

Lesdroides, Transborgues, Interaliens
personagens científico-ficcionais além das *Fembots*

Luana Barossi

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

BAROSSO, L. *Lesdroides, Transborgues, Interaliens*: personagens científico-ficcionais além das *Fembots*. In: MITIDIARI, AL., and CAMARGO, FP., orgs. *Literatura, homoerotismo e expressões homoculturais* [online]. Ilhéus, BA: Editus, 2015, pp. 139-164. ISBN 978-85-7455-442-6. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**LESDROIDES, TRANSBORGUES,
INTERALIENS: PERSONAGENS
CIENTÍFICO-FICCIONAIS
ALÉM DAS FEMBOTS**

Luana Barossi¹

O intuito deste artigo é apontar como um estereótipo de personagem é capaz de reproduzir relações de poder e, desta forma, servir como um reforço para a conservação do *status* normativo das culturas. Igualmente, apresentarei algumas narrativas que promovem desterritorializações destes estereótipos, e, como consequência, possibilitam agenciamentos narrativos no processo de apreciação da obra, que podem colaborar para mudanças no plano extraliterário.

O motivo científico-ficcional da *fembot*, abreviação de *female robot* (robô fêmea), foi paulatinamente estereotipado – da mesma forma que grande parte das personagens ficcionais femininas – como uma espécie de representação do *status* binário, sexista, heteronormativo e cisnormativo das sociedades. Um crítico adepto de teorias estritamente representacionais nas

1 Doutoranda do programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo.
E-mail: <luanabarossi@usp.br>.

narrativas literárias, ou seja, que acredita que a função maior das narrativas seja a representação de uma suposta realidade, poderia alegar que os autores de narrativas científico-ficcionais cumprem bem esse dito objetivo. No entanto, prefiro optar por uma perspectiva multifacetada, que considere diversos sentidos que as narrativas literárias podem assumir no processo de apreciação, pois “o livro como imagem do mundo é de toda maneira uma ideia insípida” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13).

A inserção desses textos nas culturas, não unicamente como forma de representá-las, mas como parte integrante delas, permite o agenciamento de significações distintas das que se naturalizam como algo válido *a priori*, sem questionamentos. Em outras palavras, como parte integrante das imaginações constituintes dos leitores, as narrativas literárias oferecem a possibilidade de desterritorializar acontecimentos anteriormente banalizados nos elementos extraliterários do imaginário coletivo. Para Deleuze e Guattari (2001), os territórios não são apenas espaço-temporais e materiais, mas qualitativos. Cada território engloba ou perpassa territórios de outras instâncias, em conexões múltiplas. No entanto, assim como a desterritorialização material é possível, a desterritorialização de conceitos preestabelecidos também o é. E a literatura pode servir como matéria de agenciamento dessas desterritorializações.

Assim, da mesma forma que elementos das narrativas “reais” são encontrados nas

narrativas literárias, torna-se possível notificar que as narrativas literárias agenciam desterritorializações nas narrativas reais. Tal ocorrência não se dá de forma binária, mas rizomática (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Não se sabe onde uma começa e a outra termina, num constante fluxo responsável pela multiplicidade de acontecimentos.

Quando aludo ao termo “motivo”, refiro-me a algum elemento da narrativa ou a determinada característica de uma personagem que possa fornecer informações gerais ao leitor sobre o contexto narrativo. Alguns desses motivos são tão recorrentes e fixados culturalmente que acabam por estabelecer estereótipos muitas vezes opressores e que servem como ferramenta para perpetuar estruturas de poder no imaginário social, como é o caso da *fembot* nas narrativas científico-ficcionais. As personagens são esculpidas de acordo com o estereótipo, ou seja, é um indivíduo criado ou moldado para cumprir o papel social de coadjuvante à personagem masculina ou, em casos extremos, unicamente para suprir suas vontades e desejos.

Um exemplo extremo deste modelo de personagem é Helen, da obra *Helen O’Loy*, de Lester del Rey (1938). Helen é um robô criado e programado para ser uma mulher nos moldes exigidos pelos homens da época: “um terço beleza, um terço sonho e um terço ciência” (DEL REY, 1938 p. 62 - tradução livre). De acordo com Veronica Hollinger (2003, p. 126):

Não é necessária uma leitura muito sofisticada para perceber como essa história, uma fantasia convencional de poder sobre a criação de vida artificial, corrobora a duradoura marginalização da mulher na cultura ocidental. Como muitas histórias desse tipo, o resultado é uma 'mulher' praticamente sem individualidade ou ação, um triunfo tecnológico que desterritorializa as mulheres (grifo da autora - tradução livre).

A repetição desse modelo *ad infinitum* na literatura e em outras narrativas (filmes, propagandas comerciais e até livros didáticos) perpetua essa territorialização da figura feminina e de figuras representantes de grupos identitários (lésbicas, *gays*, transexuais, intersexuais etc.) à margem, estabelecendo-lhes papéis sociais ou de acessórios do homem ou de seres doentes ou defeituosos, no imaginário de parte dos leitores. A falta de iniciativa de alguns autores em mudar este quadro nas narrativas auxilia a manutenção desta territorialização no imaginário coletivo.

O motivo da *fembot* neste texto não restringe, portanto, seu conceito ao robô com forma feminina, mas aos sentidos atribuídos a ele e estendidos a outros personagens científico-ficcionais que poderiam corresponder a indivíduos marginalizados. Estes sentidos limitam as personagens a uma forma de objeto usado para atender aos desejos masculinos ou conservar as estruturas de poder sociais de determinado território, em especial no que

concerne às questões de gênero e sexualidade.

As narrativas literárias, como parte das culturas nas quais estão inseridas, participam do agenciamento das *imaginações constituintes* dos leitores. Cada apreciador é único, dotado da *condição humana da pluralidade* (ARENDDT, 2007), constituída por suas subjetividades, identidades e identificações com programas de verdade distintos. O conceito de programas de verdade utilizado corresponde à concepção de Paul Veyne (1984, p. 31), para quem a verdade é uma palavra que não se deveria empregar senão no plural: “só existem programas heterogêneos de verdade”. Estes programas, formados através de complexos processos genealógicos – entendendo-se genealogia, através das proposições de Michel Foucault (1979), sobre relações de poder – são como pacotes que constituem as narrativas coletivas e, conseqüentemente, influenciam nos processos de subjetivação individuais. Para esses processos de subjetivação, adoto uma leitura do conceito de *sujeito nômade*, de Rosi Braidotti (1994), que figura a ideia de subjetivação através de uma consciência crítica que busca explorar e legitimar a ação política, tendo como evidência histórica o declínio do metafisicamente fixo e das identidades estáveis. Ao considerar que as identidades estão em constante transformação e mudança, a autora as chama de nômades: acontecem num processo contínuo de devir (*becoming*). Desta forma, podem se amalgamar a questões que se desenrolam durante a apreciação de obras literárias de modo

a transformar o que estava apenas aparentemente fixo pelos programas de verdade.

Esta transformação está, de certa forma, subentendida na definição de *science fiction*, dada por Darko Suvin (1979). O autor alega que a condição necessária e suficiente para a ciência ficção corresponde à presença de estranhamento e de cognição, lendo-se cognição sob uma perspectiva ampla, de reconhecimento com algo que está posto como real em determinado contexto; e estranhamento como algo que se afasta da ambientação corrente. Desta forma, com relação aos programas de verdade territorializados culturalmente acerca de gênero e sexualidade, grande parte das obras científico-ficcionais apresentam apenas cognição, pois não produzem um efeito de estranhamento, mas propagam estereótipos que trazem reconhecimento, corroborando a manutenção do pensamento heteronormativo e sexista proveniente das imaginações constituintes dos leitores. Levando em consideração esta temática, portanto, estas obras não atingem as condições necessárias e suficientes para serem chamadas de ciência ficção:

Como a História desde o Renascimento demonstra, é constante que o sujeito correspondente à 'natureza humana' universal seja branco, homem e de classe média. Nas narrativas desses sujeitos, a tendência foi alocar as mulheres em papéis coadjuvantes como 'outro' dos homens (HOLLINGER, 2003, p. 125 - grifos da autora - tradução livre).

Assim, as literaturas criadas com objetivo único de representar uma realidade existente sem procurar oferecer ao leitor o vislumbre crítico acerca dela não proporcionam proposições de mudança. Adiciono às palavras de Veronica Hollinger a tendência heteronormativa e cisnormativa dessa História da “natureza humana”. As personagens científico-ficcionais muitas vezes foram elaboradas para seguir e manter esses padrões.

Uma das questões firmadas por essa tendência em narrativas científico-ficcionais, mas que não se restringe às *fembots*, é a redução das personagens femininas às suas funções reprodutivas ou sociais. No entanto, tal ocorrência na narrativa não é necessariamente responsável pela manutenção do estereótipo. Algumas delas, exatamente por se estabelecerem como exacerbações dessa condição, podem aguçar a percepção crítica e o olhar atento do leitor para esse tema no processo de apreciação. Um exemplo é como a definição dos papéis femininos na sociedade de Gilead, na obra *The handmaid's tale*, de Margaret Atwood (1985), mostra o apagamento das subjetividades e dos desejos femininos. Como podemos, então, detectar se determinada narrativa prima pela manutenção dessa condição ou propõe questionamentos críticos sobre ela?

Proponho alguns recursos para pensar sobre possíveis desdobramentos dos motivos nas narrativas: se eles são cissignificativos, ou seja, não propõem mudanças subjetivas ou culturais no processo de apreciação da obra;

ou transsignificativos, ou seja, agenciam, no processo de apreciação, questionamentos acerca de padrões ou generalizações reproduzidos até o momento como verdades únicas, possibilitando a promoção da desterritorialização desses padrões.

O primeiro recurso e quiçá o mais discutido, nos estudos de ciência ficção sob outras perspectivas, é a narrativa com eixo temático utópico. Apesar de as teorias, acerca da utopia, diferirem entre si por proporem ideias semelhantes com objetivos opostos, elas sustentam um ponto comum: a substituição de aspectos displicentes de determinada conjuntura concreta existente por elementos que tornem as circunstâncias ideais. Tal troca das circunstâncias e situações correntes pode ser vista tanto como evasão, já que a nova configuração pode ser quimérica, quanto como expectativa de algo praticável. Através da classificação de Mumford (2007), pode-se diferenciá-las como utopias de escape e utopias de reconstrução: aquela caracterizada pela fuga do presente insatisfatório, como uma heterotopia para onde se pode abrigar e fugir da realidade, já que se acredita que a realidade é imutável; enquanto esta propõe um escape possível no futuro, através da reconstrução do mundo real ao efetivar no plano palpável, o que se propõe na construção narrativa utópica.

Através da proposição de uma ambientação perfeita, é possível isolar um aspecto da narrativa e apreender seus possíveis desdobramentos com relação à determinada

condição. Contudo, um topos supostamente utópico não propõe necessariamente des-territorializações das relações de poder. Isso porque as experiências das personagens são diferentes em uma mesma ambientação, pois suas identidades nômades passam por processos de subjetivação distintos. Logo, o que é aparentemente perfeito para uma personagem, não o será, necessariamente, para outra. A utopia é, portanto, relativa.

Devemos perguntar, desta forma, se a narrativa considera, neste topos, a alteridade. O “outro”, na narrativa, é visto como sujeito? Se o centro da História contada no Ocidente foi o homem, branco, heterossexual, na narrativa ficcional em questão, o topos é utópico apenas para o indivíduo que cumpre essas premissas? Se nos colocarmos sob a perspectiva das personagens “outras”, elas são apenas outras em relação àquele sujeito? Ou elas são sujeitos elas mesmas? O topos é utópico para elas também? E, caso não seja, são mostradas as consequências do apagamento das suas subjetividades? Não devemos cair na falácia, contudo, de considerar uma perspectiva por meio da negação de outra. O desmantelamento do imaginário que envolve o estereótipo da *fembot*, por exemplo, não deve estar pautado na criação de outro modelo normativo, que pode excluir outras possibilidades de subjetivação das identidades nômades.

A narrativa de *The left hand of darkness* (A mão esquerda da escuridão), de Ursula K. Le Guin (1969), poderia ser considerada uma

dessas utopias de gênero tanto no sentido de mostrar uma quebra no que é culturalmente estabelecido quanto por ser uma obra polifônica. A obra é constituída por uma série de “documentos oficiais” sobre o planeta Inverno (*Winter*) – ou Gethen, na língua local – a ser prospectado para a Ekumen, uma espécie de liga interplanetária de relações internacionais. Fazem parte desses documentos: descrições etnográficas em primeira pessoa, em especial pelo personagem Genly Ai, enviado a Gethen com a missão de convencer seus governantes a ingressar na liga ecumênica; trechos do diário da personagem getheniana Estraven, além de poemas e lendas de Gethen. Uma das consequências da obtenção de uma história formada por vozes narrativas diferentes é a compreensão de distinções na percepção de si mesmo (personagem com voz narrativa que se apresenta como protagonista) e do outro (estrangeiro em relação ao primeiro) em espaços-tempos diferentes. Na narrativa, o primeiro estranhamento transcultural (e biológico) se dá na descrição de Genly Ai sobre a sexualidade dos habitantes do planeta Gethen:

Meus esforços se materializaram inconscientemente: primeiro de ver um getheniano como homem, depois como mulher, forçando-os nestas categorias tão irrelevantes à sua natureza e tão essenciais à minha (LE GUIN, 1969, p.12 - tradução livre).

Genly é humano como concebemos, enquanto os gethenianos não têm sexo biológico nem gênero definidos:

Quando você conhece um getheniano, não pode e não deve fazer o que uma espécie com dois sexos naturalmente faz, que é classificá-lo no papel de homem ou mulher, adotando expectativas do que é padrão ou das possíveis interações entre pessoas do mesmo sexo ou de sexos opostos. Todo nosso padrão de interação sócio-sexual não existe aqui. Eles não podem jogar esse jogo. Eles não se veem como homem ou mulher. É quase impossível para nossa imaginação aceitar isso. Qual é a primeira pergunta que fazemos sobre um bebê recém-nascido? (LE GUIN, 1969, p. 91- tradução livre).

Joanna Russ (1973), em uma crítica à obra de Le Guin, alegou que o fato de a autora impor um homem como narrador principal (Genly Ai) proporciona ao leitor apenas uma visão masculina de Gethen; além de alegar que o “herói nativo” (Estraven) é homem, se não em sexo, pelo menos em gênero. Contudo, a crítica de Russ, ainda que parta de teorias feministas, é marcada pela ideia binária de gênero, o que a faz enxergar a personagem Estraven sob essa perspectiva. Ela mesma parte do pressuposto de que há comportamentos que dizem respeito a um ou outro gênero para classificar a personagem como tal. No entanto, Estraven

é interssexual, um indivíduo que pode ser macho ou fêmea biologicamente, e que não tem nenhuma característica definidora de gênero, já que sua cultura não demanda tal normatização. Essa narrativa traz ao leitor a possibilidade de questionar a fundo as concepções de gênero e os papéis sociais da sua cultura.

No contexto de grande parte das sociedades contemporâneas, desde o nascimento, ou mesmo antes, uma série de papéis e características nas formas de agir e pensar são preestabelecidos por normas sócio-histórico-culturais. O quarto do bebê menino é azul e com temática de carrinho ou esportes; o quarto do bebê menina é rosa com babadinhos; as roupas e os brinquedos da criança são específicos para o gênero, e há um estranhamento fenomenal caso um menino venha a usar vestidos, por exemplo. Desde a mais tenra infância, a herança cultural desses espaços faz com que se imagine que essas características sejam naturais, ou seja, os programas de verdade que “gerenciam” o gênero e a sexualidade são binários. Desta forma, vive-se em uma constante banalização dos estereótipos estabelecidos culturalmente, sem levar em consideração que esses ideais binários foram criados e difundidos e seguem na imaginação constituinte coletiva.

As personagens gethenianas, se lidas sob uma perspectiva comparativa, colaboram para a dissolução dessa normatização: quando em kemmer, ou fase correspondente à emergência sexual, os gethenianos adquirem a forma

biológica ou de homem ou de mulher, dependendo de fatores externos, como outras pessoas em kemmer por perto. Isso não significa que adquiram características de gênero socialmente construídas porque, para o povo de Gethen, isso não existe. Somente um narrador que possui a carga sociocultural do leitor torna possível a compreensão da diferença. Quando em somer, ou período de latência sexual, os órgãos sexuais dos gethenianos desaparecem, numa espécie de (re)metamorfose ao andrógeno. Enquanto para a personagem com características socioculturais e biológicas “terrenas” as relações e características são inicialmente fixas nos binarismos homem-mulher; masculino-feminino, sendo sempre as instâncias mulher/feminino secundárias ao “caule central” homem/masculino, as personagens gethenianas vivem em um processo infinito de devir.

Portanto, ao contrário do que Joanna Russ propôs em sua crítica, *Le Guin* consegue desfamiliarizar na narrativa a noção binária de gênero. E o ponto de vista masculino do narrador possibilita exatamente enxergar a narrativa a partir de uma perspectiva que nos é comum e, desta forma, compreender como essas questões são naturalizadas na nossa imaginação constituinte, o que sugere consequente ação de mudança. Genly Ai, no decorrer da narrativa, passa, dentro do que é possível à sua perspectiva originalmente binária, a compreender que suas noções são estabelecidas culturalmente e que são passíveis

de serem transformadas através do reconhecimento do outro (Estraven) como indivíduo.

O reconhecimento do outro alude ao segundo recurso para observar se as narrativas podem colaborar para a desterritorialização do que é falsamente estável: a narrativa traz à tona o ponto de vista ou a perspectiva dessas personagens *outras* ou apenas analisa de fora, superficialmente? A descrição e a narração de suas características e experiências são mostradas por ela mesma; por um narrador onisciente ou sob uma estrutura narrativa que desconsidera seu ponto de vista?

Grande parte das obras classificadas como ciência ficção, sejam elas literárias ou filmicas, desconsidera a alteridade, como se o ponto de vista de uma personagem ou grupo de personagens fosse sempre necessariamente superior ao dos outros. É como se buscassem a simpatia do leitor ou espectador para si e sua perspectiva, tornando o outro invisível. Um exemplo extremo é a narrativa do filme escrito por Chris Bertolini e dirigido por Jonathan Liebesman: *Invasão do mundo - Battle L. A.* (2011), ou de muitos outros que focam tanto na criação de efeitos especiais que acabam por desviar a atenção do espectador de questões relacionadas à banalização de conceitos. Extraterrestres chegam ao planeta Terra e têm a forma de monstros destruidores. O objetivo dos terráqueos é destruir esse suposto inimigo, e assim o fazem. Não há nem tentativa de leitura da perspectiva do outro. Parte-se do pressuposto de que o outro não tem ponto de vista algum, ele está lá como um objeto a ser destruído.

No momento em que o leitor ou o espectador assumem que uma perspectiva dominante é necessariamente a certa em detrimento de outras possíveis, consentem com a manutenção das relações de poder existentes, mesmo que se identifiquem, na sua narrativa “real” com algum grupo marginalizado. Esse indivíduo torna-se responsável, ainda que de forma passiva, por perpetuar essas estruturas. Se, ao assistirmos um filme em que extraterrestres chegam ao planeta Terra e são dizimados pelos exércitos locais sem antes terem a oportunidade de expor seus objetivos, anseios e afetos, torcemos pelos terráqueos porque os alienígenas nos parecem abjetos, somos automaticamente cúmplices da banalização desta objetificação do outro e da manutenção do *status* normativo da cultura. Assim, um bom recurso para detectar obras que sugerem uma desbanalização é observar se as perspectivas das personagens são mostradas de forma polifônica, ou se a personagem, que faz parte da suposta “minoria”, tem voz em algum momento.

A narrativa *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood (1985), corresponde ao diário de uma personagem feminina em Gilead, uma sociedade dominada por homens. Não sabemos o nome original da personagem, apenas o nome que lhe foi atribuído: Offred. Se prestarmos atenção à estrutura do nome, percebemos que é constituída por uma preposição que indica posse (*off*) e por um nome masculino (Fred), o que significa que mesmo seu nome, que seria um marcador de individualidade, é a materialização

da subjetivação ao outro dominante, como se a mulher fosse território do homem. A narradora-personagem tem memórias do tempo anterior ao golpe de estado, o que serve como um marcador comparativo significativa à experiência do momento em que narra. Esta sociedade patriarcal, militar e que usa a religião como desculpa para a dominação, tem os papéis femininos muito bem definidos. As subjetividades e os desejos das mulheres não têm importância alguma. As *marthas* são mulheres que cuidam dos afazeres domésticos nas casas das *wives* (esposas). Elas não podem manter relações sexuais de qualquer tipo. As *wives* vivem em função de seus maridos e quase não saem de casa, mas ainda podem se reunir com outras *wives* e conversar livremente. A maioria dessas esposas é estéril, provavelmente em decorrência da exposição à radiação.

Desta forma, um novo papel social feminino foi criado: o de *handmaid*, que corresponde a mulheres treinadas para terem filhos para essas famílias, e não têm direito a nenhum tipo de relacionamento afetivo. Vivem em função das famílias para as quais elas concebem crianças e não podem nem conversar entre si sobre questões pessoais. Não têm um território seu, são completamente dessubjetivadas pela sociedade patriarcal disciplinar. Offred limita-se, então, a ter individualidade apenas em sua mente, como se este fosse um espaço físico onde teria direito de fazer o que quisesse, mesmo que, teoricamente, a seu *status* social nem isso fosse permitido:

A noite é minha, meu próprio tempo, para fazer como eu quiser, desde que eu esteja quieta. Desde que eu não me mexa. Desde que eu fique imóvel. [...] a noite é meu tempo livre. Para onde irei? (ATWOOD, 1985, p. 47 - tradução livre).

Nestes momentos, à noite, deitada e imóvel, Offred se lembrava da filha que fora arrancada dela, do marido que fora provavelmente assassinado, quando tentava fugir de Gilead e da amiga Moira.

A situação distópica para a personagem – apesar de utópica para os indivíduos que estavam no poder, pois podiam manter o controle de seus territórios – pode servir para transsignificar conceitos do leitor sobre os papéis sociais culturalmente estabelecidos e fazer com que ocorra uma conscientização sobre as estratégias de manutenção do poder patriarcal, que preveem que as atribuições de gênero se mantenham naturalizadas de forma a manter apagadas e silenciadas as identidades que fujam aos padrões ditados pela norma. A personagem Moira (amiga de Offred antes do golpe) aparece em alguns capítulos e é a personificação desse apagamento. Ela assumia, antes do golpe, uma identidade lésbica e feminista militante. Após o golpe, foi obrigada a virar *handmaid*. Tentou fugir do centro de treinamento algumas vezes até quase conseguir fugir da República de Gilead, quando foi pega na divisa. Pensou que fosse ser assassinada e colocada no muro, pois o Estado disciplinar

previa que quem fugisse às normas seria enforcado e exposto no muro para que servisse de exemplo. No entanto, foi enviada para uma espécie de clube, o qual apenas os comandantes e visitantes (homens) de outras repúblicas poderiam frequentar. Moira foi então obrigada a se prostituir – mas sem ganhar nada em troca, virou escrava sexual. O comandante para o qual Offred servia de *handmaid* a levou uma noite a este clube, ilegalmente, como forma de ostentar seu poder.

Offred conseguiu conversar por alguns minutos com Moira, quando se surpreendeu com seu apagamento. A amiga parecia uma espécie de zumbi, integrada à situação e desprendida das suas identidades e desejos anteriores:

'Então aqui estou. Eles dão até creme para o rosto. Você deveria dar um jeito de vir para cá. Você ainda teria dois ou três anos até ficar acabada e eles te mandarem para o cemitério. A comida não é ruim e há bebidas e drogas se você quiser... E só trabalhamos à noite'.

'Moira', eu disse. 'Você não quis dizer isso'. Ela está me assustando, porque o que ouço na voz dela é indiferença, falta de vontade. Eles fizeram algo com ela então, tiraram algo dela – o quê? – que era essencial para ela (ATWOOD, 1985, p.261- tradução livre).

O apagamento dos desejos e das identidades marginalizadas culturalmente na narrativa se dá de forma extrema e pode contribuir para que olhemos para as situações que

se processam culturalmente no mundo que temos como real. Podemos questionar: até que ponto os discursos que se processam como normativos na nossa cultura não apagam e submetem indivíduos a situações como a de Moira? Quais os desdobramentos emocionais desse apagamento?

Há narrativas que apresentam situações extremamente traumáticas ou distópicas para personagens femininas e que não mostram os desdobramentos dessas situações. Um exemplo desse tipo de acontecimento é a restrição da personagem feminina às suas funções biológicas em uma narrativa televisiva extremamente conhecida e bem cotada entre fãs de ficção científica, *Star Trek: the Next Generation*. A objetificação da personagem feminina é exacerbada pela não demonstração das consequências dessa experiência traumática, conforme assinala Anita Sarkeesian (2011):

Deanna Troi de *Star Trek: the next generation* é talvez a exacerbação do estereótipo da gravidez mística, pois o corpo e a mente da personagem são regularmente ocupados, emprestados, violados e invadidos por seres alienígenas. Durante a segunda temporada, no episódio 'The Child', a Conselheira Troi é engravidada por uma bola voadora de energia espacial de um feto alienígena que cresce virtuosamente. Imagine se descobrir grávida, dar à luz 36 horas depois, criar a criança em um dia, e então a criança morre – ou, neste caso, desaparece. Não vemos Troi lidando com

as ramificações de longo prazo desse evento tão traumático, e a experiência nunca é mencionada novamente durante a série (2011, 3' 15" - grifo da autora - tradução livre).

Essa desconsideração das ramificações do evento traumático perpetua a imagem da mulher como “vaso de receber” e como objeto sem subjetividade a ser usado com fins específicos. Essa questão remete ao terceiro recurso que proponho para uma leitura transsignificativa: observar se, na narrativa, aparecem os desdobramentos emocionais de traumas ou experiências negativas vividas pelas personagens femininas ou representantes de grupos marginalizados pelo imaginário coletivo.

A narrativa *Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô*, de Caio Fernando Abreu (2001), apresenta como pano de fundo uma “peste tecnológica”, responsável pela mutação da carne humana em metal, resultando na robotização dos contaminados. Esses humanos-robôs morrem enferrujados por não terem disponíveis para si métodos de lubrificação. Não obtêm nenhum tipo de auxílio, já que o chamado Poder, grupo representante dos homens “normais”, desejava exterminá-los. Autores que optam por uma leitura materialista da obra, como Gomes (2009), propõem que o Poder, na narrativa, representaria o Estado. No entanto, prefiro ler esse “Poder” como todas as estruturas de manutenção do *status* normativo da cultura e que colaboram para

a banalização das verdades do imaginário coletivo e impedem a desterritorialização desses conceitos. O “Poder”, no conto de Abreu, não se manifesta em direção única, mas é composto de relações complexas que são naturalizadas de forma a excluir o que é diferente do proposto pela normatização cultural. Ele promove o extermínio dos “contaminados”:

Não foi difícil contê-los. No sétimo dia morriam pelas esquinas em estilhaços metálicos e ruídos de ferragens. A epidemia se alastrara de tal modo que se tornara muito fácil surpreendê-los. Os policiais nem mais se preocupavam em armar ciladas, disfarçando-se de civis para poderem acompanhar e prevenir a evolução da peste. Os contaminados – assim haviam sido chamados pelo Poder – não suportavam o processo por mais de uma semana (ABREU, 2001, p. 44).

Um pequeno grupo dos robôs sobreviventes, marginalizados socialmente, passa a viver clandestinamente nos esgotos até ser descoberto e exterminado. No entanto, uma robô sobrevive, e os manipuladores do Poder passam a usá-la como modelo da nova tendência normativa, de forma a lucrarem com sua imagem:

A rua suspeita foi cercada, os policiais derrubaram as portas com metralhadoras e encurralaram os contaminados contra uma parede úmida onde, com fortes jatos d'água, conseguiram enferrujar lentamente suas articulações.

Morreram todos, da mesma maneira que os seus precursores – a exceção de uma jovem inteiramente mecanizada, com grandes olhos em vidro rosa e magníficas pernas de aço. [...] seu fim seria desgraçadamente o mesmo de seus companheiros, se um famoso costureiro não tivesse se interessado por ela. Foi visitá-la na prisão e, por meio de vários e demorados contatos com figuras influentes, conseguiu libertá-la para mais tarde lançá-la como principal manequim de sua coleção de outono (ABREU, 2001, p. 48).

Robhêa, a robô sobrevivente, torna-se manequim e atriz de sucesso, mas é obrigada a assumir a identidade que a imaginação constituinte coletiva dita para ela. Robhêa então

[...] retirou-se para uma ilha deserta e inacessível, onde viveu até o fim de seus dias. Comentou-se que seria homossexual, e fora obrigada pelos empresários a esconder esse terrível fato do grande público (ABREU, 2001, p. 48).

A supressão de sua identidade e de seus desejos pela sociedade é um acontecimento traumático que a leva a preferir o ostracismo ao sucesso, até não suportar mais sua posição:

Muitos anos depois, os jornais publicaram uma pequena nota comunicando que Robhêa, ex-manequim, ex-atriz de cinema e robô de sucesso

em passadas décadas, suicidara-se em sua ilha deserta e inacessível tomando um fatal banho de chuveiro (ABREU, 2001, p. 49).

Ao contrário do que ocorre com Deanna Troi, em *Star Trek*, as consequências da objetificação da personagem Robhêa são mostradas no conto de Abreu. Apesar de a personagem não apresentar voz narrativa no conto, a perspectiva irônica do narrador impulsiona uma desterritorialização dos programas de verdade normativos da cultura no processo de apreciação do conto.

Foram apresentados três recursos para a detecção de aspectos nas narrativas científico-ficcionais que podem contribuir para uma leitura transsignificativa e, conseqüentemente, corroborar a desterritorialização de conceitos preestabelecidos no plano extraliterário. O primeiro corresponde à utopia relativa ao aspecto a ser analisado – no caso em questão, a utopia de desgeneralização; o segundo traz a perspectiva da personagem marginalizada, colocada em primeiro plano; o terceiro explicita os desdobramentos de longo prazo decorrentes de experiências traumáticas das personagens. Como parte integrante das culturas, as narrativas literárias podem e devem trazer elementos que colaborem para o desmantelamento do *status* normativo da cultura e, desta forma, desterritorializar as estruturas de poder que marginalizam grupos identitários.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô. In: _____. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ATWOOD, Margaret. **The handmaid's tale**. London: Vintage Books, 1985.

BRAIDOTTI, Rosi. **Nomadic subjects**: embodiment and sexual difference in contemporary Feminist Theory. New York: Columbia University Press, 1994.

DEL REY, Lester. Helen O'Loy. In: SILVERBERG, Robert (Ed.). **The science fiction hall of fame**. New York: Avon, 1971. (Publicado originalmente na revista *Astounding Science Fiction*, em 1938).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2001.

FOUCAULT, Michel. Soberania e disciplina. In: _____. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GOMES, André Luiz. Os conflitos identitários em “Ascensão e queda de Robhêa, manequim & robô”. **Revista Estação Literária**, Londrina, v. 4, n. 3, p. 3-14, nov. 2009.

HOLLINGER, Veronica. Feminist Theory and Science Fiction. In: JAMES, Edward; MENDLE-SOHN, Farah. **The Cambridge Companion to Science Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

INVASÃO do mundo – Battle L.A. Direção de Jonathan Liebesman. Produção de Jeffrey Chernov. Roteiro de Chris Bertolini. Los Angeles: Columbia Pictures, 2011.1 DVD (116 min), color.

LE GUIN, Ursula. **The Left Hand of Darkness**. London: Hachette Digital, 1969 (Kindle Edition).

MUMFORD, Lewis. História das utopias. Tradução de Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona, 2007.

RUSS, Joanna. The image of women in Science Fiction. In: KOPPELMAN, Susan (Org.). **Images of women in fiction: feminist perspectives**. Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1973.

SARKEESIAN, Anita. **Tropes vs. Women:** the mystical pregnancy. [S.l., s.n.], 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0rhH_QGXtgQ>. Acesso em: 26 set. 2013.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of Science Fiction:** on the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven: Yale University Press, 1979.

VEYNE, Paul. **Acreditavam os gregos em seus mitos?** Ensaio sobre a imaginação constituinte. Tradução de Horácio González; Milton Meira Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1984.