

TRÊS
LEITURAS
DE FIÇÃO
CIENTÍFICA:

UMA DISSERTAÇÃO SEM TÍTULO

MARLOVA SOARES MELLO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARLOVA SOARES MELLO

TRÊS LEITURAS DE FICÇÃO CIENTÍFICA: UMA DISSERTAÇÃO SEM TÍTULO

Porto Alegre

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARLOVA SOARES MELLO

TRÊS LEITURAS DE FICÇÃO CIENTÍFICA: UMA DISSERTAÇÃO SEM TÍTULO

Dissertação apresentada ao Instituto de Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
como requisito para a obtenção do título de
Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas
Bittencourt

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Mello, Marlova Soares

Três leituras de ficção científica: uma dissertação sem título / Marlova Soares Mello. -- 2017.

106 f.

Orientadora: Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Ficção científica. 2. Literatura. 3. Feminismo. 4. Joanna Russ. 5. Fragmentos. I. Bittencourt, Rita Lenira de Freitas, orient. II. Título.

Para Joanna, Sarah e o futuro.

AGRADECIMENTOS

Aos deuses e às máquinas, por terem sustentado meu corpo, por não permitirem que eu sucumbisse, por manterem meu espírito já cansado lúcido e tranquilo.

Aos meus pais, autores das primeiras ficções que me fizeram sonhar com outros mundos. À minha mãe, Rejane, por ter me ensinado a ser forte, independente e corajosa. Ao meu pai, Francisco, por ter acreditado, incentivado e apoiado minhas escolhas. Sobretudo, agradeço aos dois, pela vida.

Ao Giancarlo, pelo aconchego, pelas palavras de encorajamento - as benevolentes e também as ríspidas - os dias ao teu lado ficam mais bonitos, mais leves e mais felizes. Obrigada por dividir o peso da existência comigo.

Ao Guilherme, que de uma forma desajeitada e imperfeita é o melhor amigo que eu poderia desejar. Obrigada por estar sempre presente mesmo quando tudo parece ausência.

Aos amigos e colegas de pesquisa, André, Douglas e Gabriela, vocês foram meu porto seguro e meu refúgio durante todo esse processo de escrita. Obrigada pelo auxílio, compreensão e carinho.

À Letícia, pelos abraços apertados que me acalmam e confortam. Obrigada por ser essa pessoa cativante e encantadora.

À Bruna, por permanecer ao meu lado durante os momentos alegres e sombrios. Obrigada por ser essa amiga generosa e adorável.

Aos alunos de Teoria e Crítica Literária que me tocaram profundamente, com vocês eu aprendi o poder da docência. Obrigada pelos debates, ensinamentos e sorrisos.

À minha orientadora, Professora Rita Lenira, por todas as conversas durante esses anos de convívio. Principalmente, obrigada pela paciência, confiança e suporte.

À CAPES, por auxiliar na realização deste Mestrado.

(...) which was not so much a history as a record of my love affair with science fiction. I have always felt that the truest critical approach to a literature was the analysis of one's responses to it. Interviewers ask me why I started writing science fiction, and the answer seems so obvious that I feel like answering: "what else could I have written?"

James Gunn

Mas quanto lhe entreguei de volta o livro me veio uma frase soberba: essas mulheres são idiotas. Senhoras cultas, de boa condição social, quebrando-se feito bibelôs nas mãos de seus homens distraídos. Pareciam-me emocionalmente burras, eu queria ser diferente, queria escrever histórias de mulheres com muitos recursos, mulheres com palavras indestrutíveis, não um manual da esposa abandonada com o amor perdido como o primeiro pensamento da lista. Eu era jovem, tinha minhas pretensões. Eu não gostava da página muito fechada, como uma persiana abaixada. Eu gostava da luz, gostava do ar entre as ripas. Eu queria escrever histórias cheias de correntes de ar, raios filtrados pelos quais dança o pó. E depois eu amava a escrita de quem te faz olhar para baixo de cada linha deixando sentir a vertigem da profundidade, a escuridão do inferno.

Elena Ferrante

Goodbye to mannequins in store windows who pretend to be sympathetic but who are really nasty conspiracies, goodbye to hating Mother, goodbye to the Divine Psychiatrist, goodbye to The Girls, goodbye to Normality, goodbye to Getting Married, goodbye to The Supernaturally Blessed Event, goodbye to being Some Body, goodbye to waiting for Him (poor fellow!), goodbye to sitting by the telephone, goodbye to feebleness, goodbye to adoration, goodbye Politics, hello politics.

Joanna Russ

RESUMO

Essa dissertação é o resultado dos questionamentos e das inquietações suscitadas a partir do encontro das narrativas de ficções científicas e das ideias feministas. Esses pulsares teóricos transpassam em alguns momentos minha trajetória acadêmica, tentando, concomitantemente, conciliar e incorporar essas duas formas literárias. A discussão basilar advém da leitura de *The Female Man*, de Joanna Russ, em um encadeamento sutil com a minha perspectiva enquanto sujeito mulher em contato com esses universos. Por fim, busca-se desvendar os fragmentos narrativos que estão impregnados de poderosas imagens subversivas e palavras transgressoras que convocam as leitoras e leitores a repensar, resistir e reformular a realidade ao seu redor.

Palavras-chave: Ficção Científica. Feminismo. Fragmentos. Transgressão.

ABSTRACT

This thesis is the result of questioning and restlessness raised by the encounter of science fiction narratives and feminist ideas. These theoretical pulses trespass at some moments my academic trajectory, trying concomitantly to harmonize and to embody these two literary types. The underlying discussion comes from the reading of *The Female Man*, by Joanna Russ, inside a sutil chaining with my perspective as woman subject in contact with these universes. Lastly, It seeks to unravel the narrative fragments that are impregnated with powerful subversive images and transgressive words that invite male and female readers to rethink, resist and reshape the reality around them

Key-words: Science Fiction. Feminism. Fragments. Transgression.

SUMÁRIO

1	PRÓLOGO	10
2	PARTE UM	14
2.1	1	14
2.2	2	14
2.3	3	15
2.4	4	23
2.5	5	45
2.6	6	46
3	PARTE DOIS.....	54
3.1	1	54
3.2	2	54
3.3	3	55
3.4	4	57
3.5	5	63
4.	PARTE TRÊS	68
4.1	1	68
4.2	2	68
4.3	3	75
4.4	Jeannine	83
4.5	Jael	86
4.6	Janet	91
4.7	Joanna	94
4.8	O quinto jota	98
5	EPÍLOGO	100
	REFERÊNCIAS	102

PRÓLOGO

Os livros teóricos que li para compor as páginas subsequentes dessa narrativa compartilham uma característica bastante peculiar – os autores iniciam suas obras contando histórias pessoais, protagonizadas por grandes baús empoeirados, armários esquecidos em sótãos, caixas escondidas no fundo dos guarda-roupas e de livros herdados de seus avôs. Relatos verídicos ou imaginados cujo principal intuito é destacar a ligação afetiva existente entre os pesquisadores e o seu objeto de análise. Diante disso, eu não consigo encontrar um caminho melhor para iniciar esse texto que não seja continuar reproduzindo esse padrão.

Em 21 de julho de 1969, o ser humano colocava, pela primeira vez, os pés na Lua. O módulo lunar *Eagle* pousou em segurança no solo do satélite natural às 20h18 com Neil Armstrong e Edwin Buzz Aldrin a bordo. Enquanto Michael Collins aguardou o retorno de seus companheiros em órbita, no módulo de comando *Columbia*. Os três astronautas retornaram em segurança para a Terra, e a missão *Apollo 11* entrou para a história.

Armstrong foi o autor da primeira pegada na superfície lunar, esse gesto simbólico, representava, segundo depoimento do próprio astronauta, um gigantesco passo para a humanidade, um grande avanço técnico e científico. Indivíduos do mundo inteiro acompanharam ao vivo as comunicações de rádio entre o Controle de Voo no centro Espacial Johnson em Houston e os tripulantes da *Apollo 11*. A façanha foi transmitida em tempo real, via satélite, por diversas emissoras espalhadas pelo globo terrestre, estima-se que mais de 500 milhões de pessoas assistiram através da tela de seus televisores esse momento histórico. Um desses muitos sujeitos era meu pai.

Meu pai era um menino de dez anos, curioso, travesso e inquieto, talvez, exatamente por isso, ele tenha encontrado um pouco de dificuldade para permanecer imóvel na frente da televisão esperando os astronautas finalmente aterrissarem na Lua. Assim, movido por sua imaginação infantil foi para a rua observar o céu na esperança de vislumbrar a nave que levava os três homens para o espaço. Obviamente, o plano do meu pai fracassou e seus esforços para acompanhar o trajeto da *Apollo 11* foram em vão. Sentado no meio fio da calçada ele não conseguiu ver a espaçonave, nem os dois homens caminhando na superfície do satélite, tampouco, conseguiu enxergar a bandeira dos Estados Unidos fincada no solo lunar. Era o mesmo céu noturno de todos os outros dias, contudo apesar da decepção, curiosamente, o menino nunca duvidou daquele fato.

Quando criança eu escutei essa história incontáveis vezes. Acredito, que de alguma forma essa tenha sido a primeira narrativa de ficção científica com a qual tive contato,

inconscientemente essa estória banal foi a responsável por despertar meu interesse pelos astros que habitam o céu. Fascínio e encantamento que eu fazia questão de evidenciar através de adesivos colados no teto do meu quarto. Etiquetas que brilhavam no escuro e construíam minha Via-Láctea particular, pontinhos que cintilavam no aposento junto às vírgulas e interrogações infantis. Esses planetas de ar, meteoros de vento que colidiam contra as paredes e formavam novas galáxias dentro do cômodo, esse era meu universo, lugar da menina sonhadora, onde a utopia ainda é possível. Essas construções por vezes escapavam pela janela e ganhavam o quintal, eu era a única exploradora, a capitã de todas as naves e a líder de todas as expedições.

Eu e meus pais costumávamos sentar embaixo do cinamomo que ainda hoje encontra-se no jardim da casa. Passávamos horas e horas ali conversando, rindo e inventando ficções. No entardecer, assim que a lua despontava no céu, meu pai apontava para o astro e, como se tivesse um telescópio no dedo, me mostrava pessoas que caminhavam lá, exploradores da lua como eu era da terra. Desde então, quis ver o universo e as coisas do mundo como se olhasse através de uma lente de aumento que logo se transmutaria em um binóculo e também em um poderoso microscópio capazes de enxergar todas as frases, todas as letras, todas vírgulas e todos os pontos.

Dessa forma, a primeira parte desta dissertação tem exatamente o intuito de servir como uma lupa que auxilia na compreensão das nuances existentes nas narrativas de ficção científica e que tornam esse gênero literário arrebatador. Escoltida por teóricos, autores e cientistas me proponho a percorrer os caminhos e as transformações que influenciaram direta ou indiretamente essas ficções. Minha pretensão nesse primeiro momento é não classificar ou definir esse gênero literário e sim demonstrar as múltiplas facetas, transgressões e reinvenções de uma parte da literatura que ganhou força e robustez a partir de sua fusão com a ciência. Ou talvez minha única intenção seja apenas despertar o interesse de vocês que agora leem essas páginas na tentativa de aguçar um certo entusiasmo diante de uma vertente literária preterida pelo cânone.

Ingenuamente, eu alimentei a certeza de que seria simples pesquisar esse assunto. Ora, eu havia lido todos os clássicos do gênero repetidamente ao longo dos anos. Íntima dessas narrativas, eu acreditava conhecer todos os mecanismos e engrenagens dessas ficções. De fato, eu conhecia profundamente as características e origens dessas histórias, seus personagens consagrados, seus criadores ilustres e seus enredos famosos. Histórias que estão gravadas profundamente nas minhas memórias, assim estudar esses textos parecia ser o único caminho possível. E foi assim que a minha jornada como pesquisadora começou. No decorrer

das minhas análises, no entanto, eu descobri outras facetas e particularidades dessas histórias e, principalmente comecei a questionar o papel secundário das mulheres dentro dessa ramificação literária. Dessa forma, me restavam apenas duas opções – eu poderia ignorar essas novas informações, continuar confortável com as minhas antigas concepções relativas aos autores e também as obras ou, eu me arriscava mergulhando cada vez mais profundamente em territórios inóspitos e desconhecidos. Curiosa e teimosa eu optei por trilhar o percurso mais difícil, assim como uma mergulhadora que não teme as profundezas do mar me joguei sem medo nas águas turvas resultantes do encontro da ficção científica e da teoria crítica feminista.

Sendo assim, a segunda parte desse texto passeia por obras teóricas e ficcionais que influenciaram e inspiraram mulheres a subverter e transgredir a histórica hegemonia masculina dentro desse gênero literário. Para isso, foi preciso traçar, uma espécie de árvore genealógica dessas narrativas, buscando suas obras precursoras e suas motivações políticas, ideológicas e sociais. Livros que apresentam utopias femininas, mulheres livres das amarras patriarcais e das imposições biológicas. Mundos fascinantes, complexos e arrebatadores que ganham novas interpretações e sentidos à medida que o movimento feminista despontava como uma tendência revolucionária de grande potencial crítico e político.

Era preciso, no entanto, mais uma vez fazer escolhas, afinal eu sou apenas uma pesquisadora dando seus primeiros passos e, justamente por esse motivo foi necessário traçar uma estratégia para conseguir realizar esse trabalho com êxito. Precisei eleger uma representante, uma autora que conseguisse sintetizar todos aqueles elementos que julgo essenciais para despertar não só o interesse dos leitores e leitoras, mas também uma consciência crítica. Perguntei-me então incansavelmente quem seria capaz de elucidar o vigor e também as sutilezas que existem nessas narrativas, que mente hábil poderia ter sido capaz de sintetizar as ideias fervilhantes de toda uma nova geração de escritoras, quem poderia carregar o fardo das minhas expectativas como mulher e investigadora. A única resposta possível era - Joanna Russ.

A minha estante era residência daquele olho que observa tudo e todos, imerso em múltiplas gradações de vermelho, uma espécie de livro sagrado, duzentas e quatorze páginas revolucionariamente irritantes que abalaram minhas convicções tantas e tantas vezes e que agora me desafiavam novamente a razão dessas páginas não poderia ser outra além de *The Female Man*.

Durante a terceira parte desta dissertação vocês conhecerão quatro mulheres, seres distintos cujos nomes iniciam com a letra jota, criaturas que habitam universos paralelos que

inesperadamente passam a coexistir e a dialogar aproximando esses sujeitos que à primeira vista parecem ser indivíduos completamente diferentes. Contudo, aos poucos, descobrimos que essas personagens são na verdade potencialidades de uma mesma mulher espalhadas por diferentes realidades sociais, políticas e econômicas. Através desses cenários distintos, a escritora, vai explorar as angústias, os medos e os também os desejos dessas protagonistas. Cada uma dessas realidades vai esquadrihar uma faceta distinta das teorias feministas em voga nos anos 1970.

Finalmente, convido vocês para percorrerem os caminhos labirínticos dessa dissertação repleta de fragmentos literários e teóricos. Essa espécie de quebra-cabeças que pouco a pouco vai sendo organizado através da percepção de uma narradora intrometida e tagarela.

PARTE UM

1

Eu cresci em uma cidade pequena. Quando eu era criança eu morei em uma casa de esquina que tinha um quintal bem grande e que ainda hoje é o meu lugar favorito. Eu gostava de me deitar ali logo que começava a escurecer, ficava então horas e horas praticamente imóvel sentindo o vento nos meus cabelos e a grama, já molhada pelo sereno, entre os meus dedos. Naquele momento eu me sentia quase invisível. Escondida pelos muros (que naquela época me pareciam gigantescos) e acobertada pela escuridão da noite eu me deixava levar pelos meus devaneios infantis. Hipnotizada pela luz das estrelas eu olhava atentamente para o céu enquanto sonhava. Foi ali naquele jardim que eu tracei planos incríveis para quando crescesse. Ali eu decidi desbravar o mundo. Inspirada pelos livros que lia e programas que assistia na televisão, explorar o planeta me parecia um tanto quanto limitado. Por que me contentar com a Terra se existia um universo inteiro? E foi assim que a menina decidiu ser astronauta. Naquele momento no qual eu conversava com os astros eu tive a certeza que de uma forma ou de outra eles me acompanhariam para sempre. Eu só não sabia que a minha viagem fantástica ocorreria de uma forma tão surpreendente - através das Letras.

2

Acumulados no guarda-roupa, em estantes já sem espaço, empilhados na mesa da cozinha, empoeirados em baixo da cama e alguns inclusive pelo chão da minha casa. O retrato do caos ou simplesmente o resultado das escolhas que fiz até esse momento? Eu diria que ambos. Eu não consigo pensar em um momento no qual os livros não tenham feito parte da minha realidade. Esses objetos moldaram direta e indiretamente a pessoa que hoje escreve essas linhas. Todos os títulos que compõem minha anárquica biblioteca são de extrema importância para a minha vida, os lidos e os ainda não lidos. Entretanto, alguns se mostraram ao longo dos anos serem mais significativos que o restante. São aqueles que possuem naves espaciais ultrarrealistas em suas capas, cores brilhantes dando forma a cenários futuristas, mulheres e homens desbravando terras estranhas, seres (em sua grande maioria) verdes e bizarros. Esses pequenos livros de bolso que contém uma chave mágica que abre as portas de novos mundos e de novas possibilidades. Narrativas essas que mais tarde receberiam o nome de *ficção científica*.

Parece-me óbvio que o caminho mais claro para iniciar um trabalho seja com a definição do seu tópico. Seria mais simples se eu conseguisse logo de início delimitar o meu tema de análise com uma resposta rápida e certa. As páginas que virão a seguir se tornariam mais claras se a ficção científica pudesse ser elucidada tal qual uma fórmula. Sinto decepcionar logo de início, mas a verdade é que muitos críticos e teóricos têm oferecido definições divergentes sobre o gênero. Logo, assim como a própria ficção científica, essa investigação vai percorrer uma trajetória tortuosa.

Curiosamente aquelas narrativas que descreviam universos singulares e me acompanharam desde a infância iam mudando e adquirindo novos sentidos conforme eu crescia. Lentamente eu fui percebendo que aquelas aventuras intergalácticas escondiam importantes questões políticas, sociais e filosóficas. E foi assim que eu descobri um novo cosmo de leituras e autores; novas narrativas emocionantes que deram continuidade às minhas viagens interplanetárias; uma nova perspectiva; um novo olhar e também um novo desafio: desbravar a teoria.

Assim, me atirei nesse território ríspido e selvagem. Tal qual o oceano que se mostra uma imensidão escura quando atinge alguns mil metros de profundidade. Mergulhei sem medo nesse ambiente desconhecido tal qual uma astronauta que flutua na vastidão do espaço, dividida entre o medo e o entusiasmo. Essa nova empreitada não poderia ter tido um começo mais feliz. *Positions and Suppositions in Science Fiction* (1988) escrito pelo croata Darko Suvin promoveu uma mudança radical na forma com a qual eu me relacionava com o gênero e, não por acaso, a abordagem dele tornou-se particularmente influente entre os estudiosos da ficção científica. É justamente essa interpretação que irá percorrer, de uma forma ou de outra, os textos aqui expostos: a de que a ficção científica é:

a literary genre or verbal construct whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment¹². (SUVIN, 1988, p. 37)

¹Um gênero literário ou construção verbal cujas condições necessárias e suficientes são a presença e a interação de distanciamento e cognição, e cujo dispositivo principal é o quadro imaginativo alternativo ao ambiente empírico do autor.

² Diversas obras citadas e utilizadas nessa dissertação, tanto analisadas quanto para análise, não possuem tradução para a língua portuguesa. Fica expresso que todas as citações em língua estrangeira possuíram traduções em nota de rodapé, produzidas por mim, autora dessa dissertação.

Eu era apenas uma adolescente quando entrei em contato pela primeira vez com os extensos livros do autor e talvez por isso algumas vezes as palavras de Suvin se transmutavam em monstros como aqueles que se escondem embaixo da cama. Frases complexas em uma língua que não era a minha, dialogando com inúmeros sujeitos dos quais eu nunca tinha ouvido falar me amedrontavam e, embora em alguns momentos eu paralisasse diante de tantas novidades, segui em frente. Persisti na minha empreitada de redescobrimento desse objeto inóspito existente entre o realismo e a literatura fantástica.

Suvin entende que as literaturas de ficção científica se distinguem das demais por possuírem a presença de um elemento cognitivo, ou como prefere um *novum*, termo adaptado de Ernest Bloch³ para denominar um fenômeno totalizante ou uma relação que desvia da norma, da realidade do autor e também do destinatário implícito. O desconhecido, o outro é introduzido por esse componente racional que cria a realidade ficcional correlativa, esse mundo possível que apesar de todos os seus deslocamentos e disfarces corresponde aos desejos de seus destinatários subjacentes. Assim, o intuito desse mecanismo, seja através de um artefato seja através de uma premissa, é focalizar as diferenças entre o mundo real que o leitor habita e o mundo imaginado dos textos literários. Esse mecanismo pode variar em seus graus de magnitude podendo ser material, como uma nave espacial, uma máquina do tempo ou até mesmo um dispositivo de comunicação; ou ser algo conceitual, como uma nova concepção de gênero ou de consciência, invenções discretas ou arrojadas, mas nunca sobrenaturais. Assim, a ficção científica se configura como uma literatura de estranhamento (ou de distanciamento) cognitivo equilibrando uma certa alteridade radical e uma semelhança familiar, e, desse modo, quando imaginamos mundos estranhos, vemos nossas próprias condições de vida sob uma perspectiva potencialmente revolucionária.

Os dicionários definem estranhamento como o ato ou efeito de estranhar, aquilo que nos causa surpresa, espanto ou admiração diante do incomum e do desconhecido. Esse é o termo chave para compreender a elaboração da teoria de Darko Suvin, embora sua simples definição não seja suficiente para assimilar de que forma esse vocábulo pode se conectar com as literaturas de ficção científica. Essa explicação ainda tão simplória foi, na época, meu primeiro passo na tentativa de absorver o que o autor dizia. Mais tarde, no entanto, quando iniciei meus estudos nas Letras, me pareceu muito claro que as ideias do teórico croata se entrelaçam intimamente com as concepções de outros estudiosos. Referências essas outrora

³ Bloch desenvolve a ideia do conceito de *novum* para delimitar a possibilidade real de tratar as transformações do mundo.

me pareciam tão complicadas e que pouco a pouco começavam a completar essa espécie de quebra-cabeça teórico.

O formalista russo Viktor Chklovski é um dos primeiros teóricos a trazer essa noção de estranhamento para dentro da literatura, na sua obra *A arte como procedimento* (1917) desenvolve o conceito de *ostranienie* no qual postula que a linguagem poética deve ter um caráter estranho, surpreendente, singularizando os objetos por meio de um discurso tortuoso, desviando dos usos cotidianos, obscurecendo os caminhos e aumentando assim a dificuldade de compreensão. Dessa forma se afastaria do puro reconhecimento, intensificando a experiência do leitor, impedindo-o de permanecer apenas na superfície do texto, provocando os espectadores a ir além da simples observação da realidade, levando-o a pensar as múltiplas possibilidades escondidas no texto.

Bertolt Brecht em seu *Pequeno Organon para o Teatro* (1948) traça algumas considerações do que nomeia de *Verfremdungseffekt*, o que conhecemos por efeito de distanciamento, ou alienação, sendo esse o movimento que ocorre quando o espectador percebe que existem duas realidades superpostas, a da cena mostrada e a que os atores interpretam. O que está sendo encenado não é de fato a realidade, mas sim uma representação estética dela. Para exemplificar, podemos pensar na peça do alemão *A vida de Galileu* (1938), tendo em vista principalmente o episódio no qual Galileu observa a forma como os candelabros pendurados na Catedral de Pisa oscilavam. O ainda então estudante foi surpreendido pelo fato de que candelabros com uma amplitude de oscilação maior pareciam levar o mesmo tempo para percorrer uma determinada distância que os de menor amplitude. Para Brecht, é preciso enxergar além dos acontecimentos normais, o olhar despretenso que transforma um acontecimento simplório em algo extraordinário por intermédio da criatividade e da ação cognitiva. Dessa forma, o sentido da obra como um todo só é obtido através de uma síntese conceitual entre essas duas realidades, ou nas palavras do próprio autor alemão: “a representation which estranges is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar⁴” (BRECHT apud SUVIN, 1979, p. 6).

Então o argumento de Suvin é de que as narrativas de ficção científica são dominadas por esse *novum* e validadas pela lógica cognitiva, isso significa uma oscilação de experiências entre duas realidades, tendo em vista que o mundo ficcional resultante não é nenhuma espécie de profecia e sim uma aproximação com possibilidades não realizadas daquilo que entendemos por realidade. Transformar a história em uma narrativa analógica logicamente

⁴Uma representação que distância é aquela que nos permite reconhecer seu sujeito, mas ao mesmo tempo faz-lhe parecer desconhecido.

estruturada é o que garante a potencialidade e os múltiplos sentidos presentes nessas obras. Darko Suvin foi o primeiro teórico a pensar as questões por de trás dessas histórias com seriedade, dedicando sua longa carreira acadêmica a estudar a lógica organizacional existente nessas narrativas. Talvez por isso, seja ainda hoje, o nome mais importante entre os estudiosos do campo, eu não fui a única cujo primeiro contato teórico tenha ocorrido por intermédio das ideias do professor, agora já aposentado. Suvin tem inspirando gerações de estudiosos a persistirem e continuarem aprimorando suas análises.

O início da minha jornada como pesquisadora foi então inspirador e fatigante, mas era preciso continuar em minhas leituras teóricas. Agora eu iria redescobrir um velho conhecido, o renomado autor, estudioso e crítico Samuel R. Delany. Suas poucas ficções traduzidas já eram minhas velhas conhecidas: seus mundos vibrantes e modernos que colocavam em pauta questões latentes de grupos marginalizados e excluídos. Entretanto, sua produção acadêmica era uma incógnita, uma zona completamente desconhecida que eu ansiava por explorar.

Delany argumenta que, de uma forma geral, as ideias para os textos de ficção científica são fruto da combinação entre o acaso e o banal, componentes que de alguma forma sugerem distorções da atualidade e do usual, podendo ser concebidos como projeções futuras. Ou seja, essas narrativas não são compostas de noções científicas, mas sim de elementos e objetos que podem despertar reflexões tecnológicas. Assim, o teórico deixa bem clara uma das principais características dessas obras – a ficção científica não é sobre o futuro.

Ao longo dos anos tenho conversado sobre esse ramo literário com amigos, colegas e também com outros pesquisadores e percebi então que a maioria dos sujeitos entende esses textos como delírios futuristas, aventuras vazias e por isso de *menor* valor literário. Ora, tais considerações sempre me soaram absurdas. Basta uma leitura mais atenta para que se perceba que os autores se utilizam do futuro como um artifício narrativo para apresentar distorções significativas do presente, se configurando então, como uma literatura sobre o mundo contemporâneo e suas possibilidades.

Science fiction is about the current world—the given world shared by writer and reader. But it is not a metaphor for the given world, nor does the catch-all term metonymy exhaust the relation between the given and science fiction’s distortions of the given. Science fiction poises in a tense, dialogic, agonistic relation to the given, but there is very little critical vocabulary currently to deal with this relationship of contestatory difference the SF figure establishes, maintains, expects, exploits, subverts, and even — occasionally, temporarily — grandly destroys⁵. (DELANY, 2012, p. 26-27)

⁵A ficção científica é sobre o mundo atual – determinado mundo compartilhado por escritor e leitor. Mas não é uma metáfora para esse determinado mundo, nem mesmo o conceito abrangente metonímia esgota a relação entre o determinado e suas distorções da ficção científica. A ficção científica equilibra em uma relação tensa, dialógica e agonística ao determinado, mas há, atualmente, muito pouco vocabulário crítico para lidar com essa diferença contestadora que a figura da ficção científica estabelece, mantém, supõe, subverte e ainda – ocasionalmente, temporariamente – grandiosamente destrói.

O teórico rechaça a existência de uma literatura realista e propõe a utilização do termo *ficção mundana* por entender que por mais que essas narrativas se disponham a retratar a realidade elas continuam sendo histórias ficcionais. São textos então que pautam seus acontecimentos em episódios mais ou menos vividos no mundo tal qual o conhecemos. Em contrapartida os autores de ficção científica precisam criar um universo inteiramente novo que é organizado por novas leis e novas concepções de sociedade, podendo harmonizar, contrastar ou destruir a realidade na qual estamos inseridos. A ciência e a tecnologia são a base para que essas distorções do mundo empírico ocorram e dessa forma o resultado dessas obras é sempre imprevisível. É evidente que nesse processo de delinear e dar cor aos seus universos alternativos os sujeitos que escrevem seguem algumas convenções prévias, da mesma forma como aqueles que produzem outras formas literárias. Temos então duas retóricas diversas e divergentes que inspiram olhares e cuidados distintos de seus leitores. Os indivíduos conseguem assimilar e reconhecer facilmente as ficções tradicionais por estarem habituados não só por identificar elementos cotidianos, mas também por estarem mais habituados com sua organização textual. Já os admiradores da ficção científica precisam mais do que simplesmente reconhecer qual parte do mundo pré-existente está sendo abordada, é preciso também estar atento às múltiplas operações propostas no texto, afinal a cada nova leitura podem surgir novas regras, desse modo essas obras não podem ser entendidas como parte de um sistema inerte.

Portanto, me parece oportuno e até mesmo imprescindível, visitar a noção de *différance* proposta por Jacques Derrida, visto que o jogo de operações presente em cada texto é um traço em sobrelevo desta tipologia textual. Em uma entrevista para Julia Kristeva o filósofo reflete sobre o significado do termo:

A atividade ou produtividade conotadas pelo *a* da *différance* remetem ao movimento gerativo no jogo das diferenças. Essas últimas não caíram do céu nem estão inscritas de uma vez por todas em um sistema fechado, em uma estrutura estática que uma operação sincrônica e taxonômica pudesse esgotar. (DERRIDA, 2001, p. 33)

A teoria do filósofo francês é perceptível durante toda a leitura de, por exemplo, *Starboard Wine*, obra originalmente lançada em 1984 e que em 2012 ganharia uma versão revisitada. Admito que fiquei espantada diante das argumentações teóricas de Samuel Delany. Afinal, diferentemente da maioria dos outros estudiosos do campo, o autor recusa uma abordagem historiográfica e tampouco procura delimitar o que são ou não essas narrativas. O escritor surpreende não só por suas concepções inovadoras, mas também por aplicar

renomados fundamentos teóricos a obras marginalizadas e esquecidas dentro dos ambientes acadêmicos.

Following the critical and philosophical studies of Jacques Derrida, it is evident that practically any text, if read carefully enough, generates both denotations and connotations that contradict each other, that subvert each other, that interfere with each other in such a way that the very concept of “knowing what the text means” begins to fall apart— becomes “highly problematic,” in Comp. Lit. jargon. Unpacking these multiple and contradictory denotations and connotations from a text and then undoing the distinctions between them in some informal way is called, in the same jargon, “deconstructing” the text⁶. (DELANY, 2012, p. 28)

Tendo então a diferença como base para suas análises, Delany conclui que esse ramo literário não pode estar preso a uma estrutura estática ou a uma simples definição. Isso não significa dizer que os jogos internos de diferenças criados por essas narrativas não podem ser caracterizadas. Assim, podemos dizer que ficção científica pode sim ser descrita, mas nunca definida. Na visão do autor essa é a tarefa de uma crítica madura, encontrar os sentidos, as nuances e as técnicas presentes nessas obras e, não uma simples busca por definições fúteis sobre o gênero.

O importante, para o teórico, é compreender como esses textos se organizam entre si e se relacionam com seus leitores. A ficção científica é vista por ele muito mais como uma estratégia de leitura, afinal para captar as particularidades existentes nessas obras é necessário aplicar algumas noções ou o que ele chama de *protocolos*. Somente assim, seria possível tecer reflexões abrangentes e justas com o longo cânone que se formou ao longo dos tempos.

Outra abordagem particularmente interessante é a do professor James Gunn, outro apaixonado pelo gênero, que tem dedicado suas aulas na universidade a procurar, juntamente com seus alunos, definições apropriadas para essas obras através de análises temáticas, desenvolvimento histórico, comparações e contrastes. O crítico constatou então, que é necessário perceber que não estamos diante de um gênero literário comum, ou seja, a ficção científica não tem espaços, configurações e tampouco ações críticas previamente definidas.

Diferentemente dos outros teóricos até aqui citados, Gunn focaliza suas análises na relação existente entre texto e leitor. Em seu artigo *reading science fiction as science fiction* (2009), o autor sustenta que nosso primeiro ato como leitores é determinar se estamos lendo uma poesia ou um drama, ficção ou biografia para que assim possamos traçar uma espécie de

⁶Seguindo os estudos críticos e filosóficos de Jacques Derrida, é evidente que praticamente qualquer texto, se lido cuidadosamente o suficiente, gera ambas denotações e conotações que contradizem uma a outra, que subvertem uma a outra, que interferem uma com a outra, de uma maneira que o próprio conceito de “saber o que o texto diz” começa a se desmoronar – torna-se “altamente problemático” em um jargão da Literatura Comparada. Desembrulhar essas múltiplas e contraditórias denotações e conotações de um texto e então desfazer as distinções entre eles, em um modo informal, é chamado, no mesmo jargão, de “desconstruir” o texto.

plano de leitura. No entanto, a ficção científica não funciona como outras categorias escritas, sobretudo aquelas tradicionalmente chamadas de literárias e talvez resida nesse fato o porquê de encontrarmos tanta dificuldade para delimitar essas narrativas. Essa insistência em acreditar que os mesmos critérios dominantes são válidos para todas as ficções impossibilita que seja feita uma crítica séria baseada em eventos e ideias que vão além da experiência comum.

Good reading, then, is learning the protocols, identifying the genre, and applying the proper protocols with understanding and sensitivity. Poetry, for instance, is not read with the same protocols as prose; or an essay, as an article; or a short story, as a novel; or any of these, as drama. Similarly, the subgenres or categories have their own protocols—the mystery, for instance, the western, the gothic, the love story, the fantasy, and science fiction. In each case good reading involves identifying the genre and then applying the correct protocol. If one doesn't know the correct protocol or misidentifies the genre, one is likely to misread the work—in the sense, at least, that there is a “best” or even a “good” reading based upon the author's intention or a consensus of experienced readers⁷. (GUNN 2009, p. 160)

Essa literatura é então composta por textos únicos, complexos e instáveis que por intermédio de estruturas cognitivas abordam mudanças circunstanciais sobre a realidade cotidiana. Introduzindo elementos ou artifícios vanguardistas, os autores lentamente vão estruturando um novo mundo, com personagens e cenários consistentes que conduzem seu público a novos fatos descritos. Essas narrativas desenvolveram um código interno e uma linguagem própria que articulam as informações e os enfoques científicos e tecnológicos de uma forma peculiar e original: de atribuir sentidos e significados. O autor conclui então que é compreensível que indivíduos que alegam não ler ou não gostar desse gênero literário encontrem tantas dificuldades ao se depararem com essas obras. Afinal, esses leitores não trazem consigo as bagagens e as experiências necessárias para descompactar e assimilar todas as referências contidas nessas narrativas.

O crítico e romancista australiano Damien Broderick é mais um dos tantos exemplos de pesquisadores que tentam conciliar os estudos científicos com a afeição que sentem por essas narrativas. Além disso, o autor é também editor e, talvez por isso, sua percepção consiga alcançar certas nuances que escapam de outros estudiosos. Broderick enxerga um algo mais, uma conexão interna entre esses textos. O autor vai então se apropriar e reformular uma noção

⁷ Uma boa leitura, então, é aprender os protocolos, identificar o gênero, e aplicar os protocolos adequados com entendimento e sensibilidade. A poesia, por exemplo, não é lida com os mesmos protocolos que a prosa; ou um ensaio, como em um artigo; ou um conto, como em um romance; ou quaisquer desses, como o drama. Do mesmo modo, os subgêneros ou categorias possuem seus próprios protocolos – o mistério, por exemplo, o faroeste, o gótico, a história de amor, a fantasia, e a ficção científica. Em cada caso, uma boa leitura envolve identificar o gênero e então aplicar o protocolo correto. Se não se sabe o protocolo correto, ou se não o identifica, é provável que se interprete mal a obra – nesse sentido, ao menos, que há uma leitura “melhor”, ou até mesmo “boa”, com base na intenção do autor ou no consenso de leitores experientes.

já trabalhada pela teórica britânica Christine Brooke-Rose de *megastory*, que ela descreve como sendo:

[T]he realistic narrative is hitched to a megastory (history, geography), itself valorized, which doubles and illuminates it, creating expectations on the line of least resistance through a text already known, usually as close as possible to the reader's experience. Exoticism is reduced to the familiar. This gives points of anchorage, allows an economy of description and insures a general effect of the real that transcends any actual decoding since the references are not so much understood as simply recognized as proper names⁸. (BROOKE-ROSE, 1981, p. 243)

Ao trazer o conceito de Brooke-Rose para a lógica das narrativas de ficção científica, o australiano acaba criando uma nova terminologia o *mega-text*. Ao contrário dos autores miméticos, os de ficção científica baseiam suas histórias não só em concepções, conceitos e linguagens já estabelecidos por seus antecessores, mas também em um vasto conjunto de trabalhos científicos e de desenvolvimentos tecnológicos. Quer dizer que essas histórias essencialmente dependem de uma rede de textos internos e externos, assim o *mega-text* se refere a essa sobreposição de escritos, de temas e de ideias. Podemos compreender as narrativas de ficção científica então, como uma imbricação de textos em um espaço tridimensional nos quais conceitos e terminologias flutuam livremente entre as camadas formadas pelas múltiplas histórias dispostas, configurando então um conjunto de variantes que têm uma espécie de parentesco. Dessa forma, os autores trabalham a partir de um número relativamente limitado de imagens fundamentais e assuntos recorrentes, recombinações e transformados, afinal é justamente essa familiaridade estranha que torna essas narrativas tão singulares:

Science fiction has no special role at this level. But in its own distinct discursive emphases, SF may be able to offer what neither literature nor science can provide from within their authorized and authorizing bastions. Perhaps it can tell us with some precision, to our cognitive and our aesthetic benefit, what works for us within our turn-of-the-twenty-first-century dreams of reason and unreason⁹. (BRODERICK 1995, p. 160)

⁸A narrativa realista está engatada à megaistória (História, Geografia), em si mesma valorizada, o que a dobra e a ilumina, criando expectativas na linha de menor resistência através de um texto já conhecido, comumente tão próximo quando possível à experiência do leitor. O exotismo é reduzido ao familiar. Isso concede pontos de ancoragem, permite uma economia de descrições e garante um efeito geral do real que transcende qualquer real decodificação, já que as referências não são muito bem entendidas, nem simplesmente reconhecidas quanto nomes próprios.

⁹A ficção científica não possui um papel especial neste nível. Mas em suas próprias ênfases distintas e discursivas, a ficção científica pode ser capaz de oferecer o que nem a literatura ou a ciência pode proporcionar de dentro de seus bastiões autorizados e emissores. Talvez isso possa nos dizer, com certa precisão, para o nosso benefício cognitivo e estético, o que funciona para nós dentro de nossos sonhos de virada-do-século-vinte-e-um de razão e não-razão.

O crítico observa ainda que essas narrativas refletem os grandes transtornos culturais, científicos e tecnológicos de suas respectivas épocas. Esses elementos constroem intermináveis analogias inventivas, tendo sonhos, anseios, diagramas científicos (ou pseudocientíficos), distorções satíricas do cotidiano e até mesmo os medos como ponto de partida. A ficção científica é de alguma forma a literatura do inalcançável, dos experimentos e também das projeções. Essa forma de ficção possibilita que tudo aquilo que até então não passava de especulação ganhe forma. Essas histórias tornam possível o que até então era incapaz de ser enunciado.

Broderick salienta ainda que o enlace indissociável entre moldes literários e científicos concede a essas narrativas a aptidão necessária para desafiar a realidade ordinária na qual vivemos. Dessa forma, essas ficções priorizam os objetos em detrimento dos sujeitos. As histórias pertencentes a esse gênero não focalizam suas ações nos indivíduos, e sim nos meios, nos caminhos e nas chegadas. Ao privilegiar as jornadas e as possibilidades, são obras que se organizam a partir de elementos discursivos que concedem o teor coletivo evidente a essas narrativas. A potência revolucionária existente nessas obras só consegue de fato se concretizar por colocar em segundo plano as singularidades humanas.

Embora os teóricos não consigam chegar a um consenso sobre o gênero, todos concordam que a ficção científica é uma forma de discurso cultural, principalmente literária, que altera para a realidade na qual seus leitores vivem. Voláteis, essas narrativas escapam de qualquer tentativa de classificação e, surpreendentemente, ampliam sua força e também alcance no encontro de múltiplas formas de pensar.

4

O florescer desse gênero literário se entrelaça de forma indissociável com os avanços e descobrimentos científicos. Literatura e ciência se fundem e se confundem em narrativas que dependem da unificação desses dois saberes para existir. Assim, são textos que versam sobre duas histórias, apresentam um panorama social e também técnico científico de suas respectivas épocas.

Durante todo o ensino fundamental, ciências foi minha disciplina favorita, principalmente no último ano, quando essa matéria se desdobrou e deu origem à física e à química. A interação dessas duas concepções do pensamento foi uma premissa na época para brincar de ser cientista, construindo protótipos e os apresentando em feiras escolares. Essa é minha primeira lembrança clara de como o conhecimento não precisa e não deve ser rígido e

estranque. Assim, é compreensível que meu interesse por livros que descrevessem o ambiente científico crescesse.

Para escrever essas linhas, hoje, eu precisei revisitar o meu próprio entendimento de ciência, já que a criança fascinada pelos experimentos no laboratório do colégio e a adulta graduada em letras percebem o mundo de forma distinta.

O vocábulo *ciência* é geralmente atribuído a uma parte do conhecimento que busca explicar e compreender o universo em termos materiais, excluindo elementos espirituais ou sobrenaturais. Esse termo é sempre associado aos indivíduos como sendo aquela parte do saber que encontra respostas exatas, bem como soluções práticas que facilitam nossa existência. Dessa forma, a ciência entrou para o imaginário como sendo uma parte dos estudos que descobre, desbrava, cria e, por isso, se denomina concreta, excluindo assim os outros conhecimentos humanos. Configura-se então como um discurso experimental, racional e dedutivo que alterou significativamente a forma com a qual os sujeitos percebiam o mundo.

Logo de início eu contei que observar cuidadosamente o céu, noite após noite, sempre foi uma das minhas atividades favoritas. Aqueles pontos brilhantes que em alguns momentos parecem dançar com seus tamanhos, cores e intensidades diversas, abrigados e protegidos por uma imensidão escura e misteriosa me fascinavam. O firmamento representa uma das maiores incógnitas da humanidade, provocando e instigando os indivíduos a encontrar uma forma de decifrar seus inúmeros segredos.

Os astros são de interesse dos seres humanos desde os tempos mais primitivos. É sabido, por exemplo, que nossos ancestrais utilizaram a lua e as estrelas como guias. O céu estrelado acabava virando uma espécie de mapa fundamental para que esses indivíduos se localizassem e seguissem trilhando seus caminhos. Lentamente, aqueles sujeitos iam percebendo outros comportamentos complexos vindos do céu, afinal alguns daqueles sinais cintilantes pareciam movimentar-se em conjunto, mantendo sempre as mesmas posições, enquanto outros se moviam independentemente, ainda que permanecessem dentro de uma região limitada. Assim, compreender a movimentação do sol e das estrelas foi fundamental para assimilar as mudanças sazonais. Dessa forma, a sobrevivência desses indivíduos foi facilitada por causa do seu encantamento diante do cosmos.

Aos poucos os sujeitos abandonavam o misticismo, as superstições e a visão teocêntrica do mundo para estudar e compreender de fato os eventos que ocorriam ao seu redor, percebendo esses como fenômenos naturais e lógicos e não mais como simples vontades de algumas entidades divinas.

Os gregos, na Antiguidade, enxergavam os corpos celestes como perfeitos, eternos e divinos e, embora suas perspectivas científicas ainda estivessem impregnadas por uma visão teológica, foram eles que começaram a desvendar os enigmas da natureza. Aristóteles descreveu o cosmos como sendo finito e único. Na visão do filósofo, o universo seria composto de esferas concêntricas, estando a Terra estacionada no meio; já os outros elementos, em decorrência da presença de um desconhecido quinto elemento, realizariam uma série de revoluções circulares ao nosso redor.

Claudio Ptolomeu, conhecido por ser o último dos grandes astrônomos da antiguidade, desenvolveu o modelo matemático conhecido como ptolomaico, um sistema geocêntrico complexo, eficiente, e que perdurou até a Idade Média. O objetivo era conceber um sistema no qual fosse possível prever e explicar a posição dos planetas. Dessa forma, propôs uma organização que localizava a Terra imóvel próxima no centro do universo, cercada por oito esferas que incluíam o sol, a lua, os cinco planetas conhecidos até então (Mercúrio, Marte, Vênus, Júpiter e Saturno) juntamente com um orbe de estrelas fixas girando em seu entorno em órbitas circulares. Assim, o filósofo solucionou o problema dos chamados astros errantes que não apresentavam uma movimentação uniforme e pareciam vagar pelo espaço sem explicação, já que esses se deslocavam em círculos menores dentro de suas respectivas esferas.

Talvez meu interlocutor esteja se perguntando o porquê de voltar à Grécia Antiga em um trabalho sobre um gênero ficcional relacionado visceralmente com questões latentes e contemporâneas. O fato é que entender como funciona a mente humana no período da Antiguidade é, de alguma forma, essencial para compreender o refinado processo criativo que irá culminar com a criação das narrativas de ficção científica. Os gregos correlacionavam, com certa fluidez, o céu e o espaço exterior, dessa forma, alguns autores da época descreviam o ar como sendo o espaço no qual habitavam os pássaros, o sol, as estrelas e também a lua e, por esse motivo, esses elementos seriam alcançáveis e atingíveis, afinal, para esses sujeitos, os fenômenos aéreos não seriam tão diferentes dos terrestres. Sendo assim, não causa nenhum espanto o número de textos (ou fragmentos) desse período que desenvolvam hipóteses de mundos e de acontecimentos contra factuais, sendo o mais comum as viagens até a lua. A mais famosa dessas aventuras lunares, *Uma História Verdadeira*, escrita por Luciano de Samósata, é a ficção mais antiga que sobreviveu em sua totalidade nos tempos modernos. Esta descreve formas de vida alienígenas e também uma guerra interplanetária. Por esse motivo, o escritor é frequentemente descrito como sendo o primeiro autor de uma narrativa de ficção científica.

O enredo da obra escrita em prosa relata a aventura de Luciano, que, com uma companhia de heróis navega para o oeste, através dos Pilares de Hércules (o que seria hoje, o estreito de Gibraltar), para explorar terras e habitantes localizados além do oceano. Entretanto, por causa de um inesperado vendaval, os indivíduos saem do seu curso e acabam chegando a uma ilha desconhecida, e nesse local se deparam com um rio de vinho, com pegadas normais e também gigantes. Seguindo seu curso, os viajantes são surpreendidos novamente, dessa vez por um redemoinho que os conduz até a lua. Lá, os personagens presenciam uma batalha entre o rei do sol e o rei da lua. Quando finalmente conseguem retornar para casa, os aventureiros ficam presos dentro de uma baleia gigante por dois anos. O texto segue descrevendo mundos e locais estranhos como a ilha de queijo e o mar de leite e termina, de uma forma abrupta, com Luciano descobrindo um continente distante e falando que seu próximo empreendimento será assunto de um livro subsequente.

Durante a obra inteira, é possível perceber um tom inventivo, satírico, escandaloso e, claro, divertido, no qual o interlúdio da lua é apenas um dos episódios dessa viagem fantástica inventada pelo autor. O trabalho de Luciano de Samósata é altamente intertextual, repleto de alusões e citações de outras narrativas conhecidas que vão desde Homero até Heródoto. O texto é então uma paródia e um pastiche dos romances fantasiosos que foram extremamente populares no primeiro século, sua intenção de deboche é evidente desde o título que alude a uma história real, mas que evidentemente não tem nenhuma pretensão de ser séria. Por isso, John Griffith (1980, p.33) é um dos muitos teóricos que entende que *Uma História Verdadeira* não pode ser classificada como ficção científica, uma vez que, deliberadamente, se propõe a ser ridícula e implausível.

Por outro lado, outros críticos compreendem que a aproximação da obra com o gênero ocorre não por seu discurso paródico da ciência, mas sim no impressionante estranhamento cognitivo que o autor provoca em seus leitores. S. C Fredericks, por exemplo, atenta para o fato de que Samósata organiza uma narrativa surpreendente que convida seus interlocutores a repensarem suas convicções:

[He] takes the science and other cognitive disciplines available to him and pictures alternative worlds which can dislocate the intellects of his readers in such a way as to make them aware of how many of their normal convictions about things were predicated upon cliché thinking and stereotyped response.¹⁰ (FREDERICKS, 1976, p. 54)

¹⁰ [Ele] pega a ciência e outras disciplinas cognitivas que estão disponíveis para ele e retrata mundos alternativos que podem deslocar os intelectos de seus leitores de tal maneira que os conscientizam sobre quanto de suas convicções normais sobre as coisas foram fundamentadas em um pensamento clichê e uma reação estereotipada.

Entretanto, tal fato ainda é inconsistente para proclamar *Uma História Verdadeira* como parte integrante da bibliografia de ficções científicas. O grande mérito dessa narrativa talvez seja harmonizar os discursos religiosos e os mitos, embora fique evidente durante a leitura a tentativa de ridicularizar o pensamento filosófico e, por conseguinte, as ideias incipientes da ciência.

Através de uma escrita dinâmica e divertida o autor brinca com a realidade e convida os leitores a percorrerem um caminho que é ao mesmo tempo tortuoso e excitante. No entanto, como lembra Adam Roberts, a tentativa de posicionar o autor como sendo o progenitor das narrativas de ficção científica é curiosamente irônica, afinal:

He comes at the end rather than the beginning of a vigorous tradition of fantastic voyages into the sky and to the planets in the classical world. The many gaps in our record of Ancient literature mean that what was in all likelihood a more or less continuous genre of imaginative, speculative adventure stories seems partial and chronologically broken up.¹¹ (ROBERTS, 2006, p. 30)

Mais uma vez, a historiografia se mostra uma estratégia falha. A obra de Luciano de Samósata atravessou épocas distintas e conseguiu perdurar até hoje; todavia isso não significa que essa tenha sido de fato a primeira narrativa nesses moldes. O interessante na recuperação desses escritos não está na tentativa de traçar uma árvore genealógica e sim na busca por compreender como se deram as transformações sociais, científicas e literárias dessa vertente através dos séculos.

É preciso enfatizar também que após essas viagens extraordinárias gregas existe um longo período de tempo no qual não é possível reconhecer nenhuma obra que se relacione com as narrativas científicas. Por outro lado, obras de fantasia continuando se proliferando sem interrupções. Acontece que a explicação para tal fenômeno é um tanto quanto simples, afinal a Idade Média é marcada predominantemente por textos religiosos e cavaleirescos escritos majoritariamente em verso. Essa virada de perspectiva ocorreu porque os sujeitos medievais estavam limitados a suas vivências terrenas; acreditando que o reino dos céus era essencialmente puro, divino e que não poderia ser alcançado por todos. Sendo assim é compreensível que essa cultura tenha propiciado as condições adequadas para produção de uma *Divina Comédia* (1472), mas nunca permitiria a criação de um *Eu, Robô* (1950).

Como bem explica Lara “Reconheciam os medievais que a razão humana pode descobrir muita coisa, pois pode pesquisar, raciocinar, inventar. Mas existem verdades

¹¹ Ele vai ao fim ao invés de começar uma tradição vigorosa de viagens fantásticas no céu e pelos planetas no mundo clássico. As muitas falhas em nossos registros da literatura Antiga significam que o que era, em todas suas possibilidades, um gênero mais ou menos contínuo de histórias imaginativas, especulativas e aventureiras parece parcial e cronologicamente rompido.

supremas que a razão não chega a conhecer, pensavam eles. Essas Deus revelou. Estão na Bíblia” (LARA, 1991, p. 25). Assim, torna-se muito simples compreender o porquê da produção de textos extrapolativos e com um viés científico não serem encontrados nesse momento histórico, afinal a igreja e os dogmas cristãos mantinham o monopólio da cultura ditando a forma com que os seres humanos se relacionavam com o universo.

Eu disse anteriormente que tentar traçar uma linha histórica dessas narrativas é um método falho, em contrapartida creio que seja necessário e indispensável entender como as descobertas científicas influenciaram o ressurgimento bem como suas reconfigurações com o passar dos anos. Afinal, existe um laço indissociável entre essa vertente literária e a trajetória da ciência moderna.

A ficção científica nos moldes tal qual conhecemos hoje, começa de fato a se desenhar no Renascimento, período esse que se caracteriza pela recusa em aceitar os mitos e a fé cristã como únicas fontes de conhecimento. Lentamente, a visão teocêntrica de mundo cede espaço para a perspectiva antropocêntrica. A nova cultura vai então centrar-se nos sujeitos. Se anteriormente os indivíduos eram subjugados por divindades, agora se enxergam como figuras centrais e dominantes tanto da natureza quanto do próprio cosmos. O principal marco paradigmático dessa mudança é sem dúvida a revolução cosmológica realizada pelas ideias do astrônomo polonês Nicolau Copérnico.

Ávido por conhecimento, o pensador foi matemático, jurista, médico, tradutor, clérigo, diplomata, político e, claro, astrônomo. Copérnico foi o primeiro estudioso a demonstrar com observações e cálculos precisos que a Terra não é o centro do universo, mas apenas um pequeno astro que, como todos os outros, executa movimentos variados pelo espaço. Essa hipótese heliocêntrica, já havia sido apresentada anteriormente por Aristarco, embora tenha sido duramente rechaçada, afinal retira os seres humanos de sua posição privilegiada de centro absoluto da criação de Deus ao apresentar a Terra girando sobre seu eixo ao redor de um sol estacionário. Essa mudança radical de perspectivas desencadeou uma revolução cosmológica que desafiou a autoridade científica da igreja que se sustentava nas sagradas escrituras.

Após trinta anos de estudos, em seu último dia de vida, em 24 de maio de 1543 Nicolau Copérnico vê suas conclusões serem finalmente publicadas sob o título *De revolutionibus orbium coelestium*, obra essa que modificaria para sempre a relação dos indivíduos com o firmamento. A partir desse momento a humanidade nunca mais foi a mesma. Começava a projetar explicações racionais, naturalistas e autônomas, acabando com as elucidações místicas e teológicas dos fenômenos naturais, dessa forma o mundo já não

mais poderia ser compreendido como um sistema único, estável e imutável. Copérnico não só alterou a forma como se concebia o universo, mas também a maneira de elaboração dos saberes científicos, reconfigurando o modo de pensar de toda a sociedade.

O sistema solar sob o prisma das ideias de Copérnico é o marco mais importante na construção daquilo que hoje entendemos como ciência e, por conseguinte, vai favorecer a estruturação das narrativas de ficção científica, afinal, como bem lembra Adam Roberts:

In other words, the Copernican re-evaluation is a crucial and shaping event in the development (or re-development) of science fiction. Before Kopernik's new map of the heavens any fantastic voyage beyond the Earth necessarily took place in a realm understood to be divine rather than material, and therefore within a theological context. The difficulty in analysing Dante as a writer of science fiction, for instance, is that, although his protagonists leave the Earth and travel through the solar system, this Ptolemaic cosmos is, in effect, merely an extension of the Earth into the divine element. Dante's Heaven is actually humanity's earthly environment seen from a spiritual point of view (much the same is true of his Hell). The entire architecture is comprehensible only in a theological idiom. After Kopernik the cosmos not only expands tremendously in scale and scope, it becomes necessarily materialized. A cleavage opens up between the cosmological accounts of science and religion.¹²(ROBERTS, 2006, p. 37)

Diz a lenda que Copérnico recebeu a primeira cópia do livro apenas em seu leito de morte, pouco antes de seu derradeiro suspiro. Conseqüentemente, o estudioso não teve como seguir suas análises, deixando inúmeras reflexões entreabertas. Caberia a outras mentes identificar as faltas, os erros e também os acertos da obra que colocou a Terra pela primeira vez em seu devido lugar.

Embora seja protagonista, na história da ciência moderna, Copérnico acabou sendo apenas um coadjuvante na composição das narrativas que são o real foco desses escritos. Ora, de acordo com o estudioso polonês, a matéria celeste era reunida em esferas, que giravam devido sua própria natureza mantendo assim a estruturação clássica de outrora. O astrônomo apenas transferiu para a Terra o movimento que até então era atribuído ao sol, astro esse que ocupava posição central no firmamento. O modelo heliocêntrico é fundamental na reorganização do cosmo, bem como na descoberta dos movimentos que a terra executa. Entretanto, o universo ainda é descrito como finito e perfeito. Suas teorias inacabadas e

¹² Em outras palavras, a reavaliação copérnica é um evento crucial e moldador no desenvolvimento (ou redesenvolvimento) da ficção científica. Antes do novo mapa de paraísos de Copérnico, qualquer viagem fantástica através da Terra necessariamente ocorria em um reino entendido como sendo divino e não material, e, portanto, dentro de um contexto teológico. A dificuldade em analisar Dante como um escritor de ficção científica, por exemplo, é que, embora seus protagonistas deixem a Terra e viajem através do sistema solar, esse cosmo ptolomaico é, em efeito, meramente uma extensão da Terra em um elemento divino. O Paraíso de Dante é, na verdade, o ambiente terráqueo da humanidade visto de um ponto de vista espiritual (o mesmo é verdade em seu Inferno). Toda arquitetura é compreensível apenas em idioma teológico. Depois de Copérnico, o cosmo não somente se expande tremendamente em escala e escopo, mas se torna necessariamente materializado. Uma clivagem abre entre as descrições cosmológicas de ciência e a religião.

lacunares carecem de complementação. Copérnico foi o estopim para repensar também o enigma da formação do universo, do surgimento da vida e de nossa própria existência.

Gênero literário com alma transgressora, a ficção científica ganha forma a partir das ideias visionárias de um ex-frade dominicano, Giordano Bruno. Essencialmente revolucionário, esse segmento da literatura só poderia ser herdeiro do pensamento daquele que Ernst Bloch descreveu como sendo “der große Minnesänger kosmischer Unendlichkeit, der die Immanenz so aufregend, so interessant, so geheimnisvoll, so niederwerfend und so aufnehmend zugleich zu machen versucht hat, wie in der mittelalterlichen Welt einzig das Jenseits war.”¹³ (BLOCH, 1972, p. 24).

Giordano Bruno foi um pensador especulativo napolitano que durante dez anos fez parte da Ordem dos Dominicanos, contudo após ser acusado de heresia, aos 28 anos de idade, abandona as vestes sacerdotais, iniciando suas peregrinações pelo norte da Itália, ensinando astronomia e escrevendo uma pequena obra, hoje perdida intitulada *Sobre os Sinais dos Tempos*. Expande sua jornada e seus ensinamentos a cidades como Toulouse, Paris, Oxford, Wittenberg e Frankfurt, mantendo-se sempre um passo à frente dos censores, contudo, ao retornar a Veneza em 1591, é preso pela Inquisição, interrogado e finalmente executado em 1600.

A história de Bruno é no mínimo curiosa; afinal, muitos sabem que o estudioso morreu queimado pela Igreja Católica em uma das fogueiras da Santa Inquisição, mas o que o levou a encontrar esse destino trágico? Como um monge da Ordem dos Dominicanos termina sua vida condenado como um herege? Acrescentaria ainda outro importante questionamento: como todos esses fatos se interligam com o universo descrito nas obras de ficção científica?

Em *Sobre o Infinito, o Universo e os Mundos*, sua principal obra metafísica, publicada em 1584, ele refutou a cosmologia tradicional de Aristóteles e suas concepções limitadas do universo. Em contrapartida, Giordano Bruno afirmou que o firmamento era infinito e composto por um número indeterminado de mundos. O pensador napolitano não só concordou com o modelo copernicano reafirmando que a Terra girava de fato em torno do sol, como ainda concluiu que o sol é simplesmente uma estrela entre tantas outras, configurando uma espécie de *pluralismo cósmico*, ou seja, que existem outros pontos de luz no céu, outros possíveis sóis distantes que, teriam seus próprios planetas orbitando ao redor. Assim, nenhuma estrela ou planeta pode ser de fato apontado como centro do universo, afinal, os julgamentos sobre a posição dos astros é relativo, uma vez que há incontáveis modos

¹³ Cantor do infinito cósmico, que tentou dar à sua apresentação da imanência este caráter de paixão, de interesse, de mistério, de poder, de charme, que havia marcado no mundo medieval a evocação do além.

possíveis de perceber o cosmos. As teorias de Bruno, portanto, abrem espaço também para a possibilidade de que os seres humanos não sejam a única presença da vida ou, os únicos seres racionais existente no universo.

Diferentemente de Copérnico, que procura explicar seu modelo heliocêntrico através de cálculos e observações, Giordano Bruno não realiza nenhum tipo de experimento, construindo suas ideias amparado, somente, por suas leituras teológicas. Assim, quando define o universo como infinito, o filósofo conclui também que Deus não pode ser uma entidade metafísica separada da vida concreta e, sim uma força presente em tudo e em todos. As argumentações de Bruno desvalorizam o próprio cristianismo, uma vez que fatos como a crucificação e o envio de Cristo à Terra como salvador da humanidade perdem em parte significado, afinal, se existem outras civilizações, o aconteceu com esses povos? Teriam sido salvos como nós ou apenas abandonados? A pluralidade do cosmos proposta por Giordano Bruno desmonta a lógica de que o sistema solar é uma espécie de extensão da Terra, habitada por seres criados diretamente por Deus. As análises de Bruno escancaram os erros teológicos existentes nos principais dogmas cristãos, sendo essas as ideias responsáveis por condenar o pensador à morte, mais do que a própria astronomia. O italiano demonstra que não há uma verdade absoluta, tampouco limites para o progresso do conhecimento, tornando-se assim uma espécie de mártir do livre pensar.

A plântula¹⁴ das extrapolações científicas ocorre quando o espaço começa a ser percebido como um local múltiplo e infinito. A natureza do cosmos e suas infundáveis possibilidades juntamente com seus prováveis habitantes servem como material criativo e especulativo para que autores presumam possíveis respostas aos mistérios existentes na imensidão do universo, e é esse deslumbramento diante do desconhecido vai inspirar os sujeitos a escreverem obras idealizando as possíveis maravilhas do espaço sideral.

No período entre os séculos XVI e XVII, a Igreja Católica seguiu combatendo energicamente as novas conjunturas oferecidas por Copérnico e Giordano Bruno. Entretanto, essas ideias seguiram ganhando adeptos importantes, como o do jovem professor da Universidade de Pádua, Galileu Galilei.

Galileu é sem dúvida outra figura fundamental para a estruturação daquilo que hoje convencionamos chamar de ciência, não só por suas descobertas astronômicas espetaculares, mas também pela criação de um método científico que tinha como base experimentações sistemáticas. E se suas descobertas eram impressionantes, sua forma de comunicá-las também

¹⁴Embrião vegetal desde o início do seu desenvolvimento, em consequência da germinação da semente, até a formação das primeiras folhas.

era surpreendente, uma vez que o pensador fazia questão de escrever suas obras em italiano e não mais em latim, fato que auxiliou na disseminação e também na popularização do próprio conhecimento, antes exclusividade dos acadêmicos.

Em julho de 1609, Galileu fica sabendo de um simples telescópio construído por fabricantes holandeses de óculos, e logo produz uma versão melhorada. No outono do mesmo ano, aponta o instrumento para o céu. Em março de 1610, publica um pequeno livreto, *A mensagem das estrelas*, revelando as descobertas de suas observações. A lua, relatou ele, não tem uma superfície plana e lisa, mas uma esfera com montanhas e crateras. Constatou ainda que Vênus tinha fases como a lua e, que Júpiter possuía luas giratórias em seu entorno, provando assim que nem tudo orbita ao redor da Terra, percebendo que a Via Láctea não era construída, como pretendia Aristóteles, por exclamações celestiais, e sim por um aglomerado de astros.

A publicação de *Diálogo Sobre os Dois Máximos Sistemas de Mundo* (1632) foi a forma engenhosa encontrada por Galileu Galilei para burlar a censura que o Vaticano havia imposto sobre aqueles que tentassem defender a teoria copernicana. Escrito em forma de diálogos, o livro apresenta dois sábios, cada qual defendendo um modelo de universo. Acontece que o partidário do sistema geocêntrico é um personagem chamado Simplicio, figura tosca e de argumentos superficiais. Sua contraparte copernicana, entretanto, é sagaz e suas alegações são fruto de experimentos fundamentados. O texto despertou a fúria da Igreja que convocou o pensador para se apresentar perante a inquisição. O processo durou de setembro de 1632 a julho de 1633 quando o italiano foi considerado de fato herege sendo condenado à prisão domiciliar pelo resto de seus dias.

Idoso, enclausurado e doente, Galileu seguiu com suas análises. Seu último livro *Discursos e Demonstrações Matemáticas Sobre Duas Novas Ciências* foi publicado na Holanda em 1638 e considerado sua obra científica mais rica, na qual o autor resume mais de três décadas de trabalho e investigações empíricas sobre os materiais e os movimentos. O trabalho de Galileu Galilei foi determinante para nossa compreensão do universo, não apenas por suas descobertas, mas também por sua metodologia de experimentações sistemáticas. Elas mudaram a forma como se produzia conhecimento, permitindo que a ciência evoluísse e se tornasse a potência que é hoje.

Essa nova cosmologia, desenhando o universo tal qual conhecemos hoje, fez dois movimentos absolutamente cruciais para o desenvolvimento da ficção científica. Primeiro, configurou um espaço imaginativo no qual a humanidade poderia encontrar seres radicalmente diferentes, os alienígenas, esse Outro fundamental que fascina, intriga e

amedronta os autores. Esses estranhos vizinhos que evocam a principal característica impulsionadora dessas narrativas – a alteridade. Segundo, configura a ficção científica como uma estratégia literária mediadora para a cisão dialética que ocorre entre os discursos científicos e as histórias fantásticas. Essa disjunção que só é possível através da descoberta da vastidão do universo e ocorre por intermédio das surpreendentes descobertas realizadas durante o século XVII. Afinal, anteriormente a Terra, e, por consequência, o espaço, eram vistos como territórios sagrados e divinos, justificando, assim, a escassez de obras relacionadas ao gênero nos séculos antecedentes.

Johannes Kepler é um dos meus personagens históricos favoritos. Suas excentricidades e sua bibliografia pouco convencional soam em alguns momentos como uma ficção da melhor qualidade. Mas, essas páginas não me permitem abrir um espaço e simplesmente versar sobre minhas predileções e amores históricos. É verdade, no entanto, que Kepler não aparece nesse trabalho de forma gratuita, pois o astrônomo, matemático e também astrólogo desvendou o complexo movimento dos planetas do sistema solar e abriu caminho para a compreensão da lei da gravidade.

De acordo com Arthur Koestler (1959:225) “Johannes Kepler, was conceived on 16 May, A. D. 1571, at 4.37 a.m., and was born on 27 December at 2.30 p.m., after a pregnancy lasting 224 days, 9 hours and 53 minutes”¹⁵. Essa estranha informação nos é fornecida pelo próprio teórico em um horóscopo escrito em 1597. Embora, atualmente, esse recurso astrológico não tenha real valor científico, na sociedade seiscentista foi um importante recurso para elucidar acontecimentos cotidianos. O horóscopo de Kepler e suas memórias são os únicos vestígios de sua juventude e vida familiar, configurando um retrato detalhado em tom melancólico, a tristeza juvenil de homem brilhante, suas dores, seus anseios e seus ressentimentos, que nos concedem uma visão um tanto quanto sombria de suas vivências.

Kepler é o primeiro filho de um casal inesperado, cujo pai fora um soldado mercenário, e a mãe, uma espécie de curandeira. Sua primeira morada foi uma casa estreita, escondida em um canto da praça do mercado, ao lado da prefeitura da cidade. Embora tivessem sido uma família bastante abastada outrora, o pequeno Kepler chega em um momento no qual sua família protestante passa por dificuldades. Prematuro e com a saúde fragilizada, é também dotado de uma inteligência excepcional, o que garantiu que o menino ingressasse no seminário teológico de Adelberg através de um sistema de bolsas oferecidas pelo duque Württemberg. Em 1589, ingressa na Universidade de Tübingen, onde aprende

¹⁵ Johannes Kepler foi concebido em 16 de maio de 1571, às 4h37 da manhã, e nasceu em 27 de dezembro, às 2h30 da tarde, após uma gravidez que durou 224 dias, 9 horas e 53 minutos.

sobre as ideias de Copérnico e torna-se adepto do heliocentrismo. Prestes a concluir o seminário e tornar-se um pastor luterano, o alemão recebe uma proposta para assumir o posto de matemático provincial e professor em Graz, capital da Estíria, província austríaca. Além das aulas, Kepler também deveria preparar calendários anuais com previsões astrológicas.

Em 1595, em parte a partir de seus cálculos e em parte por compreender a sociedade na qual estava inserido, Kepler fez três previsões: um inverno rigoroso que causaria inúmeras dificuldades, um ataque dos turcos e uma revolta camponesa. Casualidade ou não, todas essas previsões se tornaram realidade, o que transforma rapidamente o alemão em celebridade. Como professor, ensinou aritmética, geometria e retórica, permanecendo em Graz até 1600, ano no qual todos os protestantes deveriam converter-se ao catolicismo ou deixar a província, como parte das medidas da Contrarreforma.

Em 1597 Kepler publicou seu primeiro trabalho importante, *The Cosmographic Mystery*, obra que tinha a pretensão de desvendar a distância que existe entre os planetas e o sol. Matemático habilidoso, Kepler percebeu que existiam apenas seis planetas e cinco sólidos perfeitos: tetraedro, cubo, octaedro, dodecaedro e icosaedro. Dessa forma, imaginou que a distância entre os planetas poderia, no sistema copernicano, ser determinada através dessas figuras, admitindo que a órbita de um planeta estava circunscrita sobre um sólido e inscrito em outro. Completamente estapafúrdia hoje, na época essa teoria apresentou resultados surpreendentemente coerentes e precisos, chamando atenção do dinamarquês Tycho Brahe.

Filho de um lorde e de uma condessa dinamarqueses, Brahe era um sujeito um tanto quanto peculiar. Afinal, não existem registros históricos de outro astrônomo que tenha ostentado orgulhosamente um nariz postiço de metal como sendo algo completamente natural. Como pesquisador, ambicionava encontrar uma forma de conciliar o sistema copernicano ao ptolomaico, desenvolvendo assim, seu próprio modelo. Já que, acreditava que o sol e a lua giravam ao redor da Terra, enquanto os demais planetas circundavam o sol. Contando com o apoio do então rei da Dinamarca Frederico II, Tycho Brahe conseguiu construir um gigantesco observatório na pequena ilha de Hven, que ficou conhecido como fortaleza dos céus. Esse lugar imponente e importantíssimo para a cosmologia moderna, uma vez que mesmo antes do advento do telescópio Brahe e seus discípulos já utilizavam recursos tecnológicos avançados que permitiram a produção de observações precisas e abrangentes. Contudo, após a ascensão do novo rei dinamarquês, o estudioso deixou sua fortaleza mudando-se para Praga, seguindo nas suas investigações sobre os astros, agora no posto de matemático do imperador germânico Rodolfo II¹⁶.

¹⁶ Essa relação faz parte do meu percurso de leitura, sendo que algumas delas podem ser encontradas em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,o-homem-do-nariz-de-ouro,530292>. acesso em 30 de julho de 2017.

O famoso astrônomo, no entanto, apresentava escassos dotes matemáticos. E por isso, começa a se corresponder com Kepler em 1600, esperançoso por encontrar os cálculos necessários para fundamentar suas teorias. O alemão, por outro lado, tem a expectativa de que as anotações e os recursos oferecidos por Brahe facilitem seu estudo sobre a movimentação planetária. Assim, Kepler aceita se juntar ao colega em Praga.

Interesses conflitantes, pequenas rixas, fazem com que a convivência dos dois beirasse o insuportável. A convivência dos pensadores, contudo, é interrompida abruptamente com a morte inesperada de Tycho Brahe apenas dezoito meses após seu início, em novembro de 1601. Kepler herda o cargo do parceiro, permanecendo no posto até 1612 quando o Imperador Rudolph II foi deposto.

De posse das meticulosas e detalhadas anotações deixadas pelo astrônomo dinamarquês, Kepler pode repensar tudo que havia imaginado anteriormente, foi necessário que o matemático alemão se reinventasse, corrigisse seus próprios erros e também alguns equívocos cometidos por Copérnico para finalmente confirmar o modelo heliocêntrico como correto, ao descobrir que cada planeta segue uma órbita elíptica, e não circular, e que o sol está em um dos focos, não no centro dessa elipse. Essa constatação foi primordial para que o estudioso avançasse, percebendo que o segmento que une o sol a um planeta descreve áreas iguais em intervalos de tempos iguais. Ou seja, o planeta anda mais depressa quando está mais próximo do sol, e mais devagar quando está longe. Constituem-se, assim, as duas primeiras leis de Kepler.

Em sua obra mais significativa, *A Harmonia dos Mundos* (1618), Kepler propõe que figuras geométricas decoravam todo o cosmos formando desenhos que lembravam partituras musicais:

Therefore, the motions of the heavens are nothing but a kind of perennial harmony (in thought not in sound) through dissonant tunings, like certain syncopations or cadences (by which men imitate those natural dissonances), and tending towards definite and prescribed resolutions, individual to the six terms (as with vocal parts) and marking and distinguishing by those notes the immensity of time. Thus it is no longer surprising that Man, aping his Creator, has at last found a method of singing in harmony which was unknown to the ancients, so that he might play, that is to say, the perpetuity of the whole of cosmic time in some brief fraction of an hour, by artificial concert of several voices, and taste up to a point the satisfaction of God his Maker in His works by most delightful sense of pleasure felt in this imitator of God Music¹⁷. (KEPLER, 1997, p. 446-448)

¹⁷Portanto, os movimentos dos paraísos são nada além de um tipo de harmonia perene (no pensamento, não no som) através de afinações dissonantes, como certas sincopações ou cadências (pelas quais os homens imitam aquelas dissonâncias naturais), e destinadas em direção a resoluções definitivas e prescritas, individuais aos seis termos (como com partes vocais) e marcando e distinguindo por aquelas notas a imensidão do tempo. Assim, não é surpreendente que o Homem, imitando o seu Criador, pelo menos encontrou uma maneira de cantar em harmonia, o que era desconhecido para os anciões, tanto que ele podia tocar, para dizer, a perpetuidade do todo do tempo cósmico em alguma breve fração de uma hora, por um concerto artificial de muitas vozes, e experimentar até que o ponto em que a satisfação de Deus, o seu Criador, em suas obras, por sendo agradável de prazer, sentiu nisso o imitador da Música de Deus.

O livro é uma tentativa de explicar as proporções do universo unindo geometria, astronomia e astrologia, através de harmonias musicais. Novamente, um projeto megalomaníaco e impossível de ser realizado. Entretanto, é nesse texto que Kepler articula a terceira e mais importante de suas leis. Após inúmeras combinações, o estudioso elabora uma simples equação matemática capaz de prever a movimentação planetária, uma vez que os quadrados dos períodos de revolução de dois planetas quaisquer estão entre si da mesma forma que os cubos de suas distâncias médias do sol. A fórmula é tão consistente que pode ser aplicada inclusive a planetas totalmente desconhecidos para Kepler como Urano, Netuno e Plutão. Esse preceito, quando conjugado aos estudos relacionados à força centrífuga de Christiaan Huygens, configura o cenário propício para que o físico inglês Isaac Newton conseguisse concluir que a força de atração existente entre o sol e seus planetas varia de acordo com o inverso do quadrado da distância existente entre eles. Projetando o princípio da Lei da Gravitação Universal.

Admitir que a ciência moderna exista principalmente em consequência das descobertas de Kepler não é nenhum exagero. Afinal, suas leis não só respondem as questões deixadas em aberto por Copérnico e por Galileu, como proporcionaram as condições necessárias para o desenvolvimento de outras percepções cruciais para o desenvolvimento de áreas como a física e a matemática. Johannes Kepler pode não ter conseguido organizar o espaço tal qual uma partitura, entretanto produziu uma bonita metáfora de sua própria relação com a ciência. O astrônomo pode ser visto como o maestro dessa sinfonia de perspectivas e suas três leis, seguem regendo, ainda hoje, as composições referentes ao espaço.

Contudo, talvez agora seja um momento propício para perguntar: mas afinal esse não é um texto sobre literatura? Pergunta essa que tem vem me assombrando desde o início da minha pesquisa e gerou inúmeras indagações e reflexões, até que finalmente pude concluir que embora esse trabalho esteja ancorado nos estudos literários é impossível separar ou excluir a ciência dessa análise. A ficção científica é o fruto do matrimônio dessas duas linguagens, antíteses perfeitas que se completam e se fundem de forma indissociável em campo transdisciplinar.

A prova mais contundente disso é o fato de que a renovação dessas narrativas, dantes adormecidas, ocorre através das mãos de alguém como Johannes Kepler, que se mostra figura central para esses dois saberes, quando ele articula precisamente a dialética entre ciência racional e a expansividade fantástica que molda o então gênero literário emergente, e o resultado é uma história intitulada *Somnium* (1634).

A obra mais inovadora e provocadora do autor, curiosamente, só viria a público quatro anos após sua morte, em 1634, por intermédio de seu filho Ludwig Kepler. Ironicamente, apesar da demora em ser publicado *Somnium sive opus postumun de astronomia lunari* é um dos trabalhos mais antigos do astrônomo, tendo o acompanhado desde seus tempos de estudante na Universidade de Tübingen, em 1593. Kepler teria redigido a primeira versão dessa narrativa, para responder a seguinte questão: como apareceriam para um observador localizado na lua os fenômenos celestes? Essa primeira versão da obra, infelizmente, perdeu-se no tempo. Entretanto, Kepler nunca abandonou o projeto de escrita, e, ao longo da vida, modificou e acrescentou notas ao texto, conforme suas pesquisas científicas avançavam.

É difícil, para nós leitores contemporâneos apreciarmos, em qualquer grau, esse último trabalho teórico do cientista sem saber as circunstâncias envolvidas no longo processo de escrita, quase trinta e sete anos, para que a narrativa fosse finalmente concluída. Um texto curto e denso, cujas notas explicativas são quase três vezes mais longas que a própria obra. Devaneios, fantasias, realidade e ciência se fundem nessa fascinante viagem à lua. O matemático alemão talvez construa um cenário cósmico preciso e belo, para expurgar também seus próprios fantasmas, a mãe "feiticeira", o pai ausente, a morte do seu antigo rival e companheiro de observações, todos esses personagens reais, são revisitados durante a narrativa. Kepler confecciona, então, uma obra que consegue ser simultaneamente literária, alegórica, autobiográfica e um tratado científico.

Como sugere o título em latim, a estória se desenvolve por intermédio de um sonho, de um devaneio letárgico de um narrador desconhecido que conta, para nós leitores, uma intrigante aventura, fruto do seu inconsciente sonolento: as vivências de Duracotus, filho de um pescador, já falecido e, de uma bruxa, chamada Fiolxhilde. A vida do jovem islandês é pacata e até mesmo medíocre. A reviravolta começa a se desenhar, no dia que o menino curioso, abre um embrulho de ervas curativas que sua mãe pretendia vender no porto para um capitão. Percebendo o conteúdo do pacote inutilizado esparramado no chão, Fiolxhilde enfurecida, vende o filho no lugar da encomenda perdida. Assim, no dia seguinte, Duracotus, agora parte da tripulação, navega rumo a Noruega, entretanto, é preciso fazer uma parada na Dinamarca para entregar uma carta do bispo para o famoso astrônomo Tycho Brahe. Incumbido da tarefa de entregar a correspondência, o jovem acaba surpreendendo o pensador com sua inteligência, e por causa disso é convidado a ser um de seus aprendizes.

Cinco anos depois, Duracotus volta para a Islândia, reencontrando sua mãe, arrependida e saudosa. Após uma longa conversa, mãe e filho, descobrem um interesse comum: a ciência das estrelas. Se por um lado Duracotus aprendeu os mistérios do cosmos,

por intermédio de um humano, Fiolxhilde, por outro lado, confessa ser aluna de Daemon ex Levania, o próprio espírito da lua. Revelando, por fim, seu segredo mais profundo, é possível viajar para Levania com o auxílio de alguns espíritos sapientissimi. É nesse momento que ocorre a explosão transformadora da narrativa. Inicialmente, Kepler ancorou-se no fantástico, e talvez exatamente por isso, a primeira parte dessa história seja a menos interessante.

Nas passagens a seguir, que vão transitar entre esses os dois astros, é descrito como sendo um processo difícil e perigoso, podendo ser inclusive fatal para os seres humanos quando expostos aos altos índices de radiação solar. Kepler, para solucionar essa adversidade, utiliza o recurso de um cobertor protetor. Um refúgio mágico é verdade, mas que diante da riqueza de detalhes dos procedimentos técnicos que envolvem todo o processo de deslocamento dos personagens, acaba tornando-se irrelevante.

A viagem para a Lua apenas pode ocorrer durante um eclipse lunar ou solar, quando sombras tocariam a Terra e a Lua ao mesmo tempo, formando uma espécie de túnel, ligando esses dois pontos. Contudo, o ambiente durante a viagem é completamente hostil para os seres humanos. Um frio congelante que gera uma grande dificuldade para respirar. Cansados, os dois aventureiros, aterrissam finalmente na superfície de Levania. Nesse momento, Kepler inicia um tratado sobre as condições naturais da lua, sua fauna, flora, clima, geografia e principalmente, seus habitantes nativos, os Subvolvanos e os Privolvanos.

They live an unfixed life, without permanent habitation. They roam in great crowds over the whole globe during one of their days, some on legs which are longer than are our camels', others flying through the air, others still in boats follow the fleeing water.¹⁸ (KEPLER, 2003, p. 46)

A nomenclatura peculiar desses indivíduos é inspirada na forma como essas duas raças percebem a Terra revolvendo-se nos céus. Os Privolvanos habitam as regiões do lado oculto da Lua e nunca conseguem enxergar a Terra, o que lhes proporciona noites escuras e frias, assim como dias muito quentes. Em contrapartida, os Subvolvanos estão sempre de frente para a Terra, por isso suas noites são claras. Kepler justifica esses fatores climáticos explicando que a Terra teria o tamanho de quinze luas, sendo assim, um dia e uma noite para as criaturas lunares equivaleriam a um mês terrestre.

Kepler, nunca conseguiu enxergar de fato uma separação real entre o espaço celeste e o terrestre e certamente por isso imagina a lua e os outros astros como espaços sólidos e concretos. A composição do nosso satélite não deveria ser diferente daquela que constitui

¹⁸Eles vivem uma vida não fixa, sem habitação permanente. Eles vagam em grandes multidões pelo globo inteiro durante um de seus dias, alguns em pernas que são mais longas do que nossos camelos, outros voam pelo ar, outros seguem a água corrente em botes.

nosso próprio planeta. Por essa razão, na narrativa, a lua não é formada por éter e sim pelos mesmos elementos existentes na Terra, embora tudo ganhe uma escala grosseiramente exagerada: montanhas alcançam alturas inacreditáveis enquanto as fissuras, vales e crateras mergulham em profundidades precipitadas desconhecidas no reino terrestre. Tal concepção vai contra os ensinamentos dos filósofos gregos e também da Igreja. Kepler apresenta esse corpo celeste como um lugar palpável e principalmente habitável. O autor concilia seus poderes de dedução científica com sua imaginação fértil e realista ao ponderar que as condições climáticas e biológicas desse ambiente ríspido não poderiam produzir uma paisagem semelhante a que temos aqui na Terra. O matemático alemão escapou da tentação de meramente recriar a existência de seres humanoides na Levani. Afinal, como seria possível que existissem duas civilizações iguais vivendo em condições tão distintas? Assim, surpreendentemente, quase dois séculos antes de Buffon, Wallace e Darwin, Kepler consegue perceber a ligação profunda existente entre as formas de vida e o ambiente na qual elas estão inseridas. Esse foi um fator primordial para que o astrônomo conseguisse pensar em suas criaturas monstruosas, gigantescas, esponjosas e porosas aptas a sobreviver nesse ambiente inóspito.

A estrutura do sonho é essencial para compor a realidade mágica que justifica a viagem até a Lua. Influenciado por sua mãe, Katharina Kepler, que quase foi queimada na fogueira acusada de praticar bruxaria, conjurou espíritos das sombras capazes de transportar os humanos através do espaço. O conto pode ser entendido como uma homenagem, à sua crença em uma realidade paralela, aquela que se explica cientificamente. A fórmula para chegar à Lua pode até ser mágica e sobrenatural, contudo, a análise da astronômica lunar é substancialmente baseada em cálculos e observações. A eficácia desse sonho deriva de um jogo imaginativo fantástico e grotesco de sólidas bases científicas. Como Stuart Clark (1997, p.315) demonstra extensivamente, os discursos mágico e científico são compreendidos pela maioria dos pensadores como aspectos complementares. Partes integrantes de uma mesma verdade, podemos comprovar tal fato, recordando que o próprio Kepler trabalhou conjuntamente com a astronomia e a astrologia e assim fica evidente que ambas influenciaram a compreensão do estudioso sobre os céus.

Analisando a estrutura da obra novamente, é possível perceber o apreço maior do autor pelos escritos científicos: são 223 notas de rodapé que compõem a parte mais longa da narrativa na tentativa de retratar a geografia lunar. A história principal é escrita nas entrelinhas, fora do texto, disfarçada de anexo explicativo. A parte ficcional flutua como a

própria lua, mas são as densas análises de Kepler que sustentam essa estória, configurando um solo firme, tal qual a própria Terra.

Kepler transforma a antiga tradição literária das viagens lunares gregas derivadas de Luciano de Samósata, em um gênero completamente novo. *Somnium* inaugura uma nova era de viagens cósmicas, inspirando gerações de escritos a unir ciência e literatura em suas jornadas cujo destino final era chegar à Lua. Certamente, por isso, nomes como Isaac Asimov, Carl Sagan e Lewis Mumford acreditem que esse pequeno conto é o grande marco da criação das modernas ficções científicas.

Esse ramo literário não poderia ser produto de outro tempo senão do século XVII, período no qual a história intelectual ocidental encontra uma encruzilhada; de um lado, o pensamento medieval, onde a ciência aparece atrelada ao pensamento religioso e aos ensinamentos dos gregos antigos; do outro, o mundo moderno, centrado no pensamento racional. *Somnium* é um marco dessa transição de pensamentos: ainda que ancorada no passado, anda com passos largos rumo ao presente, início e o fim de uma era coexistem nesse escrito, que recebeu até hoje pouquíssima atenção.

It seems to me, having read many critical-historical works about SF in preparation for the present study, that critics exclude SF written before 1927 (or 1870, or 1818, as the case may be) not because there is a coherent rationale for limiting SF to works written after such a date, but rather because the individual critics prefer the later writing, and don't really enjoy so-called 'proto-science fiction'. There's no disputing gustibus in such matters, of course; but it is worth stressing that the fact that a particular individual doesn't really enjoy reading Kepler's *Somnium*, or Restif's *La Découverte australe* is not by itself a reason for excluding such works from a comprehensive history of SF.¹⁹ (ROBERTS, 2006, p. xv)

A verdade é que Kepler escreve para outros cientistas, sua obra não é uma ficção convencional, tampouco o matemático tem pretensões literárias. Sendo assim, seu texto é um desafio e sua linguagem rebuscada torna a leitura um processo doloroso. E por isso, como Adam Roberts aponta, esse pequeno texto acaba sendo excluído por grande parte dos estudiosos, que insistem em ignorar produções basilares na fundamentação das narrativas consideradas de ficção científica. Desconsiderar as origens antigas dessa vertente literária é negar que ela é fruto do progresso secular das crenças em mudanças progressistas

¹⁹ Parece-me, tendo lido muitos trabalhos críticos e históricos sobre ficção científica em preparação para o presente estudo, que a crítica exclui a ficção científica escrita antes de 1927 (ou 1870, ou 1818, como pode ser o caso) não porque existe uma lógica coerente para limitar a ficção científica a obras escritas depois de determinada data, mas sim porque a crítica individual prefere a escrita mais tardia, e não necessariamente gosta da chamada "proto-ficção científica". Não existe um gosto disputante em tais assuntos, é claro; mas vale ressaltar que o fato de um indivíduo particular não gostar de ler o *Somnium*, de Kepler, ou *La Découverte australe*, de Restif, não é por si mesmo um motivo para excluir tais obras de uma história compreensiva da ficção científica.

realisticamente possíveis no futuro. De Copérnico, a ficção científica herda o modelo heliocêntrico. De Galileu, recebe uma nova forma experimental de conceber conhecimento. De Giordano Bruno, obtém as ideias de um universo infinito e plural. De Kepler, ganha as três leis da movimentação planetária. De Descartes, adquire a concepção mecanicista do mundo. E, por fim, de Newton, obtém a gravidade. Essas novas descobertas e concepções demonstram o ímpeto irrefutável existente nas novas investigações humanas em direção à ficção.

Têm-se, assim, duas correntes filosóficas em confronto: os estudiosos tradicionais escolásticos, que conciliavam a fé cristã ao pensamento racional, e os novos teóricos humanistas, que enxergavam na ciência um dispositivo crítico capaz de explicar o mundo logicamente. As constatações revolucionárias e os êxitos das experimentações científicas impulsionavam essa nova área do saber, e assim, conseqüentemente, “the more science itself became an empirical, experimental discourse, and therefore the less place the speculative impulse had in the practice of science, the more important science fiction became”²⁰ (ROBERTS, 2006, p. 60).

O Iluminismo desempenha um papel fundamental no desenvolvimento da ficção científica. A chegada do século XVIII trouxe consigo esse novo consenso filosófico, no qual preponderava a razão e a importância das ciências experimentais que desafiavam os mitos e superstições religiosas mais antigas. Ou seja, trata-se de uma época de grande desenvolvimento de áreas como a física, a química e a biologia.

A grande síntese do espírito iluminista foi materializada na *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, uma das primeiras redes de saber acumulado, embora de conexões fixas. Apesar de ter sido publicada na França no século XVIII, seu início de fato ocorreu em 1750. A obra, que compreende 28 volumes, 71.818 artigos, e 2.885 ilustrações, idealiza por Jean le Rond d'Alembert e Denis Diderot, representa a crença na virtude do conhecimento completo, especialmente o científico e material. Contando com a contribuição dos mais notáveis pensadores daquele tempo como, por exemplo, Voltaire, Rousseau e Montesquieu. A Enciclopédia tornou-se um ícone da sua época, praticamente uma ode à razão, ao conhecimento e à capacidade humana. Idealiza-se então que o universo poderia ser totalmente inteligível. Clareza absoluta, expressa na figura do demônio de Laplace²¹, um ser dotado de faculdades mentais superiores que resultaria na

²⁰ Quanto mais à ciência em si se torna um discurso empírico, experimental, e, portanto, quanto menos lugar o impulso especulativo teve na prática da ciência, mais a ficção científica se tornou importante.

²¹ O Demônio de Laplace é um experimento mental concebido pelo físico Pierre Simon Laplace: de posse de todas as variáveis que determinam o estado do universo em um instante t , ele pode prever o seu estado no instante $t' > t$.

capacidade de conhecer todos os eventos ocorridos não só no passado, mas também no futuro.

O que leva Isaiah Berlin a concluir que:

the eighteenth century was perhaps the last period in the history of Western Europe when human omniscience was thought to be an attainable goal' and when almost all thinkers, despite their disagreements, agreed that 'the truth was one single, harmonious body of knowledge', the acquisition of which would solve humanity's problems.²² (BERLIN, 1984, p. 14)

Não é, portanto, coincidência, que a maioria das ficções científicas significativas produzidas nesse século, particularmente em suas últimas décadas, sejam francesas e viessem a incorporar precisamente essa ética racionalista e questionadora.

O conto filosófico *Micromegas*, de Voltaire, pôs em cena de forma paradigmática o encontro com o Outro. Publicado em 1752, é uma viagem imaginária que descreve a aventura de um habitante de um dos planetas que orbita ao redor da estrela Sirius. O protagonista que compartilha o nome com o título da obra, após ter problemas com autoridades locais, decide viajar pelo universo. Ao passar por Saturno, faz amizade com o Secretário da Academia do planeta, a quem o autor descreve como “anão”. Sua altura contrasta com a de Micromegas, que é descrito como um ser gigantesco de 8 léguas. Os dois então se tornam companheiros de viagem. Uma de suas paradas é num planeta pequenino, tão miúdo que nem parece de fato um planeta. As dimensões mínimas da Terra ficam claras quando os dois seres pisam em uma poça, que batia no meio da perna do menor deles e mal encostava no salto do outro, esse pequeno acúmulo de água é aquilo que costumamos chamar de Mar Mediterrâneo. Os dois alienígenas duvidam que exista qualquer tipo de ser vivo nesse lugar, afinal, eles haviam percorrido o astro inteiro em 36 horas sem avistar nenhuma forma de vida. Percebendo suas próprias diferenças, ocorre aos dois alienígenas que talvez os habitantes desse lugar fossem tão pequenos como seu lugar de origem, e assim passam a tatear na esperança de encontrar os nativos.

Micromegas estendeu a mão com toda delicadeza na direção em que o objeto apareceu, aproximou dois dedos, e logo os retirou por receio de cometer um desacerto; depois abriu e fechou-os, tomando muito cuidadosamente a embarcação que transportava esses senhores [destacados filósofos em expedição], e também a colocou sob a unha sem apertá-la muito, temendo esmagá-la. (VOLTAIRE, 2007, p. 47).

Os dois estrangeiros, maravilhados, percebem que a embarcação abriga seres dotados de inteligência, os estranhos insetos invisíveis são na verdade átomos falantes, seres que

²² O século dezoito foi, talvez, o último período na história da Europa Ocidental onde a onisciência humana foi pensada para ser um objetivo alcançável, e onde quase todos os pensadores, apesar de suas discordâncias, concordaram que “a verdade foi um único, harmonioso corpo de conhecimento”, a aquisição deste resolveria os problemas da humanidade.

devem possuir uma mente e também uma alma. Não por acaso, os distintos navegantes são, na verdade, filósofos, senhores notáveis, que contam aos dois visitantes suas querelas, suas desavenças, seus conflitos violentos e também suas incríveis proezas e méritos criativos. Assim, os dois seres não entendem como uma raça tão pequena pode viver imersa em tantas controvérsias.

Os dois companheiros de viagem ficam assombrados com a arrogância humana e o dogmatismo de suas opiniões. A admirável razão humana, sedenta por conhecimento é confrontada por sua terrível tendência para a destruição e a ironia de Voltaire é ainda mais evidente na parte final da narrativa, diante do gigante, quando os seres humanos apresentam sua pretensão em conhecer as verdades universais. O protagonista, então, responde de uma forma inusitada, deixando de presente um livro capaz de suprir essa necessidade, ato esse que acaba tornando-se mais desconcertante que próprio encontro desses indivíduos inusitados.

[...] por desgraça, havia ali um animalículo de capelo que cortou a palavra a todos os animalículos filosofantes: disse que sabia o segredo de tudo, o qual se achava na Suma de Santo Tomás; mediu de alto a baixo os dois habitantes celestes; sustentou-lhes que as suas pessoas, os seus mundos, sóis e estrelas, tudo era feito unicamente para o homem. A isto, os nossos dois viajantes tombaram um nos braços do outro, sufocados de riso, esse riso inextinguível que, segundo Homero, é próprio dos deuses; seus ombros e ventres agitavam-se e, nessas convulsões, o navio que Micrômegas trazia na unha caiu no bolso das calças do saturniano. Os dois o procuraram por muito tempo; afinal encontraram e reajustaram tudo convenientemente. O siriano retomou os pequenos insetos; falou-lhes de novo com muita bondade, embora no íntimo se achasse um tanto agastado de ver que os infinitamente pequenos tivessem um orgulho quase infinitamente grande. Prometeu-lhes que redigiria um belo livro de filosofia, escrito bem miudinho, para seu uso, e que, nesse livro, veriam eles o fim de todas as coisas. Com efeito, entregou-lhes esse volume, que foi levado para a Academia de Ciências de Paris. Mas, quando o secretário o abriu, viu apenas um livro em branco. – Ah! Bem que eu desconfiava... – disse ele. (ibidem, p. 58).

Um livro em branco, suas infinitas possibilidades, um nada sem fim, uma abstração sem fronteiras tal qual o espaço newtoniano apresenta o olhar forasteiro que desmancha nosso anseio de encontrar uma única verdade absoluta. O universo e sua imensidão nos recordam que somos apenas mais um dos tantos astros existentes no firmamento.

As viagens extraordinárias produzidas até o século XVII descrevem aventuras fascinantes nas quais seres humanos aparecem desbravando mundos distantes. No entanto, a narrativa de Voltaire rompe com essa lógica dominante e, pela primeira vez, são os alienígenas que aterrissam no nosso planeta. A insignificância física da Terra e também de seus habitantes revela quão ordinária é nossa presença no universo. Assim, o autor, não só inverte, como também desafia a perspectiva da razão soberana, tão preciosa no século XVIII, afinal, é Micromegas, o gigante universal, que olha piedosamente para a pequenez humana. O

filósofo francês relaciona a revolução cosmológica copernicana aos assuntos humanos. Ora, se a Terra não é mais o centro físico do cosmos, a humanidade também não pode ser considerada o foco filosófico ou teológico do espaço.

Sendo assim, o texto de Voltaire é um trabalho de ficção científica, não só por seu axioma dos visitantes intergalácticos, mas também por criar uma conexão onipresente dos discursos científicos de sua época. As personagens e as situações apresentadas não podem ser explicadas por mágica, e sim através da ciência e da lógica. Como Roger Pearson observa:

The celestial journeys of Micromégas to Saturn and then of Micromégas and the Saturnian to Earth are based on the very latest cosmology. As well as Newton's Principia, this included the work of Christiaan Huygens – especially his *Systema saturnium* (1659) but also his *Cosmotheoros* (1698) – as well as the work of Kircher, Keill and Wolff. There is nothing intrinsically fantastical about these journeys, for Micromégas has a sure knowledge of 'les lois de la gravitation et toutes les forces attractives et répulsives', and he is so well organized that he never has to stop for a comet.²³ (PEARSON, 1993, p. 59)

Voltaire, com seu humor cáustico, questiona a essência do espírito, da matéria e da alma; indaga sobre a duração da vida e a razão da morte, do mesmo modo que esmiúça a estupidez de todos os seres. *Micromegas* é um texto enxuto e terrivelmente atual nas suas entrelinhas, onde há bem mais que um simples colóquio filosófico sobre vida inteligente no universo. Bom, é verdade que os conceitos científicos do século XVIII mudaram e se aperfeiçoaram, no entanto, ainda não há provas da existência ou não de criaturas habitando o espaço. Quem então pode garantir que não existam burocráticos e matemáticos resolvendo teoremas e fórmulas em Sirius e Saturno?

As viagens espaciais tornaram-se comuns durante o século XVIII, ainda que a Lua fosse o grande foco de interesse. Nosso satélite sempre fascinou e intrigou escritores e astrônomos, inspirando poesias, tratados científicos e pequenas narrativas fantásticas. Esse astro imponente foi palco, principalmente, de obras satíricas e cômicas. Em *A Voyage to Cacklogallinia* (1727) de Samuel Brunt, os heróis vão para o espaço montados em pássaros gigantes. Em *A Trip to the Moon* (1728), de Murtagh McDermot, um redemoinho é o responsável por levar o protagonista para à Lua. Tratam-se de obras leves e divertidas que não se relacionam de forma alguma com as descobertas científicas do seu tempo. O cosmos

²³ As jornadas celestiais de Micrômegas a Saturno, e então de Micrômegas e o Saturniano à Terra são baseados mais recente cosmologia. Assim como Principia, de Newton, isso incluiu a obra de Christiaan Huygens – especialmente o seu *Systema Saturnium* (1659), e também o seu *Cosmotheoros* (1698) – e também a obra de Kircher, Keill and Wolff. Não há nada intrinsecamente fantasioso sobre essas jornadas, já que Micrômegas possui conhecimento garantido de 'les lois de la gravitation et toutes les forces attractives et répulsives', e ele é tão bem organizado que nunca teve de parar por um cometa.

aparece nelas somente como uma abstração, um espaço imaginário no qual os personagens vivenciam aventuras fantasiosas.

As obras que mencionei até então compartilham uma característica marcante: os céus. O desejo dos indivíduos de alcançar as estrelas, o sol e os planetas, narrativas que, inspiradas ou não, na revolução cosmológica em andamento, procuram desvendar o espaço existente acima de nossas cabeças, e embora os olhos curiosos dos autores e teóricos tenham se concentrado no firmamento o globo terrestre apresenta outro ponto enigmático: o subterrâneo.

5

O astrônomo Edmond Halley em 1692 apresentou a hipótese de que o interior do nosso planeta fosse, na verdade, vazio. Sua teoria argumentava que nosso orbe era composto por quatro esferas: a superfície, dois globos intermediários e um núcleo interno, cada circunferência movimentava-se com velocidades distintas, explicando assim, as irregularidades constantes do campo magnético terreno, que influenciava no funcionamento das bússolas. O estudioso acreditava essas regiões eram habitadas e compostas de atmosfera e luz, e, para Halley, as auroras boreais ocorriam quando os gases dessas áreas escapavam pela crosta terrestre. O matemático suíço Leonhard Euler, em contrapartida, defendia a existência de uma única camada subterrânea. Um sol, de quase mil quilômetros, forneceria luz e calor à civilização avançada que ali vivia. Já John Cleves Symmesem, 1818, argumentou que a Terra, na verdade, era formada por cinco espaços concêntricos, alegando ainda que existiam aberturas no Ártico e na Antártida que permitiriam o acesso a Terra inferior. Essas aberturas polares ficaram conhecidas por seus discípulos como *Symmes Holes*.

O primeiro uso ficcional baseado nessas noções foi escrito por Ludvig Holberg, *Niels Klim's Underground Travels* (1741). O romance começa com um prefácio, garantindo tratar-se de um relato verídico de uma viagem ao submundo. O jovem Klim, movido por sua curiosidade, investiga uma estranha caverna que envia rajadas regulares de ar quente ao exterior. Por acaso, acaba caindo no buraco, e depois de um tempo se vê flutuando no espaço livre. Aterrissando no mundo de Nazar, o protagonista descobre uma sociedade utópica povoada por uma raça um tanto quanto peculiar de árvores falantes. A riqueza de detalhes referentes àquela sociedade e seus habitantes, tornaram essa narrativa extremamente popular. Holberg inaugura, assim, uma nova forma de viagens interplanetárias que constrói um novo universo através de uma cuidadosa extrapolação de fatos e princípios científicos, libertando as ficções científicas das amarras do firmamento.

Em *Viagem ao Centro da Terra* (1863) seguimos os protagonistas descendo a cratera do vulcão Sneffels até o centro da terra, a potência imaginativa da narrativa se deve as constantes evocações do sublime. Ao chegarem ao destino os protagonistas encontram cavernas gigantescas, oceanos, luz gerada por um fenômeno elétrico desconhecido, dinossauros e alguns homens das cavernas. A jornada inteira é descrita como um acontecimento misterioso, enigmático que se desenvolve através da união de um realismo formal a um simbolismo estético.

6

A ficção científica povoa o imaginário popular como sendo a ramificação literária que imagina o futuro. Sendo assim, acredito que os indivíduos que venham a ler essas páginas podem estar se perguntando onde afinal estão essas narrativas. Idealizar mundos distantes e fantasiosos já era um artifício comum desde a *Utopia* (1516) de Thomas More, entretanto, Raymond Trousson (1979 apud ALKON, 1987, p. 11) argumenta que foi no século XVIII que as utopias vivenciaram seu apogeu. Salientando ainda, que o culminar de experimentações narrativas ocorre em 1771 com a publicação do anônimo *The Year 2440: a Dream if Ever One Was*. O jornalista e escritor francês Louis-Sébastien Mercier permaneceu no anonimato até a edição de 1791 e a primeira utopia futurista da literatura ocidental, foi também, uma das narrativas mais bem-sucedidas do século XVIII. Imediatamente banido da França, o texto foi adicionado à lista de livros proibidos da Inquisição em 1773.

O narrador, insatisfeito com a vida contemporânea, adormece e acorda no futuro. Agora, esse sujeito sem nome, vê-se transformado em homem velho que caminha pelas ruas de Paris no ano de 2440. Olhando ao seu redor, percebe que tudo mudou, a Bastilha, por exemplo, desapareceu. O espaço público e o sistema de justiça foram reorganizados. As roupas de seus cidadãos são confortáveis e práticas. Os hospitais são eficazes, gratuitos e disponíveis para todos. Escolas são gratuitas e abertas ao público. Não há monges, sacerdotes, prostitutas, mendigos ou escravidão. Todos são educados e convivem pacificamente. Cada capítulo aborda uma característica do futuro, Marcier apresenta uma sociedade ideal sustentada por ideais racionalistas e republicanos.

Localizando sua utopia num local concreto e em uma data, ainda que distante, verdadeira, o autor francês inaugura uma nova forma de olhar para o futuro. Como Paul Alkon explica em *Origins of Fiction futurista* (1987):

Mercier's resort to uchronia, on the other hand, initiates a new paradigm for utopian literature not only by setting action in a specific future chronologically connected to our past and present but even more crucially by characterizing that future as one belonging to progress and thus linked causally if not immediately to the reader's time.²⁴ (ALKON, 1987:127)

O futuro apresentado na obra não é qualquer futuro, e sim o resultado da aplicação real das ideologias do século XVIII. Seu protagonista encontra uma sociedade mais justa, não só na França, mas também no resto do globo. Mercier escreve no período pré-revolução francesa, sendo assim, sua narrativa é direcionada para todos aqueles indivíduos inconformados com a atual realidade, seu texto não é a projeção simples de um futuro estranho, e sim, o resultado das transformações revolucionárias do presente. Uma vez que é consequência do presente, o futuro está nele, dialeticamente inserido, marcando no texto o local da diferença, configura o espaço em aberto, representação potente da mutabilidade histórica, lembrando seus interlocutores que o futuro, nada mais é do que um efeito do agora.

Fruto das noções iluministas, a Revolução Francesa consolidou a fibra dos indivíduos e a confiança na razão, indicando que a mudança da sociedade era possível através da participação popular. Já a Revolução Industrial não só alterou o cotidiano dos indivíduos, mas também o imaginário da sociedade moderna.

A ficção científica vai então, executar todo o potencial existente no método proposto pelo filósofo alemão Karl Popper da *falseabilidade* do conhecimento. Para o teórico, o acúmulo de dados empíricos pode refutar, mas nunca confirmar de fato uma teoria, assim, o que existe é apenas uma verdade temporária de múltiplas facetas que ao serem analisadas por diferentes ângulos produzem conclusões variadas. A ciência não é um discurso unicamente racional, mas também hipotético. As narrativas produzidas nesse momento histórico vão explorar os possíveis efeitos dessa explosão de sentidos, bem como, suas reverberações sociais de um futuro múltiplo, fascinante e assustador.

Mary Shelley tinha 21 anos quando escreveu *Frankenstein; or The Modern Prometheus* (1818). O protagonista Victor Frankenstein é um jovem ambicioso e arrogante que almeja encontrar a glória através de seus experimentos científicos. A narrativa depende quase que exclusivamente de um único evento, a criação de uma nova vida humana em laboratório, inspirada pelos experimentos do anatomista italiano Luigi Galvani que utilizava descargas elétricas na tentativa de reanimar corpos ou partes de indivíduos recém-falecidos.

²⁴ O recurso de uchronia de Mercier, por outro lado, inicia um novo paradigma para a literatura utópica, não apenas definindo a ação em um futuro específico cronologicamente conectado ao nosso passado e presente, mas também mais crucialmente por categorizar o futuro como pertencente ao progresso e, portanto, conectado casualmente, se não imediatamente, ao tempo do leitor.

Não por acaso, é assim que o pavoroso ser ganha vida, afinal a eletricidade nesse momento foi vista como uma espécie de fluido vital.

Simplificar a obra à simples história de um cientista que constrói um monstro é ignorar que a autora montou e estabeleceu um encontro de diversos gêneros literários – o romance epistolar, o gótico, as histórias de viagens – e que é através dessa fusão de estilos que a inglesa apresenta seus temores, anseios e indagações referentes aos novos rumos da ciência moderna. Darko Suvin (1979:10) argumenta que o texto de Mary Shelley desencadeia um tema recorrente dentro das narrativas de ficção científica, a noção de que o progresso se torna um agente do caos.

Apesar dos textos de especulação tecnológica terem se tornado altamente populares é somente no final do século XIX com as obras de Jules Verne e Herbert George Wells que a ficção científica como a ascender como categoria literária.

Essa narrativa acadêmica que redijo agora, talvez tenha alcançado um de seus pontos mais sentimentais. Desde muito pequena meus pais costumavam me encher de livros, os dois não são grandes leitores e talvez exatamente por isso, desde cedo tenham decidido incentivar sua única filha a ser diferente, tarefa executada com sucesso, diga-se de passagem. Assim, quando eu completei seis anos, minha mãe me levou na biblioteca municipal para que eu fizesse um cadastro e pudesse ler quantos livros eu conseguisse. Entretanto, embora eu me esforçasse bastante eu ainda não conseguia ler sozinha, acabou sobrando para ela ler um curioso livro de capa vermelha, com um pequeno balão de ar prateado no canto inferior. Quando Verne escreveu *Da Terra à Lua* em 1865, ele não poderia imaginar que cento e vinte anos depois esse seria o primeiro texto de ficção científica lido por essa que hoje redige essas páginas.

A possibilidade de visitar essa obra para a produção dessa dissertação foi uma surpresa das mais felizes. Jules Verne constrói múltiplos e complexos ambientes, dos quais fazem parte máquinas e recursos tecnológicos ainda não existentes em seu tempo para compor a história de três homens que embarcam em uma cápsula resistente que é lançada, por um canhão gigantesco, em direção à lua. A preparação da jornada, os cálculos, os problemas que podem surgir no caminho, os possíveis desvios de curso são abordados detalhadamente pelo autor, ambientando assim, a aventura num contexto científico dialogando com questões do âmbito da física e da astrofísica. Verne consegue misturar fatos comprovados de seu tempo com projeções e extrapolações ficcionais, produzindo uma estória empolgante e envolvente.

Adepto das viagens fantásticas, o autor francês, resgata argumentos antigos e populares já explorados anteriormente e mencionados anteriormente, como por exemplo, as

aventuras subterrâneas da Terra oca. No cerne de todas as composições de Jules Verne encontra-se um impulso quase obsessivo por explorar o diferente e o inusitado.

Herbert George Wells é, nas palavras de Patrick Parrinder, “the pivotal figure in the evolution of scientific romance into modern science fiction. His example has done as much to shape SF as any other single literary influence”²⁵ (PARRINDER, 1995:10).

As obras de Wells oscilam entre um otimismo cauteloso e limitado e sua convicção de que o desastre é inevitável e avança rapidamente.

Guerra dos Mundos (1898) é um poderoso relato do temor causado pelo desconhecido. O narrador, que não tem nome, é um sujeito ordinário que em um dia comum tem sua vida transformada em recorrência de um acontecimento extraordinário, um cilindro metálico cai de Marte na Terra, quando aberto alienígenas começam a exterminar todos os humanos que se aproximam. Criaturas essas que se locomovem através de tripés mecânicos, sua principal arma são bactérias contra as quais os humanos não apresentam nenhuma defesa natural. Os marcianos de Wells são imperialistas que usam sua tecnologia superior para invadir uma nação, a Inglaterra, que já vinha acumulando seu próprio império em parte por causa de sua sofisticação tecnológica superior. A figura dos extraterrestres, assim como, sua violência mecanizada são mecanismos simbólicos para explorar um conjunto mais profundo de preocupações, é uma meditação dos paradoxos da ideologia imperialista.

O romance causa ainda mais impacto em decorrência da linguagem de Wells, sua escrita consegue transformar esse episódio em um acontecimento belo e devastador. O britânico transforma a angústia melancólica predominante em sua narrativa em perturbadoras imagens poéticas, como quando, já no final da obra diz:

Virei-me e olhei para baixo do morro onde, cercados agora por pássaros, estavam os outros dois marcianos que eu vira na noite anterior, exatamente como estavam quando a morte os alcançou. Um deles morreu enquanto gritava para seus companheiros; talvez tenha sido o último a morrer, e sua voz perdurou insistentemente até que a força da máquina se exaurisse. Agora cintilavam, torres inofensivas sobre tripés de metal que brilhavam a luz do sol nascente. (WELLS, 2016, ebook)

A derrota do inimigo estrangeiro, ao final da obra, poderia muito bem ter proporcionado um final feliz. No entanto, o capítulo que precede o epílogo chama-se

²⁵ A figura crucial na evolução do romance científico para a ficção científica moderna. Seu exemplo fez tanto para dar forma à ficção científica quanto para qualquer outra influência literária.

Devastação, os seres humanos não eram vencedores daquele confronto, mas sim sobreviventes, que encontram uma Londres desolada e sem nenhuma perspectiva²⁶.

A Ilha do Doutor Moreau (1896) é uma espécie de Jardim do Éden moderno, no qual Wells apresenta um cientista recluso em uma ilha tropical que realiza estranhos experimentos que consistem na modificação cirúrgica de animais, tornando suas feições mais humanas e aumentando a capacidade de seus cérebros. Suas criações monstruosas em muito lembram a criatura de Shelley, ao mesmo tempo são repulsivos e atrativos configurando uma maravilhosa combinação entre o belo e o grotesco. Wells usa habilmente a ficção científica para abordar temas controversos e pertinentes, como as técnicas de vivisseção e a ética na ciência e na medicina. As perturbadoras experimentações do personagem Moreau provocam questionamentos referentes aos limites e as necessidades da ciência. Essa narrativa ainda apresenta uma complexa sociedade de homens-animais, que são tanto uma crítica à religião quanto à organização social.

No final do século XIX ocorre um fenômeno interessante – a criação de uma cultura de massas. Esse novo nicho literário se consolida a partir de uma série de mudanças sociais e culturais que aconteciam no mundo inteiro nesse momento. Na Grã-Bretanha, por exemplo, em 1870 é instituída a Lei de Educação Nacional, diminuindo a taxa de analfabetismo na região criando um novo público literário que passou a consumir ativamente jornais, revistas e também livros. Outra mudança importante ocorre no mercado editorial, pois se antes eram impressas poucas edições de livros, que contavam com capas duras, ilustrações pomposas e papéis brilhantes com um altíssimo custo, agora as obras passam a ser impressas em papel barato, resultando na diminuição do custo de produção; aumentando a quantidade e a circulação das obras. Os indivíduos não mais precisam retirar seus títulos preferidos na biblioteca, podem, agora, comprar seus próprios exemplares.

É nesse cenário que as *Pulp Fictions* começam a se tornar extremamente populares nos Estados Unidos, no começo do século XX. Baratas, impressas em um papel fabricado a partir da polpa da madeira tratada (de onde inclusive herda seu nome), essas revistas visavam principalmente aquele público que procurava entendimento e diversão. Essas produções começam a se especializar em nichos temáticos, de acordo com McCracken (1998:210)

²⁶ Cabe lembrar que mais tarde (1938), Orson Welles adaptou Guerra dos Mundos, de H.G. Wells para o rádio. A dramatização relatou a chegada de centenas de marcianos à cidade de Grover's Mill, no estado de Nova Jersey. Reportagens externas, entrevistas com testemunhas que estariam vivenciando o acontecimento, efeitos sonoros, sons ambientes, gritos, a emoção dos supostos repórteres e comentaristas. Tudo dava impressão de o fato estar sendo transmitido ao vivo. Uma parte da audiência desavisada acreditou nos relatos e três cidades decretaram estado de pânico no dia da transmissão.

existem quatro modelos de histórias principais: romance romântico, histórias sobre o velho-Oeste, aventuras policiais e, mais raramente, viagens extraordinárias.

Quando, em 1926, publica em Nova York a revista *Amazing Stories: The Magazine of Scientifiction*, Hugo Gernsback, descreve as narrativas ali reunidas como espantosas previsões especulativas proféticas que encantavam os leitores de todas as idades. No edital de abertura classifica tais textos como sendo *scientifictions* e os descreve assim:

By 'scientifiction' I mean the Jules Verne, H.G. Wells and Edgar Allan Poe type of story - a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision . . . Not only do these amazing tales make tremendously interesting reading - they are always instructive. They supply knowledge . . . in a very palatable form . . . New adventures pictured for us in the scientifiction of today are not at all impossible of realization tomorrow . . . Many great science stories destined to be of historical interest are still to be written . . . Posterity will point to them as having blazed a new trail, not only in literature and fiction, but progress as well.²⁷ (GERNSBACK, apud CLUTE e NICHOLS, 1995:311)

Gernsback, não só ajudou a construir uma comunidade que dividia o entusiasmo pelas aventuras descritas na sua revista, mas também transformou essas ficções em um produto viável e atrativo. Foi justamente através das inúmeras edições da *Amazing Stories*, que vendeu milhares de exemplares nas bancas de jornal, que o gênero adquiriu sua identidade e suas características singulares de criação literária, produzindo textos que convidavam e estimulavam seus leitores a pensar sobre as possibilidades tecnocientíficas reais dos seus devaneios. Em junho de 1929 o editor repensa a nomenclatura de seu projeto literário, em detrimento do antigo neologismo e Hugo Gernsback utiliza pela primeira vez o termo "ficção científica" no editorial do primeiro volume da sua nova revista *Science Wonder Stories*.

Guerras intergalácticas, planetas exóticos, colonizadores espaciais e vida extraterrestre eram os principais cenários das *space operas*, aventuras extremamente envolventes que exploravam o imaginário das invenções técnico científicas da época. Robôs, máquinas inteligentes, bombas atômicas, armas a laser eram alguns dos temas recorrentes. Temáticas e jargões que marcariam profundamente o gênero tomam forma nesse período.

John Campbell, até tentou ensaiar uma carreira de escritor, mas foi como editor da *Astounding Science-Fiction*, cargo que ocupou até sua morte, que o norte-americano revelaria uma nova geração de escritores que revolucionariam a ficção científica produzida até esse

²⁷ Por “cientificação”, quero dizer o tipo de história de Julio Verne, H.G. Wells e Edgar Allan Poe – um romance encantador misturado com fato científico e visão profética... Esses contos incríveis não somente fazem a leitura tremendamente interessante – elas são sempre instrutivas. Elas fornecem conhecimento... de uma maneira bem palatável... Novas aventuras retratadas para nós na científicção de hoje não são totalmente impossíveis de se realizar amanhã... Muitas grandes histórias científicas destinadas a serem de interesse histórico ainda serão escritas... A posterioridade apontara para elas como tendo aberto um novo caminho, não apenas na literatura e ficção, mas no progresso também.

momento. Inicialmente surgiram Isaac Asimov, Robert Heinlein e A. E. Van Vogt e, a partir do final da década de 40 somaram-se ao grupo, Arthur C. Clarke, James Blish, Ray Bradbury, Alfred Bester, Frederik Pohl e C. M. Kornbluth, escritores que ficaram conhecidos por fazer parte da chamada *The Golden Age*.

A Segunda Guerra Mundial é responsável por provocar uma mudança significativa no conteúdo dessas narrativas, que começam a perder sua inocência, simplicidade e o otimismo. O deslocamento da ênfase do gênero da ciência e tecnologia para as ciências sociais e humanas começa com a publicação de duas novas revistas: *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (1949) e *Galaxy Science Fiction* (1950). Se antes as histórias eram predominantemente otimistas e acreditavam no progresso, agora adotam um tom mais sóbrio e desconfiado, cenários apocalípticos tornam-se recorrentes refletindo a sensação que tomava conta do mundo, captada com precisão pelo teórico Edward James (1994, p. 104): “A Feeling of helplessness and terror when humans realize their frailty and small size in the face of might and magnitude of the universe”²⁸.

A revista britânica *New Worlds* (1947) editada por Michael Moorcock e a antologia *Dangerous Vision* (1967) produzida por Harlan são as principais responsáveis pelas mudanças acentuadas no modo de se conceber e produzir a literatura de ficção científica em meados da década de 60, período conhecido como *New Wave*. Roberts define esse novo momento da ficção científica como:

A term in science-fiction studies referring to a movement of SF authors in the 1960s and early 1970s. The term originated in non-SF cinema, where some radical and experimental French directors of the 1960s such as Truffaut and Jean-Luc Godard were categorised as part of a *nouvelle vague* or ‘new wave’ of cinema. Some SF writers, like Michael Moorcock, Thomas Disch and J G Ballard, started writing deliberately experimental science fiction that flouted the established conventions of the genre. New Wave SF was experimental in form and subject, and reflected the 1960s countercultural interests in drugs, altered consciousness and sex and an often modishly downbeat outlook.²⁹ (ROBERTS, 2000:190)

Assim, como o movimento cinematográfico francês, da qual herda o nome, é uma forma organizacional disruptiva que pretende quebrar tradições narrativas, alguns autores dessa nova geração tinha um objetivo muito específico: combinar aquilo que consideravam os

²⁸ Um sentimento de desamparo e terror quando humanos percebem sua fragilidade e pequenez diante do poder e magnitude do universo.

²⁹ Um termo nos estudos de ficção científica que se refere ao movimento dos autores de ficção científica nos anos 60, e no início dos anos 70. O termo surgiu na cinema não ficcional-científico, onde alguns diretores franceses radicais e experimentais dos anos 60, como Truffaut e Jean-Luc Godard foram categorizados como parte de uma *nouvelle vague*, ou “a nova onda” do cinema. Alguns escritores de ficção científica, como Michael Moorcock, Thomas Disch e J.G. Ballard, começaram escrevendo ficção científica deliberadamente experimental em forma e sujeito, e refletiram, nos anos 60, interesses contraculturais em drogas, consciências alteradas e sexo, e uma frequente perspectiva modestamente devagar.

melhores aspectos da ficção científica e da ficção literária tradicional em uma nova forma de arte, híbrida e vibrante. Obras de autores como Philip K. Dick, Damon Knight, consolidam a ficção científica como um gênero maduro e sofisticado.

Entretanto, é apenas no final da década de 70 que irá ocorrer à erupção da alteridade nas narrativas de ficção científica. Joanna Russ, Ursula K. Le Guin, Octavia Butler, Samuel Delany e Marge Piercy vão trazer para o centro de suas narrativas problemáticas relacionadas ao feminismo, às políticas públicas e ao racismo, permitindo que grupos marginalizados e excluídos ganhassem finalmente voz dentro da ficção científica. Configurando um período de extrema riqueza produtiva, esses autores são responsáveis por algumas das ficções mais brilhantes do século XX.

À medida que o número de títulos comercializados aumentava, tornou-se proporcionalmente mais difícil para os escritores apresentarem novos elementos que causassem reais impactos nos seus leitores. Entretanto, o norte americano William Gibson, escreveu um romance que mudaria mais uma vez os rumos dessas ficções, *Neuromancer* (1984), consolidando uma nova era: o *cyberpunk*. Essa terminologia é uma combinação entre o vocábulo cibernética, termo relacionado às realidades virtuais, tecnologias e inteligências artificiais com a palavra punk, movimento musical do final da década de 70, caracterizado por uma postura agressiva que pretende romper radicalmente com a ordem social vigente. Seus cenários distópicos concentram os enredos em futuros próximos e descrevem centros urbanos sujos, sombrios, deprimentes e cansativos. Os personagens são marginais, rebeldes e hackers, que procuram resistir a um sistema opressivo e tecnológico, que pode ser representado por um governo totalitário, grandes corporações paternalistas ou, até mesmo uma religião fundamentalista.

A ficção científica é uma inquietante ramificação literária, essencialmente complexa e desafiadora; avessa a qualquer tipo de limitação. Esse gênero se redescobriu e se reinventou incontáveis vezes ao longo dos séculos, permanecendo reconhecível apenas por combinar uma intriga romanesca a um cenário científico relevante. Suas produções configuram o eco misterioso das transformações tecnológicas. Essas narrativas falam de dissolução das fronteiras entre o humano e não-humano, factual e ficcional e também do visível e do invisível. Ao reverberarem teorias, sonhos e desencantos que se abrigam em espaços insólitos, num entre lugar que separa o real do irreal, a ficção científica se configura então como a escrita do indefinido, do incerto, do impreciso e também das possibilidades em aberto.

PARTE DOIS

1

Imponente e grandiosa, a antiga estante da sala sempre foi meu objeto favorito. Suas gavetas e compartimentos guardavam meus bens mais preciosos. Era ali que ficava a televisão, o videocassete, o rádio, os discos de vinil e as revistinhas em quadrinhos. Mas, era o canto inferior direito que armazenava o principal: os livros. Fato que transformava a peça majestosa em um portal mágico para outra dimensão. Antigas e amareladas, as obras ficavam acomodadas naquela diminuta divisória, certamente era isso que produzia o odor peculiar que era liberado todas as vezes que a porta era aberta. Imediatamente eu começava a espirrar, mas logo, acabava esquecendo do meu nariz irritado, afinal era hora de peregrinar por terras distantes, e eu não podia deixar que uma simples rinite me impedisse. Sentada no chão eu ficava rodeada por naves espaciais, cidades futuristas, seres multicoloridos, máquinas voadoras, geringonças tecnológicas, planetas desérticos, ruínas de antigas civilizações e indivíduos fundidos a sistemas eletrônicos, elementos que ilustravam boa parte da minha biblioteca. Foi nesse cenário que passei horas e mais horas na companhia de sujeitos ilustres como Flash Gordon, Dr. Fergusson, Paul Atreides, Arthur Dent, HariSeldon, Andrew Wiggin, Mr. Cavor, Mr. Bedford e Bill Norton.

2

O cômodo descrito acima foi durante anos meu habitat natural. Sentada no chão ou no sofá, foi ali que passei boa parte da minha infância. Entre pacotes de bolachas e embalagens de salgadinhos, eu dividia minhas tardes entre livros e filmes. Asmática, míope e tímida, essas pareciam ser atividades seguras. Entretanto, com o passar dos anos, já adolescente, eu encontrei um novo companheiro - o computador, e, com esse objeto fantástico vieram os jogos online. Resumindo, eu posso dizer que cresci como qualquer outro jovem *nerd*. Será mesmo? Eu costumava acreditar que sim, hoje, no entanto, eu tenho certeza que não. Ora, meus leitores devem ter reparado um fato curioso, todos os personagens e grande parte dos autores até então referidos compartilham um atributo bastante específico - são homens. Com meus dezessete anos, de repente, me vi perdida, invisível em um universo que anteriormente eu acreditava ser tão meu. De súbito, um questionamento inevitável surgiu: onde diabos estariam as mulheres na ficção científica?

Talvez algum desavisado possa pensar que eu esteja enganada, afinal, existem inúmeras personagens femininas dentro das narrativas de ficção científica, assim minha afirmação anterior se tornaria um tanto quanto equivocada. Eu, de fato, não posso negar a existência dessas figuras. A construção das personagens costuma seguir dois caminhos bem definidos. Por um lado, as obras consagradas levam seus modelos de gênero ao encontro dos padrões realmente existentes ou, pelo menos, assumidos como ideais na organização social vigente. Nessas histórias encontramos mães devotadas, esposas compreensivas e as assistentes dedicadas. Por outro lado, as *space opera* reproduzem uma idealização primitiva e bizarra, histórias simplistas e irreais que apresentam mulheres sensuais, frágeis, indefesas e pouco inteligentes. Ou mocinhas virginais que gritam desesperadas por socorro enquanto esperam a chegada do herói. Todas em ilustrações grosseiras e fantasiosas criadas com o objetivo de corresponder às expectativas do público masculino. Como eu ou qualquer outra fã do gênero pode então se identificar com personificações tão irreais?

Em seu ensaio *The Image of Women in Science Fiction* (1971), a teórica norte-americana Joanna Russ reforça que a principal característica dessa ramificação literária é proporcionar um espaço no qual os autores podem compor cenários que desafiam os limites e os termos impostos, ou seja, essas ficções apresentam conjunturas transgressoras que escapam do característico e do habitual, alternativas essas que são confeccionadas e sustentadas por explicações racionais, sérias e consistentes. Então, nas palavras de Russ, podemos interpretar essa forma literária como sendo ideal para explorar o que consideramos ser a “natureza humana”:

One would think science fiction the perfect literary mode in which to explore (and explode) our assumptions about “innate” values and “natural” social arrangements, in short our ideas about Human Nature, Which Never Changes. Some of this has been done. But speculation about the innate personality differences between men and women, about family structure, about sex, in short about gender roles, hardly exists.³⁰ (RUSS, 2007, p. 205)

É verdade que os clichês femininos foram extremamente comuns até meados dos anos 60. Gradualmente, no entanto, esses estereótipos começaram a ser substituídos por um universo ficcional de dois sexos, no qual homens e mulheres exercem diversas funções com

³⁰É possível imaginar a ficção científica como sendo a forma literária perfeita para explorar (e explodir) nossas premissas sobre valores “inatos” e convenções sociais “naturais”, ou seja, nossas ideias sobre a Natureza Humana, Que Nunca Mudam. Em parte, isso foi feito. Mas reflexões sobre diferenças inatas de personalidade entre homem e mulher, sobre estrutura familiar, sobre sexo; em resumo, sobre papéis de gênero são escassas.

competência. Um exemplo dessa substituição gradativa foi em *Star Trek* (1966)³¹ em que Nyota Uhura é uma cientista especializada em comunicações. Habilidade, inteligente e fluente em vários idiomas alienígenas, fizeram com que ela se tornasse indispensável para a tripulação da Enterprise.

Obviamente, tal fato não é resultado de uma especulação isolada e sim diálogo com o momento histórico no qual essas narrativas foram produzidas. Além disso, os problemas relacionados à representação feminina persistiram. Se por um lado temos personagens, como a tenente Ellen Ripley, do filme *Alien, O Oitavo Passageiro* de 1979, por outro, curiosamente, essas figuras são sempre jovens, sem filhos, ou mulheres de meia-idade, com a prole já crescida. Não é muito difícil perceber então que ainda estamos diante de construções que ignoram a complexidade existente nas relações pessoais, embora, aparentemente, projete uma espécie de igualdade entre os sexos. Essas narrativas expressam a tensão entre o possível e o impossível, ou, em outras palavras, são ficções que podem oferecer modos de romper e de questionar noções engessadas de feminilidade e caráter. Entretanto, como os papéis de gênero podem ser desafiados se personagens mulheres reconhecíveis simplesmente não estiverem presentes?

Em geral, podemos perceber que os textos escritos por mulheres tendem a conter personagens femininas mais ativas e vivas, pois essas autoras se esforçam para vislumbrar mundos nos quais homens e mulheres estejam em igualdade de condição e de ação. Entre elas, consta Suzy McKee Charnas que em *Walk to the End of the World* (1974) descreve uma cultura militarista e patriarcal em processo de desintegração e Marion Zimmer Bradley, que na obra *The Shattered Chain* (1976) explora o universo das ‘*Renunciates*’, mulheres que renunciam à proteção e o controle dos homens. Contudo, a noção convencional de que sujeitos femininos são indivíduos de “segunda classe” é uma construção arraigada e difícil de ser superada. Assim, Joanna Russ, explica, ao final de seu texto, o porquê da palavra imagem aparecer no título:

The title I chose for this essay was ‘The Image of Women in Science Fiction’. I hesitated between that and ‘Women in Science Fiction’ but if I had chosen the latter, there would have been very little to say. There are plenty of images of women in science fiction. There are hardly any women³². (RUSS, 2007, p. 217)

³¹ Essas personagens se destacam por estarem em mídias visuais, como por exemplo, a televisão e o cinema. Além disso, também é preciso destacar que, no caso da ficção científica, essas mídias se confundem.

³² O título que escolhi para esse ensaio foi “A Imagem da Mulher na Ficção Científica”. Eu hesitei entre este e “Mulheres na Ficção Científica”, pois, se tivesse escolhido este último, haveria muito pouco a dizer. Há uma abundância de imagens de mulheres na ficção científica. Quase não há mulheres.

Quando Joanna Russ diz que não há mulheres na ficção científica, apenas imagens de mulheres, o que isso quer dizer? Para uma leitora, as imagens exaltando as mães, as esposas submissas e as mulheres sensuais não passam de uma mera idealização masculina. Pergunto-me então como os papéis de gênero poderão ser desafiados se dentro dessas extrapolações e especulações não estiverem presentes figuras femininas reconhecíveis? Onde estão as mulheres “reais” da ficção científica?

4

Antes de discutir as possíveis respostas para as questões anteriormente apresentadas, cabe analisar os sentidos que provém do termo “utopia”, relacionando-o ao gênero aqui estudado. A etimologia do vernáculo “utopia” foi criada a partir da justaposição de dois termos gregos – ou (prefixo de negação) + topos (lugar). Dessa forma, a utopia carrega o significado de ‘não-lugar’. Simultaneamente, a utopia representa um bom lugar e um lugar nenhum, um conflito entre o desejo e a realização, e é a palavra pela qual nos habituamos a conceber uma sociedade extremamente harmônica, estável e funcional, comprometida com o bem-estar e com a coletividade.

Quer localizemos sua origem na *República* de Platão ou na *Utopia* de Thomas More (1516), de onde deriva seu nome, não podemos negar que o gênero utópico ocupa uma posição importante na literatura ocidental, pois, geralmente, essas narrativas representam os sonhos que buscamos e que permanecem no horizonte, no topo da colina, fora de vista e de alcance. Eduardo Galeano, pensando em utopias políticas mais concretas, talvez, certa vez disse que: “A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar” (GALEANO,1994, p. 310).

De qualquer forma, as narrativas utópicas expressam os descontentamentos dos indivíduos com o seu presente, sempre sinalizando alguma alternativa, e é dessa forma que essas histórias e seus autores se envolvem nos debates contemporâneos. Questionando e ponderando aquilo que possa estar errado no nosso mundo, esses textos realizam uma espécie de “diagnóstico”, apontando os problemas centrais da sociedade. William Morris, por exemplo, em *New From Nowhere* (1890) censura a indústria, o dinheiro, o trabalho e também a política de seu tempo. Edward Bellamy em *Looking Backward* (1888) analisa a propriedade privada e os meios de produção. Essas obras retratam alternativas contrastantes que exercem

tanto a função de apontar as falhas do presente, como também de inspirar os indivíduos a continuar acreditando que dias melhores virão.

Nossa realidade é basicamente inacabada, e o sonho utópico é importante precisamente porque descreve um possível futuro (ou uma variedade de futuros possíveis) localizado na vida “real”. Tanto a ideologia como a utopia são consignadas em um campo simbólico de ideias que está fora dessa realidade, limitada ao do mundo concreto onde vivemos, e pode ser contrastada com ela. Um olhar diacrônico sobre os esforços para definir a utopia revela uma dialética interessante: para demonstrar uma ou mais tradições utópicas, os estudiosos devem definir a utopia, mas essa própria definição emerge das tradições existentes. Desde o início de sua criação esse conceito mostrou-se inconstante e facilmente adaptável a novos significados. Sua natureza difusa permite a reinterpretação permanente de suas características. A teórica Fátima Vieira, salienta, entretanto, um aspecto crucial dessas narrativas “Utopia is then to be seen as a matter of attitude, as a kind of reaction to an undesirable present and an aspiration to overcome all difficulties by the imagination of possible alternatives”³³(VIEIRA, 2010, p. 6-7).

Ernst Bloch compreende que existe um impulso utópico caracterizado pela tendência humana em desejar e idealizar uma vida diferente e que essas fantasias são a forma que encontramos para reorganizar o mundo que nos rodeia. E é exatamente por causa desse ímpeto que o teórico elege a esperança como força motriz das utopias, afinal “The emotion of hope goes out of itself, makes people broad instead of confining them, cannot know nearly enough of what it is that makes them inwardly aimed, of what may be allied to them outwardly”³⁴ (BLOCH, 1996, p. 6).

Quando consideramos o pensamento utópico, devemos distinguir o que Bloch descreve tecnicamente como utopias “abstratas” e “concretas”. Essa distinção é fundamental para a relação entre a utopia e qualquer orientação política envolvendo um compromisso com a transformação social. As utopias abstratas são fantásticas, geradas a partir de puro desejo, mas esse desejo não é acompanhado pela vontade de mudança, uma vez que essas utopias não apresentam alternativas para uma posição transformação social. O pensamento utópico concreto, por outro lado, tem um propósito social prático. Essas narrativas estão tentando retratar um mundo potencialmente realizável. As ficções utópicas concretas definem uma

³³Utopia deve ser vista como uma questão de atitude, como uma forma de reação a um presente indesejado e um anseio em superar todas as dificuldades pela imaginação de alternativas possíveis.

³⁴A emoção de esperança vai além de si mesma, faz as pessoas amplas ao invés de confiná-las, não consigo saber o suficiente do que é que as torna direcionados para dentro, do que pode ser aliado para eles externamente.

visão moral no futuro ou no passado, que funciona implicitamente como uma crítica da sociedade. Sendo assim, é nítido que o pensamento utópico concreto é inerentemente revolucionário, ao passo que oferece uma visão de um mundo melhor e tecnicamente capaz de existir.

Contudo, como observa Angelika Bammer em *Partial Visions: Feminism and Utopianism in the 1970s* (1991), as utopias tradicionais não se preocupavam com as estruturas essenciais de poder e de relacionamentos humanos, mas tão somente com instituições e sistemas administrativos, e assim o modelo básico inicial é público e definido em termos masculinos sendo, portanto, político no seu sentido mais restrito e comum. Não é nenhuma surpresa então, que inicialmente poucas utopias tenham sido realmente escritas por mulheres. As utopias tendem a aparecer como uma resposta para um período de transição. Elas são fruto do desejo, mas também da necessidade histórica de grupos menos favorecidos. A teoria feminista então pode ser compreendida como inerentemente utópica. Afinal, de qual outra forma seria possível imaginar um modelo viável de uma sociedade não sexista sem olhar para o futuro? Em um primeiro momento, o pensamento feminista encontra abrigo nas ficções utópicas, na medida em que procura analisar e eliminar a discriminação com base no gênero, exibindo inevitavelmente um mundo alternativo que agora não existe, mas que é possível dentro do tempo e do espaço histórico. Essas construções literárias vão, portanto, tentar minar a falsa consciência gerada pelos interesses masculinos, trazendo à tona questões relevantes para o começo da consolidação dos ideais feministas.

Os movimentos feministas emergem apenas no século XIX. Contudo, já no final do século XVIII motivadas pelo espírito revolucionário que desafiava o sistema político e social vigente, algumas mulheres já ousavam questionar a lógica patriarcal. Olympe de Gouges assinou dezenas de peças de teatro e de panfletos, propagando o seu entusiasmo e o seu apoio à Revolução Francesa. Em 1791, Gouges atreve-se a propor uma *Declaração dos direitos da mulher e cidadã*, no panfleto ela conclama as mulheres à ação - “Ó, mulheres! Mulheres, quando deixareis vós de ser cegas?”, uma crítica visceral à desigualdade entre os sexos. O documento é encaminhado à Assembléia Nacional da França, para que fosse aprovado da mesma forma que havia ocorrido com a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* (1789). Revoltada com o Terror, a escritora ataca duramente Marat e Robespierre, que passam a considerá-la "perigosa demais". Denunciada, é presa por questionar os “valores republicanos”, sem direito a defesa é condenada à morte. Olympe de Gouges foi guilhotinada no dia 3 de novembro de 1793 e, antes de morrer teria repetido uma frase já divulgada em seu

folheto “Se a mulher tem o direito de subir ao cadafalso, ela deve ter igualmente o direito de subir à tribuna”³⁵.

O Reino Unido, na virada para o século XIX, também foi palco para inúmeras efervescências feministas. Mary Wollstonecraft em 1792 publicou *Reivindicação dos direitos da mulher*. Considerada um dos documentos fundadores do feminismo, a obra denuncia a exclusão das mulheres do acesso a direitos básicos, especialmente o acesso à educação formal. O texto discute a condição da mulher na sociedade inglesa de então, respondendo filósofos como John Gregory, James Fordyce e Jean-Jacques Rousseau. Libertária, e Wollstonecraft fez sua própria vida uma defesa da emancipação feminina. Tendo falecido logo após dar à luz a sua segunda filha, não pode vê-la tornar-se, também, uma escritora famosa: Mary Shelley.

A filha de Mary Wollstonecraft, aos 21 anos de idade escreveria *Frankenstein*, obra fundamental, não só para a ficção científica contemporânea, mas também para o empoderamento de todas as mulheres que se aventuraram por esse gênero literário. Jane Donawerth, por exemplo, acredita que “science fiction by women as a continuous literary tradition from Mary Shelley”³⁶ (DONAWERTH, 1997, p. xiv). As várias nuances da vida de Shelley estão representadas em sua obra, o que levou a crítica feminista a lançar uma perspectiva própria sobre essa narrativa. A primeira interpretação feminista sobre o romance foi da teórica Ellen Moers comentando que “Frankenstein seems to be distinctly a woman's myth making on the subject of birth precisely because its emphasis is not upon what precedes birth, not upon birth itself, but upon what follows birth: the trauma of the after birth”³⁷. (MOERS, 1978, p. 93). Victor Frankenstein pode ser visto como um representante do poder despótico masculino que usurpa o papel da mulher na reprodução ao decidir criar um ser humano sozinho tornando, assim o poder reprodutivo das mulheres obsoleto. O texto é um alerta aos ricos e as prováveis consequências do que pode acontecer quando a ciência, universo masculino, impõe seus caprichos e desejos a natureza, universo feminino.

Begum Roquia Sakhawat Hussain ou Begum Rokeya, como ficou popularmente conhecida, é provavelmente, uma das primeiras mulheres a escrever ficção científica. Contudo, até hoje, todas as vezes que mencionei seu nome ou mostrei sua fotografia para algumas pessoas a reação é de perplexidade. Ora, através de seu sobrenome já é possível

³⁵ A obra de Olympe de Gouges esta disponível integralmente em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/viewFile/911/10852> Acesso em 13 de agosto de 2017.

³⁶ Ficção científica por mulheres como uma contínua tradição literária a partir de Mary Shelley.

³⁷ Frankenstein parece ser distintamente o mito de uma mulher sobre o tema do nascimento, precisamente porque sua ênfase não é sobre o que precede o parto, não é sobre o parto em si, mas sobre o que segue o nascimento: o trauma pós-parto.

perceber que não estamos falando de uma mulher ocidental. Roquia foi professora, escritora e ativista dos direitos das mulheres. Reivindicava, principalmente, uma educação de qualidade para as mulheres de sua região. Idealista e corajosa, Ela fundou uma das primeiras escolas voltadas para a educação formal de garotas muçulmanas.

Nascida em uma família abastada e instruída que incentivou seus estudos desde cedo, Roquia aprendeu inglês, árabe e também bengali, idioma comum das camadas mais baixas da população de Rangpur, hoje Bangladesh. Dessa forma a autora potencializou seus escritos, levando palavras como emancipação e direitos a mulheres menos abastadas. Usando artifícios como bom-humor a ativista conquistava as leitoras que pouco a pouco percebiam as injustiças às quais eram submetidas diariamente.

Em 1905, ela escreveu um conto chamado *Sultana's Dream*, um texto de ficção científica sobre mulheres e protagonizado por uma mulher islâmica e indiana, configurando uma perspectiva completamente nova para o gênero. Trata-se de uma utopia feminina futurista que inverte totalmente o cenário da sociedade muçulmana da época. Nesta narrativa, são as mulheres que dominam a cena pública deixando os homens confinados em casa. Roquia incentiva suas leitoras a repensarem seu espaço no mundo: o que aconteceria com a sociedade caso as mulheres assumissem o controle? A partir dessa premissa, Roquia imagina uma realidade na qual o empoderamento feminino resultou em avanços científicos e tecnológicos inimagináveis como, por exemplo, energia solar e carros voadores.

Cinco anos mais tarde, a norte-americana Charlotte Perkins Gilman descreve *Herland*. A obra apresenta três exploradores que chegam a uma terra isolada por penhascos onde, pelos últimos 2000 anos, as mulheres, longe de qualquer contato masculino, construíram uma sociedade extremamente avançada em termos culturais, sociológicos e religiosos. A chegada dos forasteiros a essa espécie de paraíso causa curiosidade entre as habitantes. Intrigadas, elas acreditam que o mundo daqueles sujeitos estranhos deve ser melhor que o delas, já que, no mundo deles, homens e mulheres convivem juntos. Contudo, aos poucos o machismo, o sexismo, os preconceitos e toda a miséria humana presente no universo dos homens vão sendo descobertos. Segundo Cranny-Francis *Herland* é uma das primeiras utopias feministas a revelar sofisticação política e textual para “to construct a feminist Reading positions as a strategy in the production of a feminist subject”³⁸ (CRANNY-FRANCIS, 1990, p. 125).

No Brasil, em 1899, Emília Freitas escreve o romance *A Rainha do Ignoto*, sua obra mais importante, cuja narrativa empreende técnicas comuns e consagradas do gênero

³⁸Construir uma posição de leitura feminista como uma estratégia na produção de um material feminista.

fantástico, inserindo o leitor em um mundo misterioso desde sua página inicial. Nesse texto, a autora trata de questões relacionadas à “alma feminina”, e também expõe a situação da mulher dentro da sociedade patriarcal brasileira. Emília Freitas constrói uma ficção que brilhantemente escancara, questiona e apresenta a dificuldade que é ser mulher em uma sociedade alicerçada no patriarcalismo e cria uma protagonista feminina forte e independente, uma heroína misteriosa, que entrelaça o gênero fantástico a outros já consagrados estilos literários, segundo Nelly Novaes Coelho:

(...) elementos do romance gótico “(aventuras sucessivas, mirabolantes, fantásticas ou mergulhadas em mistérios); elementos do romance naturalista (exigência de verdade documental, objetividade no registro dos fenômenos observados, preocupação com os pormenores e com a casualidade dos fenômenos); elementos do romance regionalista do entre séculos (preocupação com as peculiaridades da região que serve de espaço aos acontecimentos, contrapondo seu primitivismo ou rusticidade aos requintes de beleza, luxo e riqueza do mundo encantado que nele se ocultaria: o mundo da Rainha do Ignoto); valores da concepção de mundo cristã que consolidou a dualidade ou ambiguidade inerente à natureza feminina: anjo/demônio, pura/impura, etc. E, finalmente, elementos do folclore nordestino que, “filtrados” pela consciência da autora revelam o grande potencial transfigurados da arte. (COELHO, 2002, p. 100)

O romance retrata uma espécie de reino mágico onde as mulheres exercem profissões de prestígio, são médicas, engenheiras, mecânicas, cientistas, gerais e marinheiras. Assim a escritora enfatiza a capacidade das mulheres de exercer funções de liderança e de renome em uma sociedade retrógrada e machista. A personagem principal e suas companheiras habitam a enigmática Ilha do Nevoeiro que permanece oculta e invisível aos olhos curiosos graças a truques de hipnose. Emília Freitas percebe que a realização feminina só poderia de fato acontecer em um local isolado, escondido, em um espaço paralelo e livre da opressão patriarcal.

As autoras apresentadas compartilham os mesmos sonhos de liberdade, de fugir do aprisionamento sexista e opressor que só parece possível através da imaginação e do escape da realidade para um mundo ideal, uma realidade feminina. Como explica Frye

Utopian thought is imaginative, with its roots in literature, and the literary imagination is less concerned with achieving ends than with visualising possibilities... The word ‘imaginative’ refers to hypothetical constructions, like those of literature or mathematics. The word ‘imaginary’ refers to something that does not exist”³⁹ (FRYE, apud SARGISSON, 1973, p. 32)

Os textos utópicos produzidos pelas mulheres têm como referente implícito o real, produzindo assim, um discurso crítico sobre a realidade. Entre um referente visível e um

³⁹ O pensamento utópico é imaginativo, com suas raízes na literatura, e a imaginação literária é menos preocupada com alcançar objetivos do que visualizar possibilidades... A palavra “imaginativo” se refere a construções hipotéticas, como as literárias e matemáticas. A palavra “imaginário” se refere a algo que não existe.

referente implícito, as utopias feministas afirmaram-se, sobretudo, como uma manifestação de um espírito crítico e criativo. Essas produções denunciam e condenam o presente através de ficções que o exploram, através de uma nova perspectiva, provocando assim uma experiência poderosa de estranhamento.

Ao oferecer imagens de um mundo sem discriminação de gênero, a teoria feminista participa do que o marxista Jürgen Habermas (1982, p. 219) chamou de "interesse emancipatório" do conhecimento humano. O pensamento feminista primeiro enfatiza as limitações de um conhecimento gerado inteiramente por um único interesse ou ideologia, e a partir de um único ponto de vista. Em seguida, as autoras abordam uma variedade de formas alternativas de estruturação da sociedade que liberam mulheres e homens da doutrina patriarcal. Assim, o pensamento utópico feminista, seja abstrato ou concreto, fornece modelos alternativos de sociedades sexualmente igualitárias e, dessa forma, define as fontes e as direções do desejo feminista contemporâneo. Apresentando alternativas para uma sociedade baseada nos papéis sexuais culturalmente determinados, as escritoras exploram três pontos importantes para a construção de uma sociedade sem gênero – organização totalmente feminina, presença de andróides e a plena igualdade entre os homens e mulheres. Essas utopias femininas substituem uma sociedade corrompida e masculina por uma sociedade feminina poderosa e autossuficiente que existe e se sustenta em perfeita e fecunda harmonia com a natureza.

5

O período pós-guerra foi um marcado pela expansão do capitalismo e consequentemente pela ampliação do mercado de trabalho e do consumo. Os Estados Unidos emergem como líder econômico, militar e político, tendo como opositor o bloco socialista, capitaneado pela União soviética. A tensão existente entre os dois países fez com que o mundo temesse uma possível guerra nuclear. Ao mesmo tempo, inúmeras guerrilhas eclodiam no restante do globo como a Revolução Cubana, a guerra por independência na Argélia e a Guerra do Vietnã.

Em contrapartida, movimentos como a contracultura, o feminismo e a luta dos negros por direitos civis davam voz a grupos historicamente marginalizados e excluídos. Esses discursos mobilizavam a militância política organizada e também impulsionaram uma enorme onda de mudança comportamental que se espalharia internacionalmente.

O desgaste do feminismo de primeira onda⁴⁰, que insistia em não analisar as relações de gênero e sexualidade como sendo percepções políticas, acabava permanecendo preso a uma perspectiva biológica, psicológica, pessoal ou religiosa estagnada. Desse modo, tal mentalidade precisava de uma renovação. A mudança de prisma teve início a partir de dois importantes acontecimentos: a inclusão da palavra “sexo”, em 1964, na Ata de Direitos Civis, proibindo a discriminação nos empregos, e o lançamento, em 1963 de *The Feminine Mystique* de Betty Friedan.

A obra de Friedan convoca as mulheres a repensarem as noções de feminilidade que foram proclamadas e prescritas pelos homens como um instrumento de dominação. O ano de 1968 é marcado por uma série de intervenções, incluindo a primeira manifestação organizada pelo grupo *New York Radical Women*, em Atlantic City, episódio que ficou famoso pela queima dos sutiãs, lembrado até hoje, seja para elogiar, seja para desacatar o movimento feminista, mesmo que nenhum objeto ou vestuário tenha sido, de fato, incinerado, por impedimento da polícia. É nesse momento histórico também que as militantes feministas adentram o ambiente acadêmico, e, com auxílio de professoras que já se identificavam com o feminismo, nasceu o *Women's Studies* ou os centros de estudos da mulher em ambiente acadêmico.

Um dos principais projetos teóricos da segunda onda de feminismo foi a investigação de gênero e sexualidade como construções sociais, o que representa um desafio às noções de uma possível lei natural que rege o comportamento feminino, bem como uma feminilidade inata que descreve e circunscreve o que é ser "mulher". As teóricas e pensadoras dessa geração começam a pensar os papéis de gênero como construções culturais e sociais, rompendo com a simples dualidade pautada exclusivamente no sexo biológico.

Carol Hanisch, em *The Personal Is Political* (1970), fala sobre o que aprendeu nas suas experiências em grupos de autorreflexão ou autoconsciência. No texto, Hanisch afirma que os problemas pessoais são também políticos e, desse modo, não é possível encontrar soluções pessoais, uma vez que só há ação coletiva para uma solução coletiva. A pensadora faz também um apelo para que as intelectuais escutem as supostas mulheres ‘apolíticas’, porque juntas podem formar um amplo movimento de massa.

Esse cenário inevitavelmente encontrou correlativos na ficção científica, pois, como em todos os modos de arte, fez com que muitas jovens escritoras ficassem entusiasmadas com

⁴⁰ A referida terminologia foi criada por Martha Lear, em março de 1968, em um artigo da *The New York Times*. O apontamento dessas terminologias (que no trabalho aparecem marcadas por primeira, segunda e terceira onda) é importante para identificar as diferenças e características das lutas que guiam cada momento do movimento feminista.

as possibilidades imaginativas oferecidas para além do tema, por um idioma não realista. Nas palavras da crítica Sarah Lefanu:

One of the major theoretical projects of the second wave of feminism is the investigation of gender and sexuality as social constructs ...The stock conventions of Science fiction – time travel, alternate worlds, entropy, relativism, the search for a unified field theory – can be used metaphorically and metonymically as powerful ways of exploring the construction of 'woman'.⁴¹(LEFANU, 2012, ebook)

A ficção científica, no entanto, foi durante muito tempo escrita por homens para homens, especialmente para os jovens aos quais eram vendidos heróis destemidos e audaciosos. Contudo, a tentação de quebrar e subverter essa espécie de parque de diversões só para meninos, cutucar foguetes fálicos e o imperialismo intergaláctico foi praticamente irresistível para autoras como: Joanna Russ, Ursula Le Guin, Octavia Butler, Alice Sheldon, Suzy McKee Chamas, Marion Zimmer Bradley, Marge Piercy e Rachel Pollack.

É verdade que a intervenção feminista na ficção científica não foi fácil, uma vez que essas autoras tiveram que lutar contra a hegemonia masculina que existia dentro do gênero. Brian Attebery chama atenção para que

Until the 1960s, gender was one of those elements most often transcribed unthinkingly into SF's hypothetical worlds. Even if an author was interested in revising the gender code, the conservatism of a primarily male audience – and the editors, publishers, and distributors who were trying to outguess that audience – kept gender exploration to a minimum.⁴²(ATTEBERY, 2002, p. 5)

As escritoras de ficção científica não são apenas herdeiras de uma tradição especulativa científica, mas também receberam o legado dos romances góticos e das histórias utópicas. Assim, logo quando as autoras começaram a produzir os seus textos, torna-se nítido o potencial dessas ficções para examinar e imaginar outros mundos, outras sociedades, outros seres e cenários que vão desafiar os preconceitos arraigadas em seus leitores. Diane Cook define essas narrativas como aquelas que irão articular esse gênero literário ficção a uma "awareness of [women's] place in a political system and their connectedness to their women" or "which has a primary and feminist focus on women's status"⁴³ (COOK, 1985, p. 134).

⁴¹ Um dos principais projetos teóricos da segunda onda feminista é a investigação de gênero e sexualidade como construtos sociais... O estoque de convenções da ficção científica – viagem no tempo, mundos alternativos, entropia, relativismo, a busca da teoria do campo unificado - pode ser usado metaforicamente e metonimicamente como formas poderosas de explorar a construção da "mulher".

⁴² Até a década de 60, gênero era um desses elementos mais frequentemente transcritos irracionalmente dentro dos mundos hipotéticos da ficção científica. Mesmo que um autor estivesse interessado em revisar o código de gênero, o conservadorismo de uma audiência majoritariamente masculina - e os editores, editoras e distribuidores que tentavam superar esse público - manteve a exploração de gênero ao mínimo.

⁴³ Consciência do lugar da mulher em um sistema político e suas conexões com suas mulheres ou que tem um foco primário e feminista na condição da mulher.

Antes da explosão das ficções científicas feministas, as narrativas pertencentes a esse gênero se preocupavam quase que exclusivamente com especulações tecnológicas, já que as investigações sociais não são uma grande preocupação dos autores homens. As escritoras mulheres, no entanto, ao incorporar a ideia de Hamisch de que o pessoal é político, fazem de suas narrativas ferramentas para reexaminar e imaginar novas possibilidades. Ora, pensam elas, se são as estruturas sociais as responsáveis por produzir as desigualdades e injustiças, logo são esses fundamentos que devem ser modificados ou reorganizados. É dentro dessa lógica que se localizam as ficções científicas da década de 70, como por exemplo, *Les Guérillères* (1969) de Monique Wittig, *Solution Three* (1975) de Naomi Mitchison, *Woman on the Edge of Time* (1976) de Marge Piercy e *The Wanderground* (1979) de Sally Miller Gearheart. Esses romances funcionam como um índice do desejo feminista, como estímulo à teoria política feminista e até mesmo como modelos válidos para o futuro.

Eu nem sempre fui feminista, entretanto, eu sempre fui uma leitora apaixonada das narrativas de ficção científica. Sempre soube que as obras pertencentes a esse gênero literário abrem novos mundos e concepções, em textos que nos conduzem a mundos futuristas, cheios de cores, bugigangas tecnológicas e seres de múltiplos tamanhos, cores e texturas. Já perdi a conta de quantas vezes eu li e reli os mesmos livros, nesses romances, no entanto, era eu sempre a secundária, a coadjuvante e a Outra. A espera permanente que ansiava por ação e aventura, e passei boa parte da minha vida me perguntando quando eu seria capaz de conduzir um grupo de exploradores ou apenas embarcar em uma jornada de autoconhecimento, futuro esse que parecia cada dia mais distante. Infelizmente, a barreira linguística tornou essa demora ainda mais expressiva, pois eu já era adulta quando conheci as narrativas aqui citadas. Contudo, acredito que tenha sido melhor assim, uma vez que se as descobrisse antes eu certamente não entenderia a complexidade dessas narrativas. As ficções científicas feministas me transformaram profundamente e me fizeram questionar a realidade ao meu redor, além de me levarem a explorar um gênero ficcional considerado marginal. Por isso, posso dizer que essas histórias me elevaram ao papel de protagonista atuante dentro da ficção científica e dentro da academia, em minhas investigações teóricas.

Apesar do seu início, um tanto quanto tímido no final dos 1980, a terceira onda feminista ganhou força no decorrer dos anos 1990, fortemente pós-estruturalista, suas análises e reflexões foram influenciadas por nomes como Michel Foucault e Jacques Derrida “cuja proposta concentra-se na análise das diferenças, da alteridade, da diversidade e da produção discursiva da subjetividade” (NARVAZ e KOLLER, 2006, p. 649). As pensadoras alinhadas a essa abordagem teórica dialogam com a *onda* anterior, uma vez que se propõem a retificar e

completar falhas e lacunas deixadas em aberto por suas antecessoras. Através de uma abordagem investigativa micropolítica, essas teóricas irão indagar internamente o próprio movimento feminista, questionando suas limitações e segregações, como, por exemplo, o padrão branco de classe média que dominava até então as discussões do teóricas. É nesse momento que ocorre uma abertura e um diálogo referente às diferenças e singularidades do que se compreende por “ser mulher”. Com isso, os estudos deslocam-se para as relações de gênero, incluindo também um recorte de classe e de raça.

Por isso, nesse momento do trabalho, almejo traçar um panorama da crítica feminista, somente assim, será possível compreender as páginas decorrentes, afinal, a narrativa que irei analisar em seguida não só realiza uma síntese extraordinária das teorias feministas dos anos 1970, como também parece prenunciar questões fulcrais da onda subsequente, de certa forma, Joanna Russ, parece ser uma viajante do tempo que tenta alertar suas leitoras e leitores sobre os perigos do futuro.

PARTE TRÊS

1

Certa vez em um congresso ouvi uma professora dizer que achava inadmissível que os alunos se referissem aos autores utilizando seu primeiro nome. Para ela esse era um gesto desrespeitoso. Pensei naquelas palavras durante alguns dias. Refleti e remói meu discurso incontáveis vezes e, embora eu consiga compreender sua mensagem, nunca deixei de achar tudo aquilo uma grande besteira. Afinal, Joanna é mais do que um simples objeto de pesquisa. Foi com ela que compartilhei dias turbulentos e noites insones ao longo desses anos. Além disso, Joanna é uma amiga de longa data. Ora, se não fosse por ela, certamente essas páginas não estariam sendo escritas. Ocorre que após Joanna eu nunca mais fui a mesma. Seus textos irônicos e raivosos me transformaram em uma pessoa melhor. Às vezes, inclusive, me pego pensando o que teria acontecido em minha vida sem ela. Eu ainda seria tão teimosa? Ainda seria feminista? Consideraria ser professora? Encararia o desafio das vivências acadêmicas? Teria a força necessária para defender um gênero literário tão desprestigiado? Questões que, ainda bem, permaneceram sem resposta. Entendo que posso estar soando extremamente cafona nesse momento. Perdoem, leitores e leitoras, de fato, sou acometida por uma imensa predisposição a cometer exageros quando o assunto é Joanna. Para alguns indivíduos, super-heróis são personagens fictícios, seres extraordinários incumbidos de salvar o universo. Bobagem! Heróis são reais, seres admiráveis, destemidos, audaciosos e intensos, que modificam o mundo ao seu redor, e Joanna é prova disso.

2

Joanna Russ nasceu em 22 de fevereiro de 1937 no Bronx, em Nova York. Filha de dois professores, começou a escrever ainda criança, enchendo cadernos com textos e ilustrações. Suas primeiras narrativas mostravam-se obsessivamente interessadas em questões relacionadas à fauna e à flora, resultado das tardes que passou dividindo-se entre o zoológico e o jardim botânico da cidade. Aos 12 anos, Russ frequentava o *high school* Westinghouse Science Talent Search Winners, em 1953. Apesar de suas múltiplas habilidades, Joanna Russ estava destinada a traçar o caminho das humanidades, ingressando na Cornell University para estudar línguas e literatura, momento crucial na sua formação como autora, uma vez que é na universidade que começa a publicar seus escritos. Curiosamente, desenvolve uma série de

poemas durante os quatro anos de graduação, encontrados nas revistas literárias *The Cornell Writer* e *Epoch*. Em 1957, obtém seu diploma de bacharel, mais tarde, em 1960, recebe o título de mestre em dramaturgia e literatura dramática na Yale Drama School. Um ano antes, em 1959, publica seu primeiro conto de ficção científica *Nor Custom Stale*, na edição de setembro da popular *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*, aos 22 anos. “It is Miss Russ’s first story”⁴⁴ escreveu um dos editores em sua nota introdutória do texto, seguindo de “first, we are confident, of many”⁴⁵. Russ, desde então, não só escreveu de fato muitas histórias, mas também, realizou alguns feitos que os editores não poderiam prever. Juntamente com James Tiptree, Jr., Marge Piercy, Ursula Le Guin e outros sujeitos promissores, a jovem Joanna Russ se tornou uma das forças revolucionárias do gênero nos anos 60 e 70, sendo responsável por converter o ambiente masculino em um dos mais ricos espaços para o pensamento utópico feminista e a crítica cultural.

Joanna seguiu os passos de seus pais e tornou-se professora, integrando o corpo docente de instituições importantes, como a própria Cornell University, Binghamton University e também a University of Colorado. Por fim, é contratada como professora de inglês adjunta na University of Washington, sendo promovida a titular em 1977, cargo que ocupou até 1991.

A produção ficcional da autora é composta por cinco romances, *Picnic on Paradise* (1968), *And Chaos Died* (1970), *The Female Man* (1975), *We Who Are About To...* (1976), *The Two of Them* (1978); uma novela, *On Strike Against God* (1980); quatro livros de contos, *The Adventures of Alyx* (1976), *The Zanzibar Cat* (1983), *Extra(ordinary) People* (1985), *The Hidden Side of the Moon* (1987) e um livro infantil, *Kittatinny: A Tale of Magic* (1978). Somam-se ainda a esse acervo cinco livros teóricos, *How to Suppress Women's Writing* (1983), *Magic Mommas, Trembling Sisters, Puritans and Perverts: Feminist Essays* (1985), *To Write Like a Woman* (1995), *What Are We Fighting For? Sex, Race, Class, and the Future of Feminism* (1997). Após décadas escrevendo e publicando ensaios, contos e romances de ficção científica feminista, Joanna Russ abandonou o meio acadêmico e literário no final dos anos 90 por consequência de sua saúde debilitada.

Sarah LeFanu (2012, ebook) diz que “Joanna Russ is the single most important woman writer of science fiction, although she is not necessarily the most widely read”⁴⁶. Infelizmente, sou obrigada a concordar com essa afirmação, apesar da complexidade e amplitude de seus

⁴⁴Esta é a primeira história da senhorita Russ.

⁴⁵Primeira, estamos confiantes, de muitas.

⁴⁶Joanna Russ é sozinha a escritora mais importante da ficção científica, embora ela não seja necessariamente a mais lida.

trabalhos terem garantido a ela uma posição estável no panteão da ficção científica. Joanna compartilha o destino de outros ícones literários que acabaram sendo rotulados, como autores de um “livro só”. Embora, *The Female Man* seja de fato a obra-prima de sua carreira, a plena realização literária da obra só se torna possível quando percebemos o trabalho da autora como um todo. Reunir seu acervo para executar esse movimento de aproximação, no entanto, converte-se em uma tarefa quase impossível, uma vez que suas obras são frustrantemente difíceis de serem encontradas.

Quando eu era criança, costumava me enrolar num antigo lençol branco, já todo esfarrapado, enquanto empunhava orgulhosa uma das agulhas de tricô da minha mãe. Foi assim que passei boa parte dos meus dias; é claro que essa excentricidade tinha um propósito, essa era a forma que eu encontrava para me transformar em Luke Skywalker. Assim, quando alguém me perguntava o que eu seria quando crescesse, eu não titubeava, e logo respondia entusiasmada, jedi! Diante de uma memória feliz e engraçada, entretanto, me pergunto como teria sido crescer na companhia de personagens femininas e o que isso poderia ter modificado em minha formação como sujeito feminino.

Eu tinha quase dezenove anos quando comprei meu primeiro livro da autora, episódio marcante, afinal essa foi também minha primeira compra online. Como os leitores podem imaginar, foi preciso esperar alguns meses até que minha encomenda chegasse. Aguardei o carteiro ansiosa e quando finalmente tive em mãos aquele envelope pardo, por alguns instantes duvidei que ali dentro estivesse de fato um livro. Era tão leve. Obviamente, era uma desconfiança infundada e no interior daquele embrulho encontrei a edição já envelhecida de *The Adventures of Alyx*. O pequeno livro de capa engraçada, na verdade, é uma compilação de cinco contos, cujos títulos são: *Bluestocking* (1967), *I Thought She Was Afeard Till She Stroked My Beard* (1967), *The Barbarian* (1968), *Picnic on Paradise* (1968) e *The Second Inquisition* (1970).

Lembro que li aquelas páginas amareladas muito mais rápido do que gostaria. Escritas em uma linguagem extremamente acessível, em contos relativamente curtos, o que tornou quase impossível que eu largasse aquela estranha e maravilhosa coletânea. Compreendi, logo de início, que apesar de dividirem a mesma protagonista, essas histórias não são cronologicamente interligadas, embora eu precise admitir que procurar possíveis conexões ocultas seja bastante divertido. Rapidamente, eu estava completamente imersa naquele universo repleto de feiticeiros, mercenários e piratas, envolvida por aqueles escritos, que eram ao mesmo descontraídos e desafiadores. As histórias giram em torno de Alyx, uma personagem apaixonante e inspiradora, uma heroína crível, uma mulher inteligente, forte e

competente que desafia a feminilidade passiva esperada e perpetuada na maioria das ficções do gênero.

Acredito ser necessário apresentar, ainda que resumidamente, o enredo das narrativas contidas nesta coletânea, já que somente dessa forma será possível que os leitores compreendam as múltiplas facetas dessa fascinante protagonista. No primeiro conto, *Bluestocking*, Alyx impede o enlace matrimonial de uma jovem e de um homem muito mais velho. O segundo texto, *I Thought She Was Afraid Till She Stroked My Beard*, descreve sua própria fuga de um casamento sem amor para se juntar a um bando de piratas. Na terceira estória, *The Barbarian*, a personagem é descrita como uma talentosa mercenária que impede a destruição do mundo. Na quarta aventura, *Picnic on Paradise*, a personagem resgata um grupo de turistas de uma guerra civil que ocorre em um futuro distante. O relato final, *The Second Inquisition*, carece de um pouco mais de atenção, uma vez que se difere radicalmente de todos os outros. Os cenários míticos e futuristas desaparecem cedendo espaço para um ambiente suburbano.

Observar com minúcia a última narrativa oportuniza refletir sobre as sutilezas significativas da obra de Russ, *The Adventures of Alyx*. Se os contos anteriores eram guiados pela ação, *The Second Inquisition* pauta-se na partilha e na comunicação. A recorrente ousadia de Alyx presente nos textos anteriores cede lugar para a perspectiva de uma adolescente de dezesseis anos. E é mediante o diálogo com um ser alienígena que a jovem personagem reflete sobre o cenário suburbano em que vive. A condição feminina se mostra como uma temática predominante nesse último conto, dado que os questionamentos sobre a vida da personagem são colocados em evidência. Com teor reflexivo, esse último relato viabiliza uma possível aproximação entre a figura do ser alienígena associada à tênue presença de Alyx na narrativa, considerando que a função de Alyx seria, nesse último conto, promover uma última ação: provocar, pela via reflexiva, mudanças capazes de redefinir os papéis femininos. Assim, *The Second Inquisition* opera como uma narrativa que, ao fechar o livro, favorece novas aberturas. O prisma interpretativo da minha leitura se encontra, de certo modo, com as considerações dadas por Russ, que almejou que a obra tivesse um efeito de peça contínua, fechada em si mesma.

The Second Inquisition is an Alyx story—the character in it is Alyx’s great-granddaughter. I wanted the stories to form a sort of closed piece, a Klein-bottle thing, with its tail in its mouth, to imply that the protagonist of the Inquisition went on to write the other stories. That’s impossible, of course, but I did like the tail-in-mouth effect.⁴⁷(RUSS apud CORTIEL, 1999 p. 135)

⁴⁷A Segunda Inquisição é uma história de Alyx – a personagem em si é a tataraneta de Alyx. Eu queria que as histórias formassem, mais ou menos, partes aproximadas, algo como a garrafa de Klein, com a sua cauda em sua boca, para implicar que o protagonista da Inquisição prosseguisse escrevendo as outras histórias. Isso é impossível, é claro, mas fiz como o efeito cauda-na-boca.

A imagem invocada por Joanna para descrever a trajetória de Alyx é tipicamente associada ao *ouroboros*⁴⁸, à Mãe Cósmica e também ao tempo cíclico e, portanto, é uma imagem poderosa que evoca a ruptura do tempo linear. Um espaço paradoxal que ao mesmo tempo finaliza e inicia a sequência do texto como um todo. Essa última história sugere, portanto, que o tempo/espaço está em constante movimento, sendo reescrito por essas mulheres que, doravante, desafiam a autoridade patrilinear e executam mudanças efetivas em suas realidades.

Essas narrativas escritas pela autora no final da década de 60 constroem um universo particularmente interessante, afinal, são resultado da mistura de elementos existentes nas ficções científicas e nas histórias de *sword and sorcery*⁴⁹, liberando, assim pela primeira vez, um espaço no que Samuel R. Delany (1975:69) chama de “over masculinised society”⁵⁰. De fato, no que se refere ao aporte crítico, a complexidade e a densidade dos romances de Joanna ocupam uma posição de sobrelevô com relação aos contos reunidos na obra de 1976. Esses textos fantásticos, ainda hoje, permanecem desconhecidos para grande parte dos leitores da escritora, uma lástima, já que é nesse momento, segundo Delany (1975:70) que se torna perceptível nas produções da autora uma espécie de “proto-feminist consciousness”⁵¹ ou seja, esse é um momento embrionário aonde é possível observar uma pequena faísca transgressora, um esboço revolucionário que irá marcar fortemente os escritos posteriores da autora.

O olhar desatento da crítica com respeito à obra, no entanto, não impede que se faça nesse trabalho uma importante constatação: *The Adventures of Alyx* é significativamente relevante para a construção e formação de Joanna enquanto feminista. Sobre esse importante processo, inclusive, Joanna explica que:

Long before I became a feminist in any explicit way (my first reaction upon hearing Kate Millet speak in 1968 was that of course every woman *knew* that but if you ever dared to formulate it to yourself, let alone say it out loud, God would kill you with a lightning bolt), I had turned from writing love stories about women in which women were losers, and adventure stories in which the men were winners, to writing adventure stories about a woman in which the woman won. It was one of the hardest things I ever did in my life. These are stories about a sword-and-sorcery heroine called Alyx, and before writing the first I spent about two weeks in front of my typewriter shaking and thinking of how I'd be stoned in the streets, accused of penis envy, and so on (after that it is obligatory to commit suicide, of course). It was shifting my center of gravity from Him to Me and I think it's the most difficult thing

⁴⁸ Um símbolo circular que representa uma cobra, ou menos comumente um dragão, engolindo sua cauda, como um emblema da totalidade ou do infinito.

⁴⁹“Espada e feitiçaria” ou “Espada e magia”

⁵⁰Sociedade sobre masculinizada.

⁵¹Consciência proto-feminista.

an artist can do—a woman artist, that is. It's OK to write about artist-female with feet in center of own stage as long as she suffers a lot and is defeated and is wrong (the last is optional). But to win, and to express the anger that's in all of us, is a taboo almost as powerful as the taboo against being indifferent to The Man.⁵² (RUSS, 1975 p. 42, grifo no original)

Mesmo com a produção de contos anteriores à obra em questão, destaca-se *The Adventures of Alyx* justamente por ser a obra em que uma mulher ocupa o ponto estratégico de protagonista dentro da narrativa, característica inédita na produção de Joanna até então. Essa localização não é apenas ocasional, posto que com ela a escritora também investe em seu posicionamento enquanto mulher e feminista. Alyx, figura central dos contos da obra, é construída em contraponto aos modelos vigentes de feminilidade, e sobre a relação entre a personagem e Joanna é ainda possível destacar que:

Russ is a humorist, and much of the fun in the Alyx stories comes from her clever borrowing from different genres. While Alyx shows all sorts of heroic qualities she is not a simple female version of a male hero. She is, in fact, strongly gendered, that is, her female ness is shown to be quite specifically constructed within the parameters of difference. The self-knowledge that Russ allows her heroine infuses the adventures with a real sense of sexual politics; the relationships that Alyx has with women and with men are, as a result, both subtle and strong.⁵³ (LEFANU, 2012 ebook)

Mas não são apenas os padrões que são debatidos e superados em *The Adventures of Alyx*. A engenhosidade dos contos fez com que Samuel Delany (2009:59) declarasse que a obra talvez seja a melhor criação da carreira da Russ. Ao constituir Alyx, essa primeira heroína forte e independente, Joanna abriu caminhos para que outros autores e autoras do gênero explorassem protagonistas mulheres de outros modos e outras maneiras. As vivências de Alyx nas narrativas da obra movimentam um gesto duplo e simultâneo, pois ao mesmo

⁵²Muito antes de eu me tornar uma feminista em qualquer maneira explícita (minha primeira reação ao ouvir Kate Millet falar em 1968 foi que, é claro, todas as mulheres *sabiam* que se você tentasse formular ideias por si mesma, e falasse em voz alta, Deus mataria você com um raio), eu havia parado de escrever histórias de amor sobre mulheres em que elas eram as perdedoras, e histórias de aventura em que homens eram os vencedores, e passei a escrever histórias aventureiras sobre uma mulher em que ela vencia. Foi uma das coisas mais difíceis que já fiz em minha vida. Essas histórias são sobre uma heroína chamada Alyx, portadora de uma espada e dotada de feitiçaria, e antes de escrever o primeiro capítulo, passei por quase duas semanas na frente de minha máquina de escrever, mexendo-me e pensando sobre como eu estaria sendo apedrejada, acusada de cobiçadora de pênis, e assim por diante (depois disso, é obrigatório cometer suicídio, obviamente). Estava mudando meu centro de gravidade de Ele para Mim e eu penso que está é a coisa mais difícil para um artista – para um artista mulher. Está certo escrever sobre artista-feminino com os pés no centro do próprio palco, desde que sofra muito e seja derrotada e esteja errada (a última é opcional). Mas para vencer, e para expressar a raiva que está em todos nós, é um tabu quase tão poderoso como o tabu contra ser indiferente a O Homem.

⁵³Russ é uma humorista, e muito de sua graça nas histórias de Alyx vem de seus empréstimos inteligentes de diferentes gêneros. Enquanto Alyx demonstra todos os tipos de qualidades heroicas, ela não é uma simples versão feminina de um herói masculino. Ela é, de fato, muito forte em seu gênero, isto é, sua feminilidade é mostrada sendo bastante especificamente construída dentro de parâmetros de diferença. O autoconhecimento que Russ permite em sua heroína inspira as aventuras com um senso real de políticas sexuais; as relações que Alyx tem com as mulheres e com homens são, como um resultado, ambas sutis e fortes.

tempo em que rompem com um determinado parâmetro de protagonismo, inauguram uma possibilidade concreta de mudança na relação entre a posição do protagonista e as identidades das mulheres. Com Alyx, Joanna torna viável a inserção de protagonistas mulheres que são verossímeis, intensas e corajosas. Sobre essa condição exemplar possibilitada pelos contos, Clute e Nicholls expõem que “the ease with which later writers now use active female protagonists in adventure roles, without having to argue the case, owes much to this example”⁵⁴ (CLUTE & NICHOLLS, 1999 p. 1035).

Como qualquer outro bom autor de ficção científica, Joanna Russ vai analisar nossas percepções do passado para assim construir uma visão provocativa do futuro. É dessa forma que a autora expande os horizontes de seus leitores. Como Nietzsche, ela entende que “The voice of the past is always the voice of an oracle; only if you are architects of the future and are familiar with the present will you understand the oracular voice of the past.”⁵⁵ (NIETZSCHE 1995 p. 130). Joanna vai utilizar sua “voz oracular” para idealizar um futuro no qual a mulher não é mais um ser passivo e privado e sim sujeito de ação, capaz de intervir no mundo. Com isso, a autora desafia a opressão patriarcal justamente criando personagens sólidas e coesas, com potência de heroína.

Posto isto, entendo que começar com a leitura dessa obra de Russ é fundamental para compreender os desdobramentos que serão dados a seguir, uma vez que a natureza revolucionária de sua escrita é encontrada, precisamente, como disse Toril Moi (2002:14) na desconstrução das “death-dealing binary oppositions of masculinity and femininity”.⁵⁶ Joanna Russ transporta Alyx para mundos altamente tecnológicos, deixando que essa personagem viaje não só pelo tempo, mas também por múltiplos gêneros literários, da fantasia à ciência. Parte do encanto dessa série de contos reside na incongruência da presença arcaica da protagonista contrastando com cenários e civilizações futuristas. Em muitos aspectos, um romance muito mais complexo, *The Female Man* expande essa estratégia de cruzar diversos fazeres literários. Sendo assim, partimos para a análise do romance que é objeto do presente estudo, visando articular e potencializar as considerações futuras com os tópicos que até aqui foram apresentados.

⁵⁴A facilidade com que escritores tardios agora usam protagonistas feministas e ativas em papéis de aventura, sem ter de argumentar o caso, deve-se muito a esse exemplo.

⁵⁵A voz do passado é sempre a voz de um oráculo; somente se vocês forem arquitetos do futuro e forem familiarizados com o presente que vocês irão entender a voz oracular do passado.

⁵⁶Cobrança de morte de oposições binárias de masculinidade e feminilidade.

Nos últimos anos eu adquiri o estranho costume de ler sentada no chão do quarto, quase sempre escorada na cama. Eu não consigo compreender como ou porque desenvolvi esse hábito, afinal, essa não é uma posição muito confortável. Entretanto, apesar do incômodo, foi nesse excêntrico lugar que li *The Female Man* (1975) pela primeira vez, leitura difícil, desgastante e desafiadora que alteraria para sempre a minha percepção sobre o mundo.

Assim, e a partir do meu ângulo crítico-interpretativo, desenvolvo as considerações elencadas a seguir, todas elas assentadas nas experiências que tive e tenho enquanto leitora de Joanna, especialmente no que se refere à obra a qual venho dedicando os meus estudos, *The Female Man*. O livro vem perturbando e fascinando os críticos desde sua publicação em 1975, possivelmente por sua ambiguidade e complexidade estrutural, mas certamente por conta de sua política feminista radical e da inclusão do erotismo lésbico explícito.

Embora seja justamente classificado como um romance de ficção científica, *The Female Man* é uma encruzilhada textual de diferentes convenções de gêneros, discursos e teorias políticas e é justamente na fusão entre essas múltiplas e, às vezes contraditórias, conexões textuais que a obra alcança toda sua potencialidade. Estruturalmente, é uma narrativa organizada em nove partes, sendo que em cada uma dessas divisões encontram-se os capítulos que ancoram a obra. Destaco, logo de início, que o desenrolar dos capítulos apresenta uma grande variação. Em termos de quantidade, pouquíssimas dessas seções são compostas por uma parcela significativas de páginas, situadas entre quinze páginas, nunca ultrapassando essa quantia. No entanto, a maioria dessas subdivisões são breves e pontuais, e exprimem, em sua composição, apenas um parágrafo ou ainda uma única oração, como é o caso do capítulo XVI, na parte um, que abre e fecha de modo ágil e certo: “And here we are”⁵⁷ (RUSS, 2000 p. 18).

Essas seções díspares formam uma montagem de diferentes vozes e perspectivas. Nesse sentido, os elementos da obra mostram-se variados mediante o cruzamento de poesia, imagens de festas, entrevistas, diálogos entre as protagonistas, palestras e confissões que estão abarcados em seu conjunto. Nisso, nota-se já no nível de sua constituição e arranjo, que a

⁵⁷ E aqui nós estamos.

característica heterogênea de *The Female Man* o institui como um livro não usual e nitidamente singular para os parâmetros narrativos correntes da época.

No que diz respeito ao enredo da obra, começo destacando de forma pontual as personagens que a protagonizam, tendo em vista que a função de protagonista é vivida por quatro mulheres que se apresentam como ecos de uma mesma mulher perdida no espaço. Janet Evason, Jeannine Dadier, Joanna e Jael vivem em mundos paralelos, e dividem o mesmo genótipo. Como é perceptível, cada uma dessas personagens recebe um nome iniciado com letra J, formando assim uma rede de quatro jotas. No nível da narrativa, Janet, Joanna e Jael, além de personagens, ocupam o lugar de narradoras de suas ações. A exceção vem com Jeannine, que é a única personagem que não narra nenhuma das partes do livro. O modo como o relato dos fatos é disposto na obra, ou a forma como Janet, Joanna e Jael narram as nove partes que integram *The Female Man* é dada de forma alternada, por vezes até não identificável. Por isso, não é injusto afirmar que não há uma linearidade narrativa que permite assinalar uma específica lógica sequencial utilizada pelas narradoras, considerando que a narração, como já foi dito, é feita de modo que impede o emprego de um típico alinhamento. Soma-se a isso o fato de que uma outra voz é adicionada constantemente ao texto, fazendo com as quatro personagens/narradoras, com iniciais em “J”, se vejam agregadas a um quinto elemento que também se inicia com a mesma letra: a autora, um outro jota, uma nova perspectiva. Assim, vozes narrativas não identificadas, sequência linear não efetivada e claras interferências da voz da autora na narrativa, garantem um efeito aglomerado à *The Female Man* – característica que dialoga, de certo modo, com os traços heterogêneos anteriormente identificados em sua constituição.

É compreensível, portanto, a razão que faz com que Rachel Blau DuPlessis (1985:182) chame as protagonistas do livro de “cluster protagonist”⁵⁸. E, de fato, ao lê-lo pela primeira vez, tive a constante sensação de estar montando uma espécie de quebra-cabeças, aqueles fragmentos e imagens isoladamente não pareciam fazer sentido, somente juntos era possível compreender a estória descrita pela autora. Embora, o processo de leitura seja doloroso, confuso e por vezes frustrante, o seu desenrolar torna nítido que aquelas personagens são na verdade manifestações de uma mesma mulher, espalhadas ao longo do tempo, que representam as potencialidades contidas em todas as mulheres. Ao finalizar o romance, senti o chão do quarto ser arrancado sob meus pés revelando um parquet intergaláctico e cintilante, uma vez que percebi que a obra é de fato escrita para mim e sobre mim - leitor, leitora.

⁵⁸ Agrupamento protagonista.

Quando questionada a respeito dessa estrutura anárquica, Russ (1981:245), em uma entrevista, expõe que os leitores podem perceber esse tumulto de vozes (muitas vezes identificadas) como sendo uma celebração, uma simples ação literária ou até mesmo uma tortura exasperante. De qualquer forma, a autora envolve o leitor e o transforma em agente no texto, que deve trabalhar para desvendar o significado do livro. Diante dessa proposição, destaco que o interlocutor deve trabalhar para ir construindo e tateando os sentidos do romance. Afinal, *The Female Man* faz com que os leitores se tornem participantes ativos da elaboração dos significados advindos do texto (e que se somam ao prisma de leitura oferecido pelo leitor). Na condição de integrante, o legente adentra quatro diferentes estratégias para abordar as diferentes desigualdades de gênero, estratégias essas representadas por cada uma das personagens da obra. Essa aproximação com diferentes mundos é o que assegura o desenrolar da narrativa, fazendo com que o percurso de leitura se divida e se alterne entre universos distintos, mas dialógicos. Os quatro jotas também podem ser vistos como aproximações de diferentes ideologias feministas: Janet é uma lésbica separatista; Jeannine é uma pré-feminista; Jael é uma guerreira alinhada ao feminismo radical; enquanto Joanna está em um processo de autodescobrimento.

Sob esse panorama, o desenvolvimento de *The Female Man* é impulsionado por questionamentos que problematizam as noções do ser mulher, traço que coloca quatro personagens vivendo em dimensões e contextos históricos distintos (o que evidencia os modos, pontos de vistas, e específicas particularidades situadas em cada um dos mundos). Pode-se dizer, portanto, que a distinção dialógica⁵⁹ foi a forma encontrada por Joanna para explorar múltiplas trajetórias que dividem um mesmo conflito: a opressão de gênero.

O romance vai traçar algumas considerações sobre o papel da mulher em uma sociedade em que a ciência respalda o poder masculino, denunciando como alguns avanços científicos alavancados pelo patriarcado manipulam o corpo feminino, principalmente nas questões que dizem respeito ao plano biológico. Pode-se afirmar que a reflexão sobre o corpo foi quase que uma constante nas diferentes linhas de abordagem do pensamento feminista. No entanto, é preciso ressaltar que cada autora ou corrente de pensamento o fez de maneira particular, ainda que guardem algumas aproximações em relação à visão crítica do pensamento misógino que “confina as mulheres às exigências biológicas da reprodução na suposição de que, dadas certas transformações biológicas, fisiológicas e endocrinológicas

⁵⁹ Para a dialética de Bakhtin, o Eu não apenas nega, mas, exige a presença do Outro para a constituição do EU. Pois, o Eu se forma na oposição ao Outro, mais do que em sua própria posição.

específicas, as mulheres são, de algum modo, *mais* biológicas, *mais* corporais e *mais* naturais do que os homens” (GROSZ, 2000 p. 68, grifos no original). Ao longo da narrativa, Joanna Russ vai instigar reflexões fundamentais dentro dos debates feministas levando discussões sobre formas alternativas de reprodução humana que envolvem um maior ou menor poder decisório das mulheres sobre seu próprio corpo.

The Female Man compartilha parcialmente a premissa do feminismo materialista radical, que posiciona as mulheres como uma classe sexual em um sistema dual de opressão formado pelo patriarcado e também pelo capitalismo. Para demonstrar como o romance usa e se afasta desse axioma faz-se necessário colocá-la em diálogo com a obra de Shulamith Firestone, denominada *A dialética do sexo: um manifesto da revolução feminina* (1976).

Firestone compreende que homens e mulheres são classes, ou seja, o sexo biológico é mais uma segmentação política e social. Dessa forma, as mulheres estariam destinadas a reprodução passiva e não a produção ativa, o que culmina em uma característica impositiva que coloca os sujeitos e corpos femininos em constante desvantagem.

De modo que assim como para assegurar a eliminação das classes econômicas, é preciso a revolta da classe baixa (o proletariado) e numa ditadura temporária, a tomada da produção, assim também, para assegurar a eliminação das classes sexuais, é preciso a revolta da classe baixa (as mulheres) e a tomada do controle da reprodução: a restituição às mulheres da propriedade de seus próprios corpos, bem como do controle feminino da fertilidade humana, incluindo tanto a nova tecnologia quanto todas as instituições sociais da nutrição e da evolução das crianças. (FIRESTONE, 1976 p. 21-22)

Dentro dessa lógica, a tecnologia, particularmente a reprodução artificial, torna-se uma ferramenta importante na construção da revolução feminista. Essas novas formas de reprodução cortariam supostamente o laço trans-histórico que fixa as mulheres em um estado de opressão, libertando tanto a criança quanto a mãe da dominação patriarcal.

Esse antagonismo de classe social, que tem como base a função reprodutiva da mulher, molda a dinâmica das interações entre homens e mulheres em muitos dos textos de Joanna. Um exemplo desse paradigma pode ser conferido na sociedade descrita em *Whileaway*.

Whileaway aparece em dois momentos cruciais da carreira da Russ – a primeira vez em 1970 em *When It Changed* e depois em *The Female Man* – interessante destacar que as

duas obras compartilham a mesma personagem Janet. Ainda assim, Joanna Russ frisa que são histórias completamente diferentes, explicitando que apesar das correlações e similaridades, há distinções entre as personagens e os enredos da história⁶⁰. De modo geral, *Whileaway* trata de uma sociedade só de mulheres que encontrou uma forma de fundir seus óvulos e assim garantir a perpetuação da espécie. A reprodução ocorre então sem a presença do gameta masculino. No universo confeccionado por Russ os avanços tecnológicos já não são mais encerrados com desconfiança, ao contrário, a ciência no romance pode ser encerrada como o princípio da utopia. Somente por intermédio dessas novas descobertas científicas será possível se adaptar, sobreviver e conseqüentemente construir uma sociedade melhor. Joanna Russ tem consciência que a intervenção humana não precisa, obrigatoriamente, resultar em um novo Frankenstein.

As dissimetrias e consonâncias entre as zonas narrativas encadeadas por *Whileaway* podem ser conferidas nos exemplos abaixo, sendo o primeiro deles pertencente à *When It Changed*, e o segundo extraído de *The Female Man*, conforme segue:

“There’s been too much genetic damage in the last few centuries. Radiation. Drugs. We can use Whileaway’s genes, Janet” Strangers do not call strangers by their first name”.

“You can have cells enough to drown in,” I said. “Breed your own.”

He smiled. “That’s not the way we want to do it. You know as well as I do that parthenogenic culture has all sorts of inherent defects, and we do not – if we can help it – mean to use you for anything of the sort. Pardon me; I should not have said ‘use’. But surely you can see that this kind of Society is unnatural.”⁶¹ (RUSS, 1984 p. 17)

MC: (A hard position to be in, between the authorities and this strange personage who is wrapped in ignorance like a savage chief: expressionless, attentive, possibly civilized, completely unknowing. He finally said): Don’t you want men to return to Whileaway, Miss Evason?

JE: Why?

MC: One sex is half a species, Miss Evason. I am not quoting (and cited a famous anthropologist). Do you want to banish sex from Whileaway?

⁶⁰“Essa história ganhou o prêmio Nebula, concedido pelos Escritores de Ficção Científica da América, em 1972. Três anos antes, o feminismo havia chegado à universidade na qual eu estava, então, lecionando, e no colapso de casamentos falhos e a tempestade-e-ímpeto das brigas em festas, essa história se escreveu sozinha. (Minha novela feminista, *The Female Man*, foi um projeto posterior e muito diferente).

⁶¹“Houve muito dano genético nos poucos últimos séculos. Radiação. Drogas. Nós podemos usar os genes de Whileaway, os Estranhos de Janet não chamam os estranhos por seus primeiros nomes.” / “Você pode pegar células o suficiente para se afogar” Eu disse. “Produza as suas próprias” / Ele sorriu. “Essa não é a maneira que queremos fazer. Você sabe tanto quanto eu que a cultura parenogênica tem todos os tipos de defeitos inerentes, e nós não – se pudermos ajudar – pretendemos usar você para nada do tipo. Perdoe-me; I não deveria ter dito ‘usar’. Mas certamente você pode ver que esse tipo de Sociedade não é natural.”

JE: (with massive dignity and complete naturalness): Huh?

MC: I said: Do you want to banish sex from Whileaway? Sex, Family, love, erotic attraction – call it what you like – we all know that your people are competent and intelligent individuals, but do you think that’s enough? Surely you have the intellectual knowledge of biology in other species to know what I’m talking about.

JE: I’m married. I have two children. What the devil do you mean?

MC: I – Miss Evason – we – well, we know you from what you call marriages, Miss Evason, that you reckon the descent of your children through both partners and that you even have “tribes” – I’m calling then what Sir _____ calls them; I know the translation isn’t perfect – and we know that these marriages or tribes form very good institutions for the economic support of the children and for some sort of genetic mixing, though I confess you’re way beyond us in the biological sciences. But Miss Evason, I am not talking about economic institutions or ever affectionate ones. Of course, the mothers of Whileaway love their children; nobody doubts that. And of course, they have affection for each other; nobody doubts that, either. But there is more, much more – I am talking about sexual love.

JE: (enlightened): Oh! You mean copulation.

MC: Yes.

JE: How foolish of you. Of course, we do.

MC: Ah? (He wants to say, “Don’t tell me.”)

JE: With each other. Allow me to explain.⁶²(RUSS, 2000 p. 10-11)

O retrato de sociedades não naturais, em que o uso e dependência de fórmulas químicas é usual, perpassa, em simultâneo, os dois mundos abarcados por *Whileaway*. Contudo, cabe salientar as diferenças de uma obra para outra a partir da minha experiência de leitura – fazendo um exercício, assim, que vai de encontro a favor das proposições expressas por Joanna a respeito das distinções de cada uma das obras. Ao começar, na minha primeira leitura de *When It Changed* minha impressão foi de que se tratava de um revigorante romance utopista de cunho feminista e com tópicos brilhantemente pensados. Na narrativa, vê-se idealizado um mundo no qual as mulheres são autossuficientes, caçadoras, lutadoras e, principalmente, independentes. A narradora Janet é forte tanto física como mentalmente, ela é

⁶²MC: (uma posição difícil de estar, entre autoridades e essa personagem estranha que está envolta de ignorância como um chefe selvagem: sem expressão, atenta, possivelmente civilizada, completamente inadvertida. Ele finalmente disse): Você não quer que homens retornem para Whileaway, Senhora Evason? / JE: Por quê? / MC: Um dos sexos é metade da espécie, Senhora Evason. Não estou citando (e citou um antropólogo famoso). Você quer banir o sexo de Whileaway? / JE: (com imensa dignidade e completa naturalidade): O quê? / MC: Eu disse: Você quer banir o sexo de Whileaway? Sexo, Família, amor, atração erótica – chame do que quiser – todos nós sabemos que seu povo é constituído de indivíduos competentes e inteligentes, mas você acredita que isso seja suficiente? Certamente, você possui o conhecimento intelectual da biologia em outras espécies para saber do que estou falando. / JE: Sou casada. Tenho dois filhos. O que diabos você quer dizer? / MC: Eu – Senhora Evason – nós – bem, nós conhecemos você do que você chama de casamentos, Senhora Evason, que você considera a descendência de seus filhos através de ambos os parceiros, e que você tem até mesmo “tribos” – Eu estou o chamando do que o Senhor _____ os chama; Sei que a tradução não é perfeita – e nós sabemos que esses casamentos ou tribos formam instituições muito boas para o suporte econômico dos filhos, e por algum tipo de mistura genética, embora eu confesse que vocês estão muito mais longe do que nós nas ciências biológicas. Mas, Senhora Evason, não estou falando sobre instituições econômicas ou mesmo as instituições afetuosas. É claro, as mães de Whileaway amam seus filhos; ninguém dúvida disso. E, é claro, elas demonstram afeição uma pela outra; ninguém dúvida disso, também. Mas há mais, muito mais – estou falando de amor sexual. / JE: (esclarecida): Ah! Você está falando de cópula. / MC: Sim. / JE: Que tolíce a sua. É claro, nós temos. / MC: É? (Ele quer dizer, “Não me diga.”) / JE: Uma com a outra. Deixe-me explicar.

“someone who has fought three duels”⁶³ e orgulha-se quando sua filha Yuriko “knifed her first cougar”⁶⁴. Sua esposa Katy é descrita como sendo “as tough as steel”⁶⁵ e que “drives like a maniac”⁶⁶ embora “will not handle guns”⁶⁷. Os leitores são informados assim que as famílias desse lugar são compostas unicamente por mulheres, algo completamente inovador dentro das histórias de ficção científica. A vida dessas personagens, no entanto, está prestes a mudar drasticamente, uma vez que os homens estão voltando com o intuito de restabelecer a ordem sexual patriarcal. Sobre o direcionamento das questões implicadas em *When It Changed*, a teórica Justine Larbalestier declara que “this text marks a crucial shift in the battle-of-the-sexes texts and indeed a moment When It Changed”⁶⁸ (LARBALESTIER, 2002 p. 90), evidenciando o papel fulcral do romance no que diz respeito aos padrões sexuais vigentes.

Em *The Female Man* é possível encontrar mais uma vez uma narradora chamada Janet vigorosa e corajosa, embora seja um tanto quanto estúpida para os padrões de seu povo com um QI de apenas 187 (RUSS, 2000 p. 2). A principal diferença entre os dois textos é que *The Female Man* transforma significativamente esse lugar que agora se desdobra em um dos quatro mundos narrativos, servindo apenas como lar de uma das quatro protagonistas cuja história irá se entrelaçar com as estórias de outras mulheres não-utópicas. No entanto, o que pretendo salientar aqui é que, em ambas as situações, as personagens não esboçam vontade de se encaixar nos padrões terráqueos de sexualidade ou de organização familiar. Por isso, em ambas as narrativas, fica nítido que *Whileaway* pode ser encarado como aquele espaço no qual as regras patriarcais e os genes masculinos acabaram por originar outras possibilidades de organização social, uma mudança concreta e bem-sucedida.

No contexto de mundos em que os embates de perspectivas tornam-se uma via para atingir o poder e o controle das diretrizes, Firestone aponta a necessidade de uma revolução feminista apartada da revolução socialista, ou seja, vai ultrapassar as distinções anteriores, apoiadas na noção de classe. Segundo a autora, “as feministas têm que questionar não só toda a cultura ocidental, como a própria organização da cultura, e, mais, até a própria organização da natureza” (FIRESTONE, 1976, p. 12). Desse modo, a meta final da revolução feminista deveria ser não apenas a eliminação dos privilégios dos homens, mas também da própria

⁶³Alguém que lutou três duelos.

⁶⁴Esfaqueou seu primeiro puma.

⁶⁵Dura como aço.

⁶⁶Dirige como uma maluca.

⁶⁷Não lida com armas.

⁶⁸Esse texto marca uma mudança crucial nos textos “batalha-dos-sexos” e certamente um momento “Quando Mudou”

distinção sexual, de forma que “as diferenças genitais não mais significariam culturalmente” (ibidem, p. 21).

Assim sendo, e dentro desses mundos narrativos criados por esses textos, o movimento estratégico transforma a reivindicação principal dominante do poder sexual dos patriarcas-ocidentais-modernos supérfluo em termos econômicos. Por conseguinte, o primeiro passo no processo dialético de libertação, tanto em Firestone quanto em Russ, ocorre assim que esses indivíduos femininos reivindicam em primeiro lugar a agência no processo reprodutivo.

The Female Man usa e subverte o antagonismo dialético existente entre homens e mulheres, ainda estruturado no binário, que é o pilar das sociedades patriarcais. Trata-se de um romance complexo que delinea a progressão histórica de uma mulher alienada que por intermédio da revolução feminista se transforma em uma mulher consciente e segura. Para isso, a narrativa constrói um movimento histórico ambíguo, misturando futuro, passado e presente. Dessa forma, a autora reconhece o poder simbólico do pensamento dialético ao mesmo tempo em que desafia a linearidade ao conectar esses mundos através de uma cronologia interrompida e disruptiva. E por esse motivo Jeanne Cortiel (1999:70) chama atenção para o fato de que a narrativa reproduz passos progressivos que parecem imitar os conceitos "clássicos" de tese, antítese e síntese.

Uma das discussões mais comuns e fascinantes dentro das ciências modernas é a possível existência de universos paralelos ou multiversos. Cientistas renomados como Neil deGrasse Tyson, Stephen Hawking e Max Tegmark defendem que nossa realidade é apenas uma dessas infinitas possibilidades palpáveis. É dessa forma que Joanna Russ constrói a lógica interna de seu romance, criando quatro mundos que existem em linhas temporais paralelas em ordem cronológica, mas não em sucessão direta:

Sometimes you bend down to tie your shoe, and then you either tie your shoe or you don't; you either straighten up instantly or maybe you don't. Every choice begets at least two worlds of possibility, that is, one in which you do and one in which you don't; or very likely many more, one in which you do quickly, one in which you do slowly, one in which you don't but hesitate, one in which you hesitate and frown, one in which you hesitate and sneeze, and so on To carry this line of argument further, there must be a infinite number of possible universes (such is the fecundity of God) for there is no reason to imagine Nature as prejudiced in favor of human action. Every displacement of every molecule, every change in orbit of every electron, every quantum of light that strikes here and not there—each of these must have its alternative.⁶⁹ (RUSS, 2000 p. 6-7)

⁶⁹ Às vezes você se agacha para amarrar seus sapatos, e então você amarra-os ou não; ou você ergue-se instantaneamente ou talvez não. Toda escolha gera pelo menos dois mundos de possibilidade, isto é, um em que você faz e outro em que você não faz; ou possivelmente muitos outros, um em que você faz rapidamente, outro em que você faz lentamente, um em que você não deveria, mas hesita, outro em que você hesita e faz cara feia,

Ainda que os quatro universos paralelos apresentados no romance não existam em um tempo-espaço contínuo não significa que eles não sejam próximos o suficiente para compartilhar uma história semelhante. Todos esses mundos têm em seu presente ou em seu passado uma sociedade patriarcal que moldou a existência de cada uma das protagonistas. O mundo de Jeannine ainda é um patriarcado rígido, o mundo de Jael está no processo de superar violentamente o sistema opressivo, e o mundo de Janet, eliminou os homens completamente. No entanto, esses cenários são apenas possibilidades, uma vez que o texto não estabelece uma conexão histórica direta entre esses três lugares. As versões apresentadas ao longo da narrativa carregam expectativas, esperanças e potencialidades que podem ou não existir.

No entanto, o quarto mundo adquire status especial, uma vez que se assemelha muito à realidade dos Estados Unidos na década de 70, além de apresentar a protagonista mais interessante da obra. Joanna não só divide o nome com a autora, mas também é a única dessas personagens que não vivencia efetivamente um ambiente extremo, sendo uma mulher comum tocando sua vida ordinária que inicia um processo de autodescobrimento a partir das vivências de suas companheiras. Joanna se move através das costuras narrativas entre os diferentes mundos textuais, gesticulando para as múltiplas aflições genéricas de cada uma das outras personagens e, ao invés de compactuar com a ilusão de que existe uma coerência narrativa, chama atenção para as contradições e rupturas existentes entre os diferentes mundos textuais do romance.

Assim, algumas perguntas surgem, tais como: como então devemos ler as interações entre as "Js"? O seu genótipo compartilhado sinaliza uma "essência" de feminilidade culturalmente traduzível? Ou a sua semelhança genética destaca suas diferenças culturais para questionar em vez de confirmar a natureza da mulher? A metáfora do "homem fêmea" e as múltiplas interpretações dessa identidade contraditória nos diferentes mundos desafiam as polaridades do gênero. *The Female Man* é um título irônico que atua como uma metáfora para as possibilidades de identificação cruzada, e também expõe alguma incompatibilidade entre as categorias; feminino e humano. Para Russ, as mulheres se tornam alienígenas pela condensação de toda a humanidade atribuída ao homem, então a narrativa se propõe a apresentar as muitas versões de um possível *homem feminino*.

um em você hesita e espirra, e assim por diante. Para levar essa linha de pensamento mais adiante, deve haver um número infinito de universos possíveis (assim como é a fecundidade de Deus) por não existir razão para imaginar a Natureza sendo prejudicada a favor da ação humana. Todo deslocamento de qualquer molécula, toda mudança na órbita de qualquer elétron, todo quantum de luz que aqui atinge e não lá – cada uma dessas coisas deve ter sua alternativa.

Jeannine

No exercício de explorar os universos, começarei pontuando as especificidades do universo em que se situa Jeannine, numa tentativa de situar a personagem – e encontrar as funções que ela desenvolve - dentro de sua particular realidade. Jeannine habita uma versão do mundo em que a Segunda Guerra Mundial nunca aconteceu e a América do Norte ainda não se recuperou da Grande Depressão de 1929. Esse arco narrativo simboliza, claramente, a consciência emergente da opressão. No entanto, a personagem ainda não consegue se enquadrar em uma narrativa de libertação. Jeannine é representada como alguém que não reconhece sua própria existência, uma vez que ela não tem consciência de sua própria opressão. Sendo assim, para fazer parte de fato de sua sociedade e cultura, ela precisa tornar-se propriedade de alguém que possa agir. No processo, ela sofre uma negação completa de si mesma “There is some barrier between Jeannine and real life which can be removed only by a man or by marriage”⁷⁰ (ibidem, p. 120). Contudo, o universo opressivo de Jeannine não é algo do passado, o tempo é 1969 e seu mundo está dolorosamente próximo à realidade contemporânea da autora e de seus leitores.

Nesta perspectiva, a incapacidade dessa mulher de contar sua própria história torna-se sua característica definitiva no romance. O desprezo por seu futuro marido Cal, um personagem que a crítica quase ignorou no passado, destaca essa incapacidade. Um homem alienado e incapaz de proporcionar à Jeannine uma existência sexual e social satisfatória, Cal não consegue desempenhar o papel de príncipe que Jeannine tanto almeja, por outro lado, ela mesma não consegue ser o retrato de uma princesa recatada:

Cal is too much. I don't know if I ought to give him up or not. He's awfully sweet but he's such a baby. And the cat doesn't like him, you know. He doesn't take me any place. I know he doesn't make much Money, but you would think he would try, wouldn't you? All he wants is to sit around and look at me and then when we get in bed, he doesn't do anything for the longest time; that just can't be right. All he does is pet and he says he likes it like that. He says it's like floating. Then when he does *it*, you know, sometimes he cries. I never heard of a man doing that.⁷¹ (ibidem, p. 84, grifo no original)

⁷⁰Há alguma barreira entre Jeannine e a vida real que pode ser removida por um homem ou pelo casamento.

⁷¹Cal é demais. Não sei se prefiro desistir dele ou não. Ele é terrivelmente doce, mas é tão infantil. E o gato não gosta dele, sabe. Ele não me leva a lugar algum. Sei que ele não ganha muito dinheiro, mas você pode pensar que ele tenta, não? Tudo que ele quer é sentar por aí e olhar para mim e então, quando vamos para a cama, ele não faz nada por muito tempo. Isso não pode estar certo. Tudo que ele faz é acariciar e dizer que ele gosta dessa maneira. Ele diz que é como flutuar. Então, quando ele faz, você sabe, às vezes ele chora. Nunca ouvi falar de um homem que faça *isso*.

Jeannine, que não consegue perceber como sua própria vida está circunscrita por discursos patriarcais, transfere sua frustração e seu fracasso, por não conseguir desempenhar corretamente seu papel feminino, para seu companheiro. Cal também sofre as pressões desse binarismo, ainda que de uma perspectiva diferente, e Jeannine não consegue compreender como ele pode ser tão (ou mais) fraco que ela⁷².

Como Jeannine, ele também deseja fugir, nesse caso para o teatro. Afinal, como ator, ele pode desempenhar os papéis que a vida renega. Jeannine observa então “Sometimes – sometimes - he likes to get *dressed up*. He gets into the drapes like a sarong and puts on all my necklaces around his neck, and stands there with the curtain rod for a spear. He wants to be an actor, you know. But I think there’s something wrong with him”⁷³ (ibidem, p. 85, grifos no original). Cal veste essa parafernália “feminina” para transcender seu papel masculino, no entanto, sua performance acaba enfatizando seu fracasso ao invés de oferecer uma alternativa válida. Dentro de seu universo, depreendo que as insatisfações de Jeannine e Cal são oriundas de um paradigma desviante daquele que vigora no meio social da narrativa. Quando almejam e idealizam “ser outros” por meio de expressões alternativas, os personagens colocam em perspectiva a ideia de uma unicidade do sujeito (sujeito esse vinculado aos propósitos estritamente homogêneos regulados por um só prisma de cultura), ansiando intimamente pela prática que transgride, mas sofrendo externamente para enquadrar-se aos moldes que lhe são impostos. Tanto Jeannine quanto Cal, ainda que não conscientemente, evocam a leitura que Butler faz sobre o delineamento cultural. Com base nessa noção, “as produções se desviam de seus propósitos originais e mobilizam inadvertidamente possibilidades de “sujeitos” que não apenas ultrapassam os limites da inteligibilidade cultural como efetivamente expandem as fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível”. (BUTLER, 2015 p. 63)

O que distingue Jeannine de outras mulheres aparentemente mais bem-sucedidas em seu mundo é uma consciência vaga de um desejo por algo que ela não pode nomear “*That’s my trouble, too. My knowledge was taken away from me*”⁷⁴ (RUSS, 2000 p. 124, grifos no original). Como resultado, ela direciona suas energias destrutivas contra si mesma. Conforme Jeannine vai envelhecendo, a pressão social para que ela cumpra seu papel feminino, isto é, tenha um bom casamento e bons filhos, aumenta. Aos vinte nove anos, considerada uma

⁷² Essa fraqueza também está muito relacionada com o fato de que, por portar o órgão sexual masculino, Cal deveria se sentir poderoso e com muito vigor. Contudo, o ato sexual do casal é muito falho, e em várias passagens é nítido que o personagem não consegue se afirmar como “homem”.

⁷³ Às vezes – às vezes -, ele gosta de se arrumar. Ele se veste com um sarongue e coloca todos os meus colares em seu pescoço, e fica lá usando a barra da cortina como se fosse uma lança. Ele quer ser um ator, sabe. Mas acredito que há algo de errado com ele.

⁷⁴ Esse é o meu problema, também. Meu conhecimento foi tomado de mim.

velha, a personagem cede às pressões de sua cultura e decide se casar com Cal, a quem ela nem ama nem respeita.

Jeannine despertou em mim os mais diversos sentimentos, aos vinte anos eu não conseguia entender sua apatia e seu conformismo. Não foram raros os momentos no qual eu interrompi minha leitura de maneira abrupta, irritada com essa figura tão submissa. “Burra!” Eu gritava em vão para as páginas da obra na tentativa de romper com a inércia de Jeannine. Hoje, já com trinta anos, confesso que fui tomada de súbito por um sentimento empático por essa figura e, embora a contragosto, preciso admitir que não foram poucos os momentos nos quais me vi reproduzindo os comportamentos e preconceitos dessa personagem. Figura incômoda durante toda a narrativa, Jeannine é uma espécie de espelho que constantemente reflete minhas fraquezas e angústias. Entretanto, existe uma diferença gritante entre nós duas, além do fato dela ser uma personagem do romance e eu uma personagem da dissertação, Jeannine é inerte, acomodada, paralisada pelo medo a personagem não é capaz de superar sua própria alienação “*Fleeing from the unspeakableness of her own wishes—for what happens when you find out you want something that doesn’t exist? — Jeannine lands in the lap of the possible*”⁷⁵ (ibidem, p. 125).

Jael

Antes que o leitor saiba quem ou o que é Jael, a personagem entra brevemente na história no início da segunda parte. Aparentemente do nada, uma voz desencarnada pergunta “*Who am I? I know who I am, but what’s my brand name?*”⁷⁶ (ibidem, p. 19, grifos no original). Essa presença fantasmagórica continua seu monólogo:

Me with a new face, a puffy mask. Laid over the old one in strips of plastic, a blond Hallowe’en ghoulish top of S.S. uniform. I was skinny as a beanpole underneath except for the hands, which were similarly treated, and very impressive face. I did this once in my life of business, which I’ll go into later, and scared the idealistic children who lived downstairs. Their delicate skins red with offended horror. Their clear Young voices raised in song (at three in the morning). I’m not Jeannine. I’m not Janet. I’m not Joanna.

I don’t do this often (say I, the ghoulish) but it’s great elevator technique, holding your forefinger to the back of somebody’s neck while passing the fourth floor, knowing he’ll never find out that you’re not all there.

(sorry, but watch out.)

⁷⁵Fugir do indizível de seus próprios desejos – para o que acontecera quando você descobrir que você quer algo que não existe? – Jeannine aterrissa no colo do possível.

⁷⁶Quem sou eu? Eu sei quem eu sou, mas qual meu nome de marca?

You'll meet me later.⁷⁷ (ibidem, p. 19, grifos no original)

Esse é um dos meus momentos favoritos da obra, quando essa voz misteriosa interrompe a narrativa de maneira abrupta somente para tecer comentários sobre sua aparência. Agressiva, violenta e raivosa, um simples parágrafo foi suficiente para que aquela personagem anônima me conquistasse totalmente. Quem seria aquele indivíduo? Qual seu papel na narrativa? Aquela rápida aparição me encheu de questionamentos. Confusa, eu esperei ansiosa cada nova página, afinal, ficava repleta de esperança ao reencontrar aquela criatura ameaçadora e hipnótica que Jael parecia representar.

A entrada corporal de Jael na narrativa é precedida pelas mesmas palavras desencarnadas que ela pronuncia anteriormente “*Who am I? I know who I am, but what’s my brand name?*”⁷⁸ Mais uma vez, essa personagem surge como um espectro invisível que insiste em assombrar as outras três protagonistas. Ao receber finalmente um rosto, essa personagem não se torna menos assustadora, uma vez que quando se encontram pela primeira vez Joanna a descreve como:

Against the black curtains her head and hands float in sinister disconnection, like puppets controlled by separate strings. There are baby spotlights in the ceiling, which illuminate in deep chiaroscuro her gray hair, her lined face, her rather macabre grin, for her teeth seem to be one fused ribbon of steel.⁷⁹ (ibidem, p. 158)

Jael contrasta com Jeannine, isso porque ela é totalmente absorvida em seu egoísmo, e também parece obcecada por adquirir todo conhecimento possível de si mesma. Enquanto Jeannine defende a incapacidade de nomear sua opressão, Jael dá-lhe um nome e, também, uma possível solução - uma revolução contra o que ela identifica como sendo todo o sistema opressor.

Jael, que não entra completamente no romance até a oitava parte, habita um universo paralelo que pode ter sido a América do Norte, mas que agora é *Womanland*, um continente envolvido em uma longa guerra fria com *Manland*. Enquanto as mulheres desenvolveram uma

⁷⁷ Eu com um novo rosto, uma máscara inchada. Colocada sobre a velha em tiras de plástico, um Ghoul de Halloween em cima de um uniforme da S.S. Eu era magra como uma vagem plantada, exceto pelas mãos, que era tratadas similarmente, e um rosto muito imponente. Fiz isso uma vez na minha vida de negócios, para qual irei depois, e assustei algumas crianças idealistas que moravam no andar de baixo. Suas peles vermelhas e delicadas com um horror indignado. Suas vozes claras e joviais formaram uma música (às três horas da madrugada). Não sou Jeannine. Não sou Janet. Não sou Joanna. / Não faço isso frequentemente (digo eu, o Ghoul), mas uma grande técnica de elevador é segurar seu dedo indicador contra a parte de trás do pescoço de alguém enquanto se passa pelo quarto andar, sabendo que ele nunca irá descobrir que você não estava completamente lá. / (Desculpe-me, mas tome cuidado.) / Você me encontrará mais tarde.

⁷⁸ Quem sou eu? Eu sei quem eu sou, mas qual meu nome de marca?

⁷⁹ Contra as cortinas negras, sua cabeça e mãos flutuavam em uma desconexão sinistra, como marionetes controladas por cordas separadas. Há destaques infantis no teto, que ilumina o profundo claroscuro de seu cabelo cinza, sua face alinhada, sua graça bastante macabra, seus dentes parecerem ser um laço fundido de aço.

tecnologia reprodutiva que torna possível a maternidade sem os homens, elas ainda não possuem os recursos necessários para aniquilar completamente seus rivais. Por outro lado, enquanto os homens são militarmente mais fortes, eles dependem das mulheres para oferecer bebês. Jael entra assim no romance em uma missão de recrutamento.

Manlanders compram bebês do sexo masculino de *Womanlanders*, que ainda negociam com eles para sobreviver economicamente. Os meninos podem ser classificados de três formas: os homens reais, os totalmente mudados que sofrem cirurgias sexuais completas para funcionar como objetos sexuais femininos, ou os meio mudados que são paródias de homens gays e são a classe mais oprimida. *Manland* é uma terra autoritária, homofóbica e masculinizada: é uma sociedade militarizada que busca a solução final na qual a liberdade das mulheres é eliminada. Por outro lado, a *Womanland* é um lugar de ação, como Tom Moylon (1986:74) denomina, é a meditação entre utopia e distopia. Lá, as mulheres vivem comumente em cidades subterrâneas seguras, exceto pela elite, que serviu a causa por muitos anos e pode pagar por palácios com jardins e sistemas de segurança. Jael é uma dessas inseridas na elite.

Se observarmos bem, veremos que Jael é nome homônimo de um personagem bíblico – Jael (Yael) que é o canto da Débora, situado no livro de Juízes capítulo 4 e versículo 5: “bendita seja entre as mulheres, Jael, mulher de Héber, o queneu; bendita seja entre as mulheres nas tendas.” (Juízes 5:24). Ao final, a personagem bíblica mata um importante inimigo do povo de Israel. Em *The Female Man*, ao abordar a Guerra física entre homens e mulheres, Jael diz que esse confronto é a “The only war that makes any sense if you except the relations between children and adults, which you must do because children grow up”⁸⁰ (RUSS, 2000 p. 164).

Desse modo, Jael pressiona por um verdadeiro enfrentamento militar entre mulheres e homens, com a finalidade de destruir o antagonista, mas seus motivos para travar esta guerra também são profundamente pessoais. Quando era mais nova, sua vida se parecia muito com a de Jeannine:

I knew it was not wrong to be a girl because Mommy said so; cunts were all right if they were neutralized, one by one, by being hooked on to a man, but this orthodox arrangement only partly redeems them and every biological possessor of one knows in her bones that radical inferiority which is only another name for Original Sin.⁸¹ (ibidem, p. 194)

⁸⁰ A única guerra que faz algum sentido se você excluir as relações entre crianças e adultos, que você deve fazer porque crianças crescem.

⁸¹Eu sabia que não era errado ser uma menina porque mamãe havia dito; as vadias estavam todas certas se elas fossem neutralizadas, uma por um, por estarem enganchadas a um homem, mas esse arranjo ortodoxo somente as redime parcialmente e todo possuidor biológico de alguém sabe em seus ossos a inferioridade radical, que é somente outro nome para o Pecado Original.

Esta passagem, narrada pela própria Jael, denomina aspectos específicos da cultura em que ela cresceu. Neste ato, ela identifica as fontes de seu sofrimento como criança e jovem adulta. Essa referência à sua juventude a conecta com Jeannine: estruturalmente, a história de Jael é também a história da vida de Jeannine. Generalizando sua própria história como universal para todas as mulheres, Jael legitima sua atuação como representante de sua classe sexual. Nota-se aqui, talvez, que Jael pode ser lida também como uma mulher universal, visto que a mãe reforçou sentimentos de inferioridade nela. Há também um processo de naturalização que expõe seus efeitos opressivos, isto é, Jael pode dirigir suas energias destrutivas contra o que ela percebe como fonte de sua opressão. Assim, Jael torna-se ativa. E a adoção dessa postura não é só para sua própria redenção como indivíduo, mas também para a redenção de todas as mulheres como sexo universal e seu eu coletivo.

Jael dedica toda a sua energia à guerra contra os *Manlanders*, que para ela encarnam as estruturas abstratas da opressão chamadas por sua análise. Dedicando a maior parte de suas energias à recriação do patriarcado, os homens confirmam a avaliação de Jael. No entanto, suas tentativas nostálgicas de restaurar o seu antigo poder estão condenadas a falhar. A *Womanland* possui tecnologia superior e conhecimento superior, mas, o mais importante, as mulheres têm controle sobre a reprodução “*Manlanders have no children. Manlanders buy infants from the Womanlanders and bring them up in batches, save for the rich few who can order children made from their very own semen...*”⁸² (ibidem, p. 167).

De particular interesse aqui, é a discussão proposta por Donna Haraway, em especial, sobre aquilo que ela denomina de “*escrita-ciborgue*”. Segundo a teórica, essa escrita “tem a ver com o poder de sobreviver, não com base na inocência original, mas com base na tomada de posse dos mesmos instrumentos para marcar o mundo que as marcou como outras” (HARAWAY, 2000:86). Nesse caso, contar histórias transforma-se em uma ferramenta central de modo a impulsionar uma nova (re)marcação por meio da escrita. Ora, somente dessa forma seria possível conceber novas versões de histórias sobre a origem humana, narrativas essas que subvertem os mitos da cultura ocidental. Enquanto Donna Haraway não menciona explicitamente Jael nesse contexto, cita Joanna Russ, juntamente com vários outros autores de ficção científica, como sendo “*teóricos para os ciborgues*”. Haraway observa que os personagens em *The Female Man* “rejeitam a busca do leitor ou leitora por uma inteireza

⁸² Os Manlanders não têm filhos. Manlanders compram crianças das Womanlanders e as trazem em lotes, salvo os poucos ricos, que podem pedir crianças criadas de seus próprios sêmens...

inocente, ao mesmo tempo em que admitem o desejo por buscas heroicas, por um erotismo exuberante e por uma política séria”. (ibidem, p. 93).

O ciborgue é então o representante máximo da desconstrução de gênero, é o que a pensadora (2000:63-64) chama de “eu desmontado” e “remontado coletivo”, no sentido pós-moderno e pessoal. O ciborgue romperia de vez com os dualismos sistêmicos para a lógica patriarcal e as práticas de dominação da mulher.

Jael também foi lida como sendo uma possível prefiguração do surgimento da teoria queer e, acerca disso, Veronica Hollinger sugere que Jael representa um assunto esquisito, ou, como diz: “*a transitional subjectivity pointing the reader toward a queer understanding of the social/ cultural interpellations that shape bodies and desires*”⁸³ (HOLLINGER, 2008, p. 156). Tendo isso em mente, podemos interpretar a pergunta de Jael “*what’s my brand name?*”⁸⁴ como uma provocação, um desafio para pensar além das categorias convencionais que definem gênero e também o que significa ser humano. Jael recusa qualquer forma fácil de categorização, uma vez que não é nem totalmente humana, nem totalmente máquina. Não é claramente feminina, tampouco masculina. Essa personagem deixa clara a consciência da autora de que a identidade dos sujeitos não está vinculada à sua biologia, e sim ao significado que a cultura atribui ao seu corpo.

Do mesmo modo, a presente perspectiva também dialoga com o debate referente às inscrições corporais encontradas em Butler (2003), posto que a filósofa se ocupa de problematizar sobre as correlações entre os corpos e os registros oriundos das fontes culturais. Assentada na premissa dos “atos corporais subversivos”, Butler expõe uma leitura que me permite encontrar as rupturas e os significativos desvios feitos por Jael na narrativa, afinal, diz a teórica: “os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados” (BUTLER, 2003 p. 243), o que fornece assim subsídio para pensar em corpos que, mediante as performances sociais e contínuas, vão se constituindo – e, portanto, desmontando – as noções enrijecidas em torno de categorias tais como o masculino e o feminino.

Em uma carta endereçada a Susan Koppelman, Russ escreveu sobre o papel desempenhado por uma jovem em uma de suas histórias: “I ache for her —because she's young — but *where is her anger?* I think from now on, I will not trust anyone who isn't

⁸³Uma subjetividade transicional que aponta o leitor para o entendimento esquisito das interpelações sociais/culturais que dão forma aos corpos e desejos.

⁸⁴Qual meu nome de marca?

angry”⁸⁵ (RUSS, 1995 p. 175, grifos no original). A escritora acredita que a raiva é uma das forças mais poderosas que moldam a escrita das mulheres contemporâneas. Ora, é um tanto quanto óbvio que no caso da narrativa que venho explorando, que Jael é a representação máxima desse sentimento, pois a protagonista vai utilizar sua raiva para comunicar poderosamente a sensação de alienação das mulheres, bem como a insatisfação que surge do distanciamento e da fragmentação social. Assim, percebe-se que Russ utiliza a raiva no decorrer do romance com o intuito de romper com as amarras de uma passividade (ainda que inconsciente) despertando nas mulheres o desejo de agir.

Assim, Jael figura como uma personagem essencial dentro do texto, uma vez que se recusa conscientemente a reproduzir o papel de heroína silenciada e submissa. Agressiva, tempestuosa, impertinente e até mesmo desagradável, essas características não permitem que alguns leitores da obra sintam qualquer simpatia por essa figura. Contudo, não podemos esquecer que tal comportamento é reflexo de seu mundo em ruínas, e que Jael é então uma sobrevivente, resistindo em um cenário onde tudo parece sucumbir. Durante meus momentos de fraqueza e incertezas, é em Jael que busco a raiva e a coragem suficientes para continuar. Dessa forma, e ao contrário do que parece, essa personagem - e toda a força que advém dela – incorpora a esperança de que dias melhores virão.

Janet

Janet retrata a imagem utópica de um eu em equilíbrio com a sociedade, um local no qual seus habitantes experimentam a liberdade física e espiritual de não ser apenas mulheres e sim seres humanos. Afinal, nesse espaço não existe a presença masculina para restringir ou definir as mulheres. Uma comunidade aparentemente justa, sem gênero, descentralizada e conseqüentemente anarquista, um mundo ainda subdesenvolvido, fortemente atrelado às questões ecológicas e agrícolas:

Whileaway doesn't have true cities. And of course, the tail of culture is several centuries behind the head. Whileaway is so pastoral that at times one wonders whether the ultimate sophistication may not take us all back to a kind of pre-Paleolithic dawn age, a garden without any artifacts except for what we would call miracles.⁸⁶ (RUSS, 2000 p. 14)

⁸⁵ Eu me doo por ela – porque ela é jovem – mas onde está a sua raiva? Acho que de agora em diante, não irei confiar em alguém que não seja raivoso.

⁸⁶ Whileaway não possui cidades verdadeiras. E, é claro, a cauda da cultura está há muitos séculos atrás da cabeça. Whileaway é tão pastoral que às vezes alguém quer saber se a última sofisticação pode não levar todos

Os indivíduos nesse universo são extremamente conectados com a natureza, celebram ocasiões como a lua cheia, o solstício de inverno e de verão, o equinócio de outono, o ponto vernal e o florescimento das plantas. As mulheres nesse cenário celebram a realização de uma vida feliz, os nascimentos, os casamentos, os divórcios, as grandes ideias, as obras de arte, o nada e até mesmo a morte, tudo é motivo de comemoração, possivelmente seja isso que concede ares poéticos a esse lugar. O gozo das mulheres é então autorizado, e é irresistível para mim, enquanto leitora da narrativa e ao mesmo tempo leitora da crítica feminista, interligar todas essas criaturas à descrição de Hélène Cixous, que diz:

Her libido is cosmic, just as her unconscious is worldwide: her writing can also go on, without ever inscribing or distinguishing contours, daring these dizzying passages in other, fleeting, and passionate dwellings within him, within the hims and hers whom she inhabits just long enough to watch them, as close as possible to the unconscious from the moment they arise; to love them, as close as possible to instinctual drives, and then, further, all filled with these brief identifying hugs and kisses, she goes on and on infinitely.⁸⁷(CIXOUS,1993 p. 88)

No entanto, Russ não confecciona esse espaço como sendo uma solução harmoniosa para todos os problemas existentes nas outras realidades. Apesar de seu status inicial de utopia, *Whileaway* não está totalmente livre das estruturas sociais que se organizam por idade, ou seja, em cada estágio da vida os habitantes vão desempenhar funções diferentes: infância, juventude, vida adulta, maternidade e velhice. Assim, Russ escapa da armadilha feminista essencialista e não cria uma visão romântica e açucarada que simplesmente extrapola os estereótipos atuais de feminilidade. Trabalhadoras, caçadoras e lutadoras, a população desse universo não está imune a desavenças e batalhas violentas.

Essas mulheres desprezam o amor romântico, por ser possessivo. Elas copulam apaixonadamente e amam suas famílias, que são bastante diferentes das famílias patriarcais. Além disso, essa realidade (possivelmente) é o resultado de uma guerra que está em constante contradição com o sistema social pacífico atual. Atacando Janet, Jael revela a sua versão da morte de todos os homens no passado de *Whileaway* narrando os massacres brutais e implacáveis da guerra revolucionária que, segundo ela, possibilitaram que esse espaço se transformasse em um paraíso:

nós de volta a um tipo de era inicial pré-paleolítica, um jardim sem nenhum artefato, exceto pelo que nós chamaríamos de milagres.

⁸⁷Sua libido é cósmica, assim como sua inconsciência é mundial: sua escrita também pode prosseguir sem mesmo inscrever ou distinguir contornos, ousar essas passagens atordoantes em outras habitações fugazes e apaixonantes dentro dele, dentro deles e delas que ela habita somente o suficiente para observá-los, o mais próximo possível à inconsciência do momento em que eles chegam; para amá-los, o mais próximo possível de desejo instintivo, e então, mais além, tudo preenchido com esses abraços e beijos breves e identificadores, ela prossegue e prossegue infinitamente.

Whileaway's plague is a big lie. Your ancestors lied about it. It is I who gave you your 'plague' my dear, about which you can now pietize and moralize to your heart's content; I, I, I, I am the plague, Janet Evason. I and the war I fought built your world for you, I and those like me, we gave you a Thousand years of peace and love and the Whileawayan flowers nourish themselves on the bones of the men we have slain⁸⁸. (RUSS, 2000 p. 211)

Na esteira desse pensamento, Tom Moylan (1986:72) salienta que uma transformação radical da sociedade não é efetuada através de acasos, e sim por um esforço humano. Jael é a única ciente desse fato, afinal, é ela quem está na zona de conflito, enquanto Janet pode permanecer indiferente às lutas sociais.

Ainda a esse respeito, a teórica Jeanne Cortiel destaca, entretanto, que as questões envolvendo o surgimento de *Whileaway* permanecem em aberto durante toda a narrativa:

However, the text does not authorize one version of Whileaway's history over the other. Jael's voices peaks of war, while Janet insists on the plague. The text remains open to a multiplicity of other, even contradictory, readings. For example, Manlanders (or the Whileawayan equivalent) could conceivably have killed themselves in a foolish attempt to eradicate a version of Jael, wearing a suit infested with deadly viruses. (This reading would also explain why the 'plague' killed only males, sparing the women.) Thus, the contradiction inherent in revolutions exemplified by Jael remains unresolved— it does not need to be resolved. The ambiguity subverts the logic of dialectic historical progression. It is this in determinacy which lets the text move on beyond Jael's crucial yet limit in ganger.⁸⁹ (CORTIEL, 1999 p. 88)

É importante frisar que outra característica significativa desse universo é o trabalho. Os únicos sujeitos que não trabalham são as mães, a maternidade em *Whileaway* é celebrada como uma espécie de férias, uma vez que os próximos cinco anos serão dedicados à criação desse novo indivíduo. Janet, por exemplo, deu à luz a sua filha com trinta anos e descreve esse período como:

⁸⁸A praga de Whileaway é uma grande mentira. Seus ancestrais mentiram sobre isso. Sou em quem deu a você a sua "praga", minha querida, sobre o que você pode agora sentir piedade e moralizar ao conteúdo de seu coração; Eu, eu, eu, eu sou a praga, Janet Evason. Eu e a guerra que lutei construíram o seu mundo para você, eu e aqueles como eu, nós lhe demos Mil anos de paz e amor e as flores de Whileaway se alimentam dos ossos dos homens que matamos.

⁸⁹Entretanto, o texto não autoriza aquela versão da história de Whileaway sobre a outra. As vozes de Jael culminam em guerra, enquanto Janet insiste na praga. O texto permanece aberto à multiplicidade de outras leituras, mesmo sendo contraditórias. Por exemplo: Os Manlanders (ou a versão equivalente do povo de Whileaway) poderiam ter conceivelmente se matado em uma tentativa tola de erradicar a versão de Jael, usando um traje infestada de víruses mortais. (Essa leitura teria explicado, também, o porquê de "a praga" ter matado somente homens, poupando as mulheres). Dessa forma, as contradições inerentes nas revoluções, que foram explicadas por Jael, permanecem não resolvidas – não precisam ser resolvidas. A ambiguidade subverte a lógica da progressão histórica e dialética. É isso em determinação que deixa o texto se mover além da liderança crucial, porém limitada, de Jael.

It's a vacation. Almost five years. The baby rooms are full of people reading, painting, singing, as much as they can, to the children, with the children, over the children ... Like the ancient Chinese custom of the three-years' mourning, an hiatus at just the right time. There has been no leisure at all before and there will be so little after – anything I do, you understand, I mean really do – I must ground thoroughly in those five years. One works with feverish haste ... At sixty I will get a sedentary job and have some time for myself again.⁹⁰ (RUSS, 2000:14-15)

A sociedade utópica de Russ é repleta de ambiguidades, por exemplo, a estátua de Deus (que é, naturalmente, feminina) é o tributo às contradições porque está em constante mudança: “She is a constantly changing contradiction, in that She becomes in turn gentle, terrifying, hateful, loving, ‘stupid’ (or ‘dead’) and finally indescribable”⁹¹ (ibidem, p. 103), o que confere ao segmento narrativo de Janet um universo que se pauta e se desenvolve na feminilidade. De modo geral, entendo que Janet, em alguns momentos, não consegue entender as aflições das outras protagonistas e nem poderia, afinal sua percepção social diverge significativamente das outras três dimensões apresentadas. Dentro da lógica de sua própria narrativa, seu valor está atrelado em seu próprio ser. Para escrever sua história Janet não precisa do apoio ou da tranquilização das outras personagens, porque ela define sua existência através de suas ações particulares. Janet prefigura uma imagem provisória de um outro lado, uma outra versão de um espaço além do patriarcado, e cuja dinâmica não reside na resolução de contradições e sim na negociação das tensões.

Joanna

Joanna apresenta ainda outro nível textual não científico, que afila seu mundo com a escrita autobiográfica pós-moderna e se refere aos EUA no final da década de 1960. Ao contrário dos outros espaços genéricos, o mundo textual de Joanna está mergulhado em ambiguidades, indeterminações e incertezas que são impulsionadas a partir de suas interações imaginárias com as outras protagonistas, uma vez que consegue se enxergar um pouco em cada uma delas. Visto da perspectiva do universo textual de Joanna, o romance constitui uma

⁹⁰É um espaço vago. Quase cinco anos. Os berçários estão cheios de pessoas lendo, pintando, cantando, o máximo que podem, para as crianças, com as crianças, sobre as crianças... Como o antigo costume chinês de três anos de luto, um hiato no momento certo. Não houve nenhum lazer antes e haverá muito pouco depois – tudo que eu faço, você entende, que eu realmente faço – Eu devo aterrar completamente nesses cinco anos. Alguem trabalha com pressa febril...Aos sessenta eu ganharei um trabalho sedentário e ter um tempo para mim novamente.

⁹¹Ela é uma contradição em constante mudança, na medida em que ela se torna, por sua vez, gentil, aterrorizante, odiosa, amorosa, "estúpida" (ou "morta") e, finalmente, indescritível.

espécie de jornada interior. Ao entrar em contato com as outras protagonistas Joanna encara seus próprios pesadelos e também seus sonhos utópicos.

Embora *The Female Man* seja uma narrativa fragmentada e sem uma linha cronológica de acontecimentos, duas vertentes se entrelaçam e ganham destaque: uma na qual Jael procura em diferentes universos paralelos outras versões de si mesma para auxiliar na guerra contra os *Manlanders* e, outra mais introspectiva, apresentando a experiência de Joanna negociando internamente sua posição em relação às outras mulheres. Conforme entra em contato com essas outras vivências, a personagem repensa sua própria vida, e assim a narrativa simula o processo de conscientização e de construção de Joanna como uma feminista tentando superar as narrativas patriarcais limitadoras que inibem sua mente.

As quatro personagens, entretanto, fazem parte de todas as histórias, uma vez que Jael, por exemplo, pode ser lida como uma personagem de um texto de ficção científica, mas também como sendo um produto da imaginação de Joanna representando uma personalidade alternativa. Assim, Joanna é responsável por interligar esses dois arcos narrativos, por isso em alguns momentos se dirige a nós leitores diretamente “don’t think I know any of this by hearsay; I’m the spirit of the author and know all things”⁹² (ibidem, p. 166).

Muito próxima de nossa realidade, Joanna não quer ser “a ‘feminine’ version or a diluted version or a special version, or a subsidiary version or an ancillary version, or an adapted version”⁹³ (RUSS, 2000:206) dos heróis masculinos que ela admira. Ela quer ser como esses indivíduos, ela então procura desesperadamente nos filmes, nos livros, na história e na vida, alguém que diga para ela que:

It was O.K. to be ambitious, O.K. to be loud, O.K. to be Humphrey Bogart (smart and rudeness), O.K. to be James Bond (arrogance), O.K. to be Superman (power), O.K. to be Douglas Fairbanks (swashbuckling), to tell me self-love was all right, to tell me I could love God and Art and Myself better than anything on Earth and still have orgasms.⁹⁴ (ibidem, p. 205)

Essas virtudes são reservadas apenas aos homens, em vez disso, Joanna diz que ela é uma mulher e, portanto, deve ser “timid, incapable, dependent, nurturing, passive, intuitive, emotional, unintelligent, obedient, and beautiful”⁹⁵ (ibidem, p. 2005). Apesar de sua relativa

⁹²Não acho que eu saiba algo sobre isso por rumores; Sou o espírito do autor e sei de todas as coisas.

⁹³Uma versão ‘feminina’ ou uma versão diluída ou uma versão especial, ou uma versão subsidiária ou uma versão auxiliar, ou uma versão adaptada.

⁹⁴Estava tudo certo em ser ambicioso, tudo certo em ser barulhento, tudo certo em ser Humphrey Bogart (esperteza e rudeza), tudo certo em ser James Bond (arrogância), tudo certo em ser Super-Homem (poder), tudo certo em ser Douglas Fairbanks (fanfarrão), para me dizer que o amor próprio estava certo, para me dizer que eu poderia amar Deus e a Arte e a Mim mesma mais do que qualquer coisa na Terra, e ainda ter orgasmos.

⁹⁵Tímida, incapaz, dependente, acolhedora, intuitiva, emotiva, pouco inteligente, obediente e bonita.

liberdade, é constantemente lembrada de que ela é um “sexless sex object”⁹⁶ (ibidem, p. 151) cujo principal objetivo na vida é servir o homem. Logo no início do romance Joanna é descrita como “moody, ill-at-ease, unhappy, and hard to be with”⁹⁷ porque a estrutura patriarcal obriga que ela “dress for The Man, smile for The Man, talk wittily to The Man, sympathize with The Man, flatter The Man, understand The Man, defer to The Man, entertain The Man, keep The Man, live for The Man”⁹⁸ (ibidem, p. 29).

Joanna é uma professora de inglês bem-sucedida, que alcançou o sucesso profissional que Jeannine, por exemplo, dificilmente conseguirá um dia, entretanto sente-se dividida entre essas expectativas da sociedade que espera que ela seja “feminina” e seu intenso prazer em exercer sua profissão.

I live between worlds. Half the time I like doing housework, I care a lot about how I look, I warm up to men and flirt beautifully (I mean I really admire them, though I'd die before I took the initiative; that's men's business), I don't press my point in conversations, and I enjoy cooking. I like to do things for other people, especially male people. I sleep well, wake up on the dot, and don't dream. There's only one thing wrong with me:

I'm frigid.

In my other incarnation I live out such a plethora of conflict that you wouldn't think I'd survive, would you, but I do; I wake up enraged, go to sleep in numbed despair, face what I know perfectly well is condescension and abstract contempt, get into quarrels, shout, fret about people I don't even know, live as if I were the only woman in the world trying to buck it all, work like a pig, strew my whole apartment with notes, articles, manuscripts, books, get frowsty, don't care, become stridently contentious, sometimes laugh and weep within five minutes together out of pure frustration. It takes me two hours to get to sleep and an hour to wake up. I dream at my desk. I dream all over the place. I'm very badly dressed.⁹⁹ (ibidem, p. 110)

Assim como Joanna percorre esses estereótipos de feminilidade, Russ se concentra em explorar o universal masculino que é indicado já no título da obra. *The Female Man*, não

⁹⁶ Objeto sexual sem sexo.

⁹⁷ Mal-humorada, constrangida, infeliz, e difícil de se estar acompanhada.

⁹⁸ Vista-se para O Homem, sorria para O Homem, fale divertidamente com O Homem, simpatize com O Homem, elogie O Homem, entenda O Homem, difira dO Homem, entretenha O Homem, mantenha O Homem, viva para O Homem.

⁹⁹ Vivo entre mundos. Parte do tempo, Eu gosto de fazer tarefas domésticas, importo-me sobre como estou vestida, aqueço-me para os homens e flerto lindamente (quero dizer que realmente os admiro, mesmo que eu prefira morrer do que tomar a iniciativa; isso é tarefa de homens), não insisto em meus pontos nas conversas, e gosto de cozinhar. Gosto de fazer coisas para outras pessoas, especialmente homens. Durmo bem, acordo em ponto, e não sonho. Há apenas uma coisa de errado comigo: / Eu sou fria. / Em minha outra encarnação, vivi uma infinidade de conflitos que você não imaginaria que eu sobreviveria, mas eu sim; acordo enfurecida, vou dormir em desespero dormente, lido com o que sei perfeitamente bem que é desprezo abstrato e condescendente, entro em discussões, grito, inquieto-me perante pessoas que nem mesmo conheço, vivo como se eu fosse a única mulher no mundo tentando sacudir tudo, trabalho como uma porca, espalho todo meu apartamento com notas, artigos, manuscritos, livros, faço fileiras, não me importo, me torno vivamente contenciosa, às vezes rio e choro dentro de cinco minutos, junto, fora de qualquer frustração pura. Levo duas horas para pegar no sono e uma hora para acordar. Sonho em minha mesa. Sonho por todo o lugar. Estou muito mal vestida.

sugere uma pessoa humana tanto quanto uma paródia, um oxímoro¹⁰⁰ do sexo. A conclusão da autora é então de que para tornar-se parte da humanidade uma mulher deve se transfigurar num homem, afinal “There is Java Man and the future of Man and the values of Western Man and existential Man Man and economic Man and Freudian Man and the Man in the moon and modern Man and eighteenth-century Man and too many Mans to count or look at or believe. There is Mankind”¹⁰¹ (ibidem, p. 140). Entretanto, Russ não revela o “homem fêmea” até que os interlocutores entendam que a mulher é igualmente performativa. Joanna promete então dizer ao leitor como ela se transformou em um homem: “First I had to turn into a woman” (ibidem, p.133).

A implicação de que Joanna deve "se transformar em uma mulher" segue de perto a sugestão de Beauvoir de que "Não se nasce mulher, torna-se mulher." (BEAUVOIR, 1967 p. 9). Na reescrita de Russ dessa famosa elucidação, no entanto, o "passado" passivo tem sua força renovada, pela utilização do imperativo "teve que". Como argumentou Meredith Tax:

We didn't get this way by heredity or accident. We have been *molded* into these deformed postures, *pushed* into these servisse Jobs, *made* to apologize for existing, *taught* to be unable to do anything, requiring any strength at all, like opening doors or bottles. We have been told to be stupid, to be silly. We have had our mental and emotional feet bound for thousands of years.¹⁰² (TAX, 1973 p. 26 grifos no original)

As transformações de gênero de Joanna são realizadas por ela e sobre ela. Ela se torna uma mulher (como deve) e então ela se transforma em um homem (para ser humana – já que a humanidade é o homem). Joanna não se torna uma mulher através de uma transcendência de gênero como Janet, ou através do pastiche violento de identidades heterossexuais vividos por Jael. Ela se torna uma mulher, porque ela resiste em ser uma mulher em um mundo de homens.

Ao tornar-se primeiramente uma mulher e, em seguida, um homem, o “homem fêmea” pretende incomodar, uma vez que expõe os métodos discursivos pelos quais os homens se apropriaram dos significantes da humanidade para afirmar que ela também pode reivindicar esse poder:

¹⁰⁰ Figura que consiste em combinar palavras ou frases que se opõem semanticamente, com o objetivo de realçar pelo contraste o que se quer expressar; paradoxismo.

¹⁰¹ Há um Homem Java e o future do Homem e os valores do Homem Ocidental e o Homem existencial, Homem e o Homem econômico e o Homem Freudiano e o Homem na lua e o Homem moderno e o Homem do século dezoito e os muitos outros Homens para contar ou observar ou acreditar. Existe a Humanidade.

¹⁰² Não chegamos a essa maneira por hereditariedade ou acidente. Fomos moldados nessas posturas distorcidas, empurrados nesses trabalhos servisais, feitos para nos desculpar por existirmos, ensinados a ser incapazes de fazer qualquer coisa, requerer todas as forças para abrir portas e garrafas. Foi-nos dito para sermos idiotas, bobos. Nós tivemos nossos pés ligados à mentalidade e ao emocional por milhares de anos.

I think I am a Man; I think you had better call me a Man; I think you will write about me as a Man from now on and speak of me as a Man and employ me as a Man and recognize child-rearing as a Man's business; you will think of me as a Man and treat me as a Man until it enters your muddled, preposterous, nine-tenths-fake, loveless, papier-mache-bullmoose head that I am a man. (And you are a woman).¹⁰³ (RUSS, 2000 p. 140)

A masculinidade autoconsciente de Joanna neste manifesto de mudança de sexo, também exige que o leitor se reconheça como mulher, pois é uma construção discursiva e coletiva. Joanna reivindica a masculinidade, mas é o leitor quem deve chamar, escrever, falar, reconhecer, pensar e tratar ela como um homem. E somente através desse processo linguístico de identificação que a realização de sua masculinidade acontecerá. Joanna produz, assim, um truque de prestidigitação, onde o leitor produz essa transformação. É o nosso trabalho como telespectador que permite que a personagem se torne um homem.

A sessão conclusiva da obra abre dizendo que “This is the Book of Joanna”¹⁰⁴ (ibidem, p.201). Joanna reúne seus múltiplos eus para se despedir e contar sobre a sua transformação. É nesse momento que ela ocupa seu lugar como narradora dominante e também autora ficcional, assim, o texto entrelaça as personagens que se aproximam da realidade da fragmentação.

Eu certamente não deveria proclamar nenhuma delas como favorita, de qualquer forma, consciente ou inconscientemente, Joanna sempre me tocou profundamente, talvez porque temos a mesma profissão ou quem sabe por compartilhar o nome com minha autora predileta. Seria por causa do mundo no qual reside, que é mais parecido com o nosso e conseqüentemente menos complexo? Não, nenhuma dessas suposições consegue ser a verdadeira. De alguma forma, durante minhas leituras e releituras, eu também me descobri Joanna. Eu me confundo com essa personagem ao passo que também estou traçando o caminho do autoconhecimento, vivenciando os mesmos dilemas, sobrevivendo em um cenário ainda hostil, procurando um sentido ao mesmo tempo em que busco respostas. Um ciclo interminável, tortuoso e fatigante, mas nunca desagradável, afinal eu não sou uma caminhante solitária, Joanna está comigo.

¹⁰³ Acredito que sou um Homem; acredito que você deva me chamar de Homem; acho que você escreverá sobre mim como um Homem de agora em diante, fale de mim como um Homem, e me empregue como um Homem, e reconheça a criação dos filhos como um negócio de Homem; você pensará em mim como um Homem, e me tratará como um Homem, até que entre na sua cabeça confusa, absurda, nove décimos falsa, sem amor, de alce-de-papel-machê que sou um Homem. (e você é uma mulher.)

¹⁰⁴ Este é o Livro de Joanna.

O quinto jota

Existe no texto uma outra voz, um sujeito intrometido que insiste em invadir os pensamentos tanto das personagens como de nós leitores. Essa figura gera no romance aquilo que Bruce F. Kawin (1982:314) chamou de “fifth presence”¹⁰⁵. No entanto, essa “presença” pode ser simplesmente a voz de Joanna, quarta personagem, que se assume e se admite como personagem escritora – não por acaso dividindo o mesmo nome com a autora de carne e osso. Todos os jotas são de fato representações de um mesmo indivíduo. Contudo, Joanna é peculiar, ela representa a própria autoimagem. Uma ilustração da autora. Talvez, exatamente, por isso essa figura é também falível, e potencialmente falha. E tal fato se torna claro quando essa quinta voz se faz presente englobando todas as outras. Esse espectro por si só não possui conteúdo. Não possui rosto. Configura-se apenas como uma tentativa na busca de integrar suas identidades múltiplas.

Entretanto, se por um lado a existência dessa outra voz na obra é inegável, por outro, não é, como Kawin alega, o resultado da soma das protagonistas reunidas uma “wholeness of self and vision”¹⁰⁶ (ibidem, p. 314). Ora, se a narrativa até então abraça seu caráter segmentado como sendo um dos seus maiores atributos, por qual motivo a autora camuflaria uma figura totalitária na obra? Para mim, essa voz é autoral, pode encarnar a presença pessoal de um novo jota – Joanna Russ. Mais uma mulher fragmentada e advinda de uma nova realidade, somente ela poderia abordar nós leitores diretamente. Essa nova protagonista aborda de formas diversas seu interlocutor utilizando sentenças como: “Dear Reader”¹⁰⁷ (RUSS, 2000 p. 13), uma forma simpática de estabelecer um contato inicial, ou “idiot reader”¹⁰⁸ (ibidem, p. 187) antecipando aqueles indivíduos que vão impor suas expectativas genéricas sobre aquelas páginas. Nessa espécie de brincadeira o leitor se transforma em um sujeito ativo e livre que é capaz de escolher o que lê e como lê: “If you don't like it, you can skip to the next chapter”¹⁰⁹ (ibidem, p. 29). Essa voz petulante nos desafia, confronta e também repreende “don't read between the lines, there's nothing there”¹¹⁰ (ibidem, p. 29). Ao mesmo tempo é esse o modo encontrado por Russ para convidar os leitores (resistentes) a produzir múltiplos significados e que alguns desses fugiram completamente do seu controle autoral, perfeitamente dramatizado no romance.

¹⁰⁵ Quinta presença.

¹⁰⁶ Completude de si mesmo e visão.

¹⁰⁷ Caro Leitor.

¹⁰⁸ Leitor idiota.

¹⁰⁹ Se você não gostar, você pode pular para o próximo capítulo.

¹¹⁰ Não leia entre as linhas, não há nada lá.

No final da narrativa, os quatro jotas se encontram para o Dia de Ação de Graças. Elas trocam despedidas e dizem "goodbye to all that"¹¹¹ (ibidem, p. 209). Jael pergunta para cada uma delas se seus mundos vão acolher os exércitos vindos de *Womanland*, apenas Janet se recusa. Quando elas se separam, sua conexão umas com as outras é destacada pela caracterização desta quinta presença que vai abraçar todas as outras. Entretanto, a voz autoral não absorve ou assimila suas diferenças, os jotas se recusam a se unificar afirmando mais uma vez sua agência individual 'I said goodbye and went off with Laur, I, Janet; I also watched them go, I, Joanna; moreover I went off to show Jael the city, I Jeannine, I, Jael, I myself'¹¹² (ibidem, p. 212). Essa é a última vez que vemos as quatro personagens reunidas, um momento melancólico e comovente, aquelas quatro mulheres maravilhosamente complexas vão embora de súbito e logo a figura da narradora que talvez seja a própria autora também irá se retirar. A nós leitores só resta fechar o livro tendo a certeza que um pouco de nós ficou perdido ali dentro.

¹¹¹ Adeus para isso tudo.

¹¹² Eu disse adeus e saí com Laur, eu, Janet; também observei elas irem, eu, Joanna; além disso, eu saí para mostrar a cidade para Jael, eu Jeannine, eu, Jael, eu eu mesma.

EPÍLOGO

Escrever é difícil. Não me refiro ao ato de colocar uma palavra ao lado da outra, e sim à ação de construir sentidos. Inscrevo-me como uma narradora e personagem caótica, bagunceira e atrapalhada. Todos os “eus” salpicados ao longo do texto tentam, de alguma forma, criar balizas ou pontos de referência ao longo dessa narrativa para, minimamente, devolver a sonda Marlova de volta à Terra.

Escrever, como aprender a dizer eu, foi uma das formas que encontrei para organizar minha própria desordem interna. Assim é como eu costumo perceber a escrita: como um refúgio e, também, como uma ferramenta de autoconhecimento. Talvez, isso explique essa necessidade profunda de me fazer presente dentro do texto. Afinal, eu não saberia escrever de outra forma e de outra forma não escreveria; pois não apenas preciso saber aquilo sobre o que escrevo, mas também preciso ser intimamente afetada por aquilo que leio. Escrevo com a hipótese de que a vida é composta por uma sequência de fatos não necessariamente relacionados. Somos nós que buscamos, desesperadamente, encadear esses incidentes, a partir de lembranças, em narrativas e histórias. É a linguagem que atribui sentido aos eventos cotidianos. Eu contei muitas histórias ao longo dessa dissertação; fragmentos das minhas recordações preferidas; memórias que me movem e que de alguma forma me conduziram até aqui. Narrei aqui minha ficção quase científica e viajei por entre os mundos que a constituíram.

Quando pequena eu acreditava que era possível viajar para outros mundos. Hoje eu tenho certeza. Eu imaginava que quando eu crescesse já existiriam viagens interplanetárias e que talvez foguetes fossem tão comuns quanto aviões. Hoje eu tenho certeza.

A primeira parte desse texto dedicou-se a percorrer os múltiplos caminhos que construíram esse gênero narrativo. Atravessamos inúmeras obras teóricas, ficcionais e também científicas. Vimos o universo se expandir e se reorganizar diversas vezes. Deixamos de ser o centro do mundo. Trilhamos o caminho da expansão das ciências que resultaram em novos objetos e maquinários capazes de transformar nosso sistema econômico e social. E principalmente, interagimos com um gênero literário essencialmente libertário e, conseqüentemente, complexo e impulsivo. Combinação explosiva que confere às ficções científicas uma independência literária que não admite nenhuma forma de clausura.

Já na segunda parte desse trabalho testemunhamos a ruína da hegemonia masculina na produção dessas ficções. As mulheres recuperavam o espaço que outrora já havia sido reivindicado por Mary Shelley. Lentamente, essas autoras invadem essa ramificação literária

com histórias perspicazes e transgressoras. Conhecemos então mulheres livres de qualquer tipo de dominação masculina, mundos pacíficos e justos. Universos fascinantes que se mantêm assustadoramente verdadeiros.

Por fim, a tarefa de versar sobre *The Female Man* transformou-se num monstro, que tirou meu sono; acabou com a minha paz; me esquartejou; fez doer todas as minhas feridas e ainda assim eu faria tudo novamente. Eu caminharia novamente ao lado dessas quatro protagonistas que me ensinaram que ser mulher é uma travessia impossível de se fazer na solidão: é preciso estar aos pares, em grupos, pois somente juntas é possível existir e resistir.

Eu não gosto de despedidas. Eu fico sem jeito, perco o rumo e as palavras me faltam. Finalizar é sempre a parte difícil. Dizer adeus é sofrido e angustiante. Finais são sempre tristes ainda que felizes. Uma parte nossa se desprende e permanece, enquanto outra parte precisa continuar seguindo adiante. Eu sei que preciso deixar minhas páginas voarem para longe, ganharem o mundo e se perderem de mim. Eu sei que é chegado o momento de colocar o ponto final, terminar essa etapa e partir para uma nova viagem, para um novo percurso, mas retomo que escrever é difícil. Ainda assim, solto todas as páginas... porque agora não se trata mais de formular e de me manter em meu sentido, mas de deixar que outros sentidos, tão significativos quanto os meus, sejam acrescentados nessa longa e singular aventura.

Vai dissertação! Vai conhecer novas pessoas, perspectivas, olhares, leituras. Vai levar minhas palavras desajeitadas para longe. Vai passear por outras mãos que não as minhas. Vai ser livre.

REFERÊNCIAS

- ALKON, Paul. *Origins of Futuristic Fiction*. Athens and London: University of Georgia Press, 1987.
- ATTEBERY, Brian. *Decoding Gender in Science Fiction*. New York: Routledge, 2002.
- BAMMER, Angelika. *Partial Visions: Feminism and Utopianism in the 1970s*. New York and London: Routledge, 1991.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- BERLIN, Isaiah. *The Age of Enlightenment: The 18th Century Philosophers*. New York: New American Library, 1984.
- BLOCH, Ernst. *The Principle of Hope*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- _____. *Vorlesungen zur Philosophie der Renaissance*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
- BRODERICK, Damien. *Reading by Starlight: Postmodern science fiction*. London: Routledge, 1995.
- BROOKE-ROSE, Christine. *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine. *The Newly Born Woman*. London: I.B. Tauris, 1996.
- CLARK, Stuart. *Thinking with Demons: the Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. *The encyclopedia of science fiction*. London: Orbit, 1999.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- COOK, Diana. Yes, Virginia, There's Always Been Women's Science Fiction ... Feminist, Even. In: BLACKFORD, Jenny. [et al.] (Orgs). *Contrary Modes: Proceedings of the World Science Fiction Conference, Melbourne, Australia, 1985*. Melbourne: Ebony Books, p. 133-145.
- CORTIEL, Jeanne. *Demand My Writing: Joanna Russ/ feminism/ Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.
- CRANNY-FRANCIS, Anne. *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1990.
- DELANY, Samuel. *Starboard Wine: More Notes on the Language of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2012.

_____. *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DONAWERTH, Jane. *Frankenstein's Daughters: Women Writing Science Fiction*. New York: Syracuse University Press, 1997.

DUPLESSIS, Rachel. *Writing beyond the ending: narrative strategies of twentieth-century women writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

FIRESTONE, Shulamith. *A Dialética do Sexo: Um estudo da revolução feminista*. Tradução: Vera Regina Rabelo Terra. Rio de Janeiro: Coleção de Bolso.

FREDERICKS, S. C. Lucian's True History as SF. *Science Fiction Studies*, Greencastle, v. 3, p. 49 – 60, 1976.

GALEANO, Eduardo. *As palavras andantes*. Tradução: Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM Editores, 1994.

GRIFFITHS, John. *Three Tomorrows: American, British and Soviet Science Fiction*. London: Macmillan, 1980.

GROSZ, Elizabeth. *Corpos reconfigurados*. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 14, p. 45 - 86, 2000.

GUNN, James. Reading science fiction as science fiction. In: GUNN, J.; BARR, M.; CANDELARIA, M. (Orgs). *Reading Science Fiction*. London: Palgrave Macmillan, 2009, p. 159-167.

HABERMAS, Jürgen. *Conhecimento e Interesse com um novo posfácio*. Tradução: José N. Heck. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz. (Org). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 33 - 118.

HOLLINGER, Veronica. Something Like a Fiction: Speculative Intersections of Sexuality and Technology. In: PEARSON, W. G.; HOLLINGER, V.; GORDON, J. (Orgs). *Queer Universes: Sexualities in Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008, p. 140 – 160.

JAMES, Edward. *Science Fiction in the 20th Century*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

KAWIN, Bruce. *The Mind of the Novel: Reflexive Fiction and the Ineffable*. Princeton: Princeton University Press, 1982.

KEPLER, Johannes. *KEPLER'S Somnium: The dream, or Posthumous Work on Lunar Astronomy*. New York: Dover Publications, Inc., 2003.

_____. *The Harmony of the World*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1997.

KOESTLER, Arthur. *The Sleepwalkers*. New York: The Macmillan Company, 1959.

- LARA, Thiago. *Caminhos da razão no ocidente: a filosofia ocidental do renascimento aos nossos dias*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- LARBALESTIER, Justine. *The battle of sexes in Science fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.
- LEFANU, Sarah. *In the Chinks of the World Machine*. London: SilverWood, 2012. eBook.
- MCCRACKEN, Scott. *Pulp: Reading Popular Fiction*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- MOERS, Ellen. *Literary Women*. New York: Doubleday, 1978.
- MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Abingdon: Routledge, 2002.
- MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. London: Methuen, 1986.
- NARVAZ, Martha; KOLLER, Helena. *Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política*. *Psicologia em Estudo*, v. 11, n. 3, p. 647-654, 2006.
- NIETSZCHE, F. *Unfashionable observations*. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- PARRINDER, Patrick. *Science Fiction: Its criticism and teaching*. London and New York: Routledge, 1995.
- PEARSON, Roger. *The Fables of Reason: a Study of Voltaire's 'Contes Philosophiques'*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- ROBERTS, Adam. *Science fiction: the new critical idiom*. New York and London: Routledge, 2006.
- _____. *The History of Science Fiction*. New York: Macmillan, 2006.
- RUSS, Joanna. *The Adventures of Alyx*. New York: The Women's Press, 1985.
- _____. *The Country You Have Never Seen*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007.
- _____. *The Female Man*. Boston and Massachusetts: Beacon Press, 2000.
- _____. *The Zanzibar Cat*. New York: Baen, 1984.
- _____. *To Write Like a Woman*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- SARGISSON, Lucy. *Contemporary Feminist Utopianism*. London: Routledge, 1986.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven and London: Yale University Press, 1979
- _____. *Positions and presuppositions in science fiction*. Kent: The Kent State University Press, 1988.
- TAX, Meredith. *Woman and Her Mind: The History of Everyday Life*. In: KOEDT, A.; LEVINE, E.; RAPONE, A. (Orgs). *Radical Feminism*. New York: Times Books, 1973.

VIEIRA, Fátima. The Concept of Utopia. In: CLAEYS, Gregory. (Org). *Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 3-27.

VOLTAIRE, François. *Micromegas e Outros Contos*. Tradução: Graziela Marcolin. São Paulo: Hedra, 2007.

WELLS, H. G. *Guerra dos mundos*. Tradução: Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Suma de Letras, 2016. eBook.