Universidade Estadual de Londrina

PRISCILA APARECIDA BORGES FERREIRA

SOBRE FUTUROS (IN)IMAGINÁVEIS E (IM)PREVISÍVEIS:
A PRODUÇÃO CONTÍSTICA DA FICÇÃO CIENTÍFICA FEMINISTA BRASILEIRA DOS ANOS 2010

Londrina
2025

PRISCILA APARECIDA BORGES FERREIRA

SOBRE FUTUROS (IN)IMAGINÁVEIS E (IM)PREVISÍVEIS:
A PRODUÇÃO CONTÍSTICA DA FICÇÃO CIENTÍFICA FEMINISTA BRASILEIRA DOS ANOS 2010

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Suely Leite.

Londrina
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Ferreira, Priscila Aparecida Borges Ferreira.
Sobre futuros (in)imagináveis e (im)previsíveis: : a produção contística da ficção científica feminista brasileira dos anos 2010 / Priscila Aparecida Borges Ferreira Ferreira. - Londrina, 2025.
192 f. : il.

Orientador: Suely Leite Leite.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.
Inclui bibliografia.

1. ficção científica escrita por mulheres - Tese. 2. crítica feminista - Tese. 3. autoria feminina - Tese. 4. literatura brasileira contemporânea - Tese. I. Leite, Suely Leite. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

PRISCILA APARECIDA BORGES FERREIRA

SOBRE FUTUROS (IN)IMAGINÁVEIS E (IM)PREVISÍVEIS: A PRODUÇÃO CONTÍSTICA DA FICÇÃO CIENTÍFICA FEMINISTA BRASILEIRA DOS ANOS 2010

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Profa. Dra. Suely Leite
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Maurício César Menon
Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR

Prof. Dra. Marilu Martens Oliveira
Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR

Profa. Dra. Claudia Cristina Ferreira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 11 de dezembro de 2025.

Dedico esta pesquisa, que investigou futuros possíveis, à minha mãe (*in memoriam*), que me chamou Priscila porque acreditava que "Doutora Priscila" soaria bem.
Dedico ao meu pai que sempre ficou ao nosso lado.
Dedico também a todas as mulheres de minha linhagem que vieram antes de mim e que não foram doutoras e sim escravizadas, analfabetas, donas de casa e empregadas domésticas.
Dedico às mulheres de minha linhagem que vieram depois de mim – em especial minhas irmãs, Haretuza e Cindy e minhas sobrinhas, Alice e Rafaelly.
Dedico também a Natalia, minha irmã de alma, sem cujo apoio esta tese nunca teria sido escrita.
Dedico às mulheres que ousaram escrever, em especial às autoras cuja obra analiso.
Por último, dedico ao meu menino, Abelardo: que você cresça sabendo que mulheres podem tudo.

AGRADECIMENTOS OU PARA MINHA ALDEIA

Tudo que nóis tem é nóis – Emicida

Como mulher, mãe, pobre e periférica, sei que esse título de doutora não é uma conquista individual, por isso, peço desculpas antecipadas porque essas linhas serão muitas.

Agradeço à minha mãe e ao meu pai porque me deram aquilo que não tiveram: educação formal e que sempre me incentivaram a ser quem eu sou.

Agradeço ao meu filho, Abelardo, que tão menino, tão pequeno, entendeu que o que eu fazia era importante para a sociedade, para mim, para nós. Ele entendeu que as horas dedicadas a esta pesquisa eram para que as vozes de outras mulheres também fossem ouvidas.

Agradeço aos meus amigos e às minhas amigas que ouviram muitas vezes "Quando eu terminar a tese". Em especial, a Vilma e a Natália por serem família para mim e para Abelardo para que eu pudesse concluir este doutorado. Agradeço a Denise, que entendia que só mandava mensagem para pedir ajuda com a tese. A Alessandra por entender os dias ausentes e pelo colo à distância. A Izabel por sempre perguntar: "E a tese?". Ao Célio por sua escuta sempre afetuosa e atenta.

Agradeço à minha orientadora, Suely Leite; creio que não conseguiria passar por todo este processo sem seu apoio incondicional e o carinho que sempre me dedicou.

Agradeço aos professores da banca de qualificação por suas contribuições valiosas. Mauricio César Menon, que já estava comigo antes desta caminhada iniciar, como meu orientador de mestrado, e que sempre me viu, e a Claudia Cristina Ferreira pelas palavras de incentivo que me revigoraram.

Agradeço aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL pelas trocas sinceras e por se fazerem próximos mesmo quando estávamos numa tela no meio de uma pandemia. Agradeço especialmente aos colegas que se tornaram amigos: João, Maristella e Matheus, pois cada um, ao seu modo, fez morada em minha vida e trouxe, além das discussões teóricas, esse amor maravilhoso que é a amizade.

Agradeço aos colegas e amigos do Colegiado de Letras da Universidade Estadual do Norte do Paraná pelo apoio.

Agradeço aos meus alunos pelo carinho e pela compreensão.
Por fim, agradeço à Priscila do passado que, apesar de..., não desistiu.
Nós vencemos!

“All that you touch, You Change. All that you change changes you. The only lasting truth is Change.”
Octavia Butler, *Parable of the Sower* (1993)

“Tudo o que você toca, você transforma. Tudo o que você transforma, transforma você. A única verdade duradoura é a mudança.”
Octavia Butler, *Parábola do Semeador* (1993)

RESUMO

FERREIRA, Priscila Aparecida Borges. **Sobre futuros (in)imagináveis e (im)previsíveis**: a produção contística da ficção científica feminista brasileira dos anos 2010. 2025. 179 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

Esta tese investiga a produção contística da ficção científica feminista brasileira publicada nos anos 2010, buscando compreender e responder à problemática: de que modo as autoras contemporâneas reconfiguram o gênero literário ficção científica ao problematizar questões de gênero, corpo, maternidade, tecnologia e poder? Ao constatar que a ficção científica nacional foi historicamente construída como espaço predominantemente masculino, a pesquisa propõe uma leitura crítica que coloca as escritoras brasileiras no panorama da ficção científica e da crítica feminista, reconhecendo nelas o gesto político de (re)escrever o futuro desde o corpo e o território. O estudo alicerça-se em referenciais da crítica feminista e dos estudos de ficção científica, articulando teóricas como Donna Haraway (1991), Sarah Lefanu (1988), Joanna Russ (1995), Judith Butler (2018), Michelle Perrot (2007), Silvia Federici (2019), DarkoSuvin (1977) e Adam Roberts (2018), entre outros, para discutir como o *novum* e outras categorias da ficção científica são mobilizados na construção de mundos que tensionam, questionam e reinventam a sociedade patriarcal contemporânea. Metodologicamente, adota-se uma análise qualitativa de caráter crítico-feminista e sociocultural, fundamentada na leitura comparativa e na análise discursiva das representações de gênero, corpo e tecnologia em contos das coletâneas *Universo Desconstruído* (Sybylla; Valek, 2013; 2014) e *Aqui quem fala é da Terra* (Caniato; Bianchi, 2018). As análises evidenciam que a ficção científica escrita por mulheres no Brasil transforma o espaço tradicionalmente masculino da ciência em arena de resistência, memória e reinscrição do ser mulher, promovendo o deslocamento da figura feminina de objeto narrativo para sujeito produtor de conhecimento e de futuros possíveis. Nos contos “Eu, incubadora”, “Cidadela” e “Amor fortemente elíptico”, a maternidade é representada como território biopolítico, em que a reprodução se torna campo de controle e também de insurgência. Em “Boneca”, a infância é problematizada como mercadoria afetiva, enquanto em “Codinome Electra” e “Memória sintética” o corpo feminino e a tecnologia se articulam na reconfiguração do sujeito ciborgue. Já em “Uma terra de reis” e “Réquiem para a humanidade”, desloca-se o centro da narrativa e reescreve-se o pós-apocalipse como espaço de crítica à colonização, à hierarquia e ao poder patriarca. Em “Projeto Áquila” e “BSS Mariana”, a memória funciona como forma de resistência e de reconstrução identitária frente à ruína e ao esquecimento. Há também contos que exploram o humor e a paródia, como “O morango de Itaipu”, “Dois ou um” e “O fantasma veio para a festa” que revelam o riso como estratégia de crítica social e de reconstrução de identidades. Conclui-se que a ficção científica feminista brasileira da década de 2010 reimagina a ficção científica como espaço de criação de mundos éticos, plurais, insurgentes e resistentes, em que o gesto de fabular é também o de resistir. Reconhecer essas vozes é reconhecer a potência política e estética da escrita de mulheres que, ao narrarem o futuro, intervêm criticamente no presente.

Palavras-chave: ficção científica escrita por mulheres; crítica feminista; autoria feminina; literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT

FERREIRA, Priscila Aparecida Borges. **On (un)imaginable and (un)predictable futures:** the short story production of Brazilian feminist science fiction in the 2010s. 2025. 179 f. Thesis (Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

This thesis investigates Brazilian feminist science fiction short stories published in the 2010s. It aims atunderstanding how contemporary women authors reconfigure the science fiction genre by problematizing issues of gender, body, motherhood, technology, memory, and power. Recognizing that Brazilian science fiction has historically been constructed as a predominantly male space, the research proposes a critical reading that situates Brazilian women writers within the framework of feminist criticism and science fiction studies, acknowledging in their works the political gesture of (re)writing the future from embodied and territorial perspectives. The study is grounded in feminist criticism and science fiction theory, drawing on theorists such as Donna Haraway (1991), Sarah Lefanu (1988), Joanna Russ (1995), Judith Butler (2018), Michelle Perrot (2007), Silvia Federici (2019), Darko Suvin (1977), and Adam Roberts (2018), among others, to discuss how the novum is mobilized in the construction of worlds that challenge biopower and patriarchal domination. Methodologically, the research adopts a qualitative analysis of a critical-feminist and sociocultural nature, based on comparative reading and discursive analysis of gender, body, technology, and memory representation in short stories from the collections *Universo Desconstruído* (Sybylla; Valek, 2013; 2014) e *Aqui quem fala é da Terra* (Caniato; Bianchi, 2018). The analyses demonstrate that science fiction written by women in Brazil transforms the traditionally masculine space of science into an arena of resistance, memory, and feminine inscription, promoting the shift of the female figure from narrative object to subject, capable of producing knowledge and envisioning possible futures. In “Eu, incubadora,” “Cidadela,” and “Amor fortementeelíptico,” motherhood is represented as a political and biopolitical territory in which reproduction becomes a site of both control and insurgency. In “Boneca,” childhood is problematized as an affective commodity, while in “Codinome Electra” and “Memóriasintética,” the female body and technology converge in the reconfiguration of the cyborg subject. In “Uma terra de reis” and “Réquiem para a humanidade,” the narrative center shifts and reinscribes the post-apocalyptic scenario as a space for critiquing colonization, hierarchy, and patriarchal power. In “Projeto Áquila” and “BSS Mariana,” memory functions as a form of resistance and identity reconstruction in the face of ruin and oblivion. Short stories that employ humor and parody, such as “O morango de Itaipu,” “Doisou um”, and “O fantasmaveio para a festa,” reveal laughter as a strategy for social critique and the reconstruction of female identities. The study concludes that Brazilian feminist science fiction of the 2010s reimagines the genre as a space for creating ethical and plural worlds, where storytelling itself becomes an act of resistance. Recognizing these voices means acknowledging the political and aesthetic force of women’s writing, which, by narrating the future, critically intervenes in the present.

Key-words: women’s science fiction; feminist criticism; female authorship; contemporary Brazilian literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa de *Universo Desconstruído*, vol. I 46
Figura 2 – Capa de Universo Desconstruído, vol. II 47
Figura 3 – Capa de *Aqui quem fala é da Terra* 48

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS OU O COMEÇO DA JORNADA.....1

1 AFINAL, O QUE É FICÇÃO CIENTÍFICA?.....11

1.1 Entre viagens espaciais e temporais: as possíveis definições de ficção científica.....12

1.2 Ficção científica, ciência e tecnologia: desafios aos leitores.....20

2 MULHERES QUE VIAJAM À VELOCIDADE DA LUZ: FICÇÃO CIENTÍFICA E FEMINISMOS.....24

2.2 Mas, por que estudar ficção científica escrita por mulheres no Brasil?.....38

2.3 Mapear as margens: entre fronteiras e afetos – Caminho(s) metodológico(s) e delimitação do *corpus*.....45

3 A FICÇÃO CIENTÍFICA ESCRITA POR MULHERES COMO METÁFORA DO PRESENTE: AINDA O SEGUNDO SEXO.....51

3.1 Ser mulher-mãe em um futuro nem tão distante assim: a(s) maternidade(s) na ficção científica brasileira.....52

3.1.1 Ser uma incubadora ou resistir? Da (im)possibilidade de uma maternidade emancipatória.....56

3.1.2 O ventre sob o regime da fé: maternidade e biopoder em “Cidadela” e “Eu, incubadora”.....65

3.1.3 Tornar o corpo seu, tornar a vida nossa: insurgências possíveis.....76

3.1.4 O *novum* sequestrado: maternidade como distopia afetiva e silêncio narrativo em “Amor fortemente elíptico”.....79

3.2 Pode a menina brincar de boneca? O corpo infantil como mercadoria, na ficção científica de Clara Madrigano.....85

3.2.1 O corpo feito código, o afeto feito mercadoria, um alerta: infância, androide e violência programada em “Boneca”.....89

3.2.2 Programada para obedecer, construída para servir: tecnologia, consumo e silenciamento em “Boneca”.....91

4 A FICÇÃO CIENTÍFICA ESCRITA POR MULHERES: PARA ALÉM DA MOCINHA OU DO *SEX APPEAL* OU POR UM FUTURO POSSÍVEL.....98

4.1 Quando o capitão é uma capitã: *novum*, megatextos e *degradedinformation* em "Codinome Electra", de Lady Sybylla e "Memória sintética", DE Camila mateus 102

4.2 Terras de reis despostos e réquiens anunciados: a ficção científica narrada pela margem em "Uma terra de reis" e "Réquiem para a humanidade" 116

4.4 Porque rir é resistir: práticas coletivas, Paródia e brasilidades em "O morango de Itaipu", "Dois ou um" e "O fantasma veio para a festa".....139

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU DAS (IM)POSSIBILIDADES.....163

REFERÊNCIAS.....173

CONSIDERAÇÕES INICIAIS OU O COMEÇO DA JORNADA

Ao iniciar esta tese, devo, assim como Simone de Beauvoir (2019, p. 11) em *O segundo sexo*, publicado em 1949, declarar: "Sou uma mulher. Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação" e é a partir dessa afirmação, desse ponto de vista, de minhas leituras e vivências que esta pesquisa foi planejada, executada e esta tese foi escrita.

É verdade que se faz necessário que o pesquisador se afaste do objeto a ser pesquisado, mas toda pesquisa perpassa a subjetividade daquele e daquela que a realiza e, nesta tese, minha subjetividade e todos os meus papéis sociais: - mulher, mãe, professora e leitora - se convergem para que eu seja ouvida, assim como as escritoras das obras que aqui analiso.

Esta tese é também sobre muitas outras mulheres. Propus-me a dar visibilidade a mulheres que intencionaram alçar voo em uma literatura que é, majoritariamente,

> produzida por homens para um público também masculino, muitas vezes com estereótipos mal construídos ou equivocados em cima da imagemfeminina. Somos representadas como gatinhas do espaço, refugiadas, namoradas do herói, quando muito uma cientista, médica, espiã, ladra ou um ser maligno, a vilã. Somos ultra sexualizadas nestes enredos, pois nossa função ali não é participar dele, e sim floreá-lo, dar um sentido à busca do herói que salvará a galáxia até o almoço (Sybylla; Valek, 2013, p. 9).

Lady Sybylla e Aline Valek, organizadoras da coletânea *Universo Desconstruído*, já na abertura do primeiro volume demonstram a consciência de que a representação das mulheres na ficção científica obedece à lógica de uma simplificação da subjetividade da mulher tal qual como propõe Joanna Russ, que escreveu *The Female Man* (1975), *The AdventuresofAlyx*(1976), *The Zanzibar Cat* (1983), *Extra(ordinary) People*(1984) e *The Hidden SideoftheMoon* (1987), e também foi crítica feminista.

Deste modo, historicamente, a ficção científica tem sido um nicho literário que anula mulheres, seja na supressão de sua autoria, seja na ausência de sua presença ou quando presentes, na objetificação dessas mulheres que aparecem como acessórios para o heroísmo masculino ou como vilãs, tal qual Sybylla e Valek (2013) apontam. Tal apontamento corrobora as imagens da mulher na ficção científica que Russ (1995). Terminar a frase...Para a crítica, as mulheres são restringidas a papéis decorativos, afetivos ou de antagonistas. Os corpos das personagens femininas são moldados para sustentar enredos que permanecem

centrados no homem e que, assim, reforçam lógicas heteronormativas e heteropatriarcais, coloniais e capitalistas. O espaço da fabulação, que deveria ser o espaço do possível, do porvir, da utopia e da liberdade, mostra-se muitas vezes como reprodução de estruturas opressivas do passado e do presente (Russ, 1995).

Além disso, Sybylla e Valek (2013, p. 9-10).) afirmam que o "gênero é o único capaz de mostrar que mudanças sociais e tecnológicas são possíveis e que a raça humana é capaz de evoluir e deixar pra trás o longo histórico de preconceito, racismo, misoginia, escravidão e violência". Não creio que a ficção científica seja o único gênero com capacidade para imaginar e narrar mundos com tecnologias que nos livrem dessas mazelas, porém afirmo que sua estrutura auxilia na produção de visões críticas e possibilidades de fugas de mundos reais e imaginados que não acolhem aqueles cujas vozes são marginalizadas, como as mulheres. Para mim, a ficção científica também é capaz de denunciar mundos que usam, sejam quais forem os tipos de tecnologia, para manterem mulheres submissas à lógica patriarcal, capitalista e colonial.

Nesse sentido, Donna Haraway (2021) afirma que as tecnologias são formas de representar mundos; desse modo, a ficção científica, enquanto narrativa sobre ciência e tecnologia, futuros e universos, retrata projetos de mundo e, por muito tempo, projetos que marginalizaram, apagaram e objetificaram as mulheres. Por conseguinte, faz-se necessário tensionar não apenas o que a ficção científica imagina como futuro, mas a quem, nesses futuros e presentes, é permitido imaginar, falar, resistir e existir.

Por isso, para mim, houve e há a necessidade de um olhar feminista para tais obras. Esse olhar me foi pedido pelo próprio objeto de pesquisa. Em minha busca por obras de ficção científica escritas por mulheres, a primeira que encontrei foi a coleção organizada por Sybylla e Valek (2013, 2015) e, ao me deparar com *Universo Desconstruído* I e II, verifiquei que as próprias organizadoras afirmam que escrevem "uma ficção científica feminista brasileira" (Sybylla; Valek, 2015, p. 5). Para elas,

> *Universo Desconstruído* é um manifesto. Uma luta. Uma vontade de ler e de fazer algo importante. Uma coletânea que mostra não apenas literatura, mas também possibilidades. Possibilidades de mundos, de personagens, de diversidade, de representatividade, em um universo literário coalhado de 'mais do mesmo' (Sybylla; Valek, 2015, p. 5).

Ao ler esse manifesto, compreendi que a crítica feminista não seria apenas um olhar teórico, distante ou puramente acadêmico. Ela também é um gesto ético, político e epistêmico. Pesquisar obras de ficção científica escritas por mulheres no Brasil é, sobretudo, reconhecer

que os saberes oferecidos por tais obras não cabem inteiramente nos moldes estritos da crítica literária. É um convite para pensar mundos, corpos, afetos e futuros a partir de um lugar do Outro, como preconiza Beauvoir (2019). Desse modo, Mariana Garcia Tabuchi e Amélia do Carmo Sampaio Rossi (2023), pesquisadoras do Direito e gênero, afirmam que este é um lugar não neutro, não universal e que não deseja sê-lo. Um lugar situado e encarnado, marcado pela experiência de mulheres que ocupam as fronteiras, as margens e as zonas historicamente violadas pela colonialidade, pelo racismo e pelo sexismo.

Dessa forma, nesta tese, uma epistemologia feminista[1] não significa apenas que há uma ausência ou uma representação errônea das mulheres como figuras humanas na ficção científica, mas, pelo contrário, significa um rompimento da lógica que tem definido quem pode produzir conhecimento e literatura e qual o seu modo de validação. É uma epistemologia daquelas que tecem saberes a partir da intersecção, da experiência compartilhada e da luta insurgente (Tabuchi; Rossi, 2023). Assim sendo, minha pesquisa reivindica uma escrita situada, parcial e comprometida com as vozes de mulheres que foram historicamente silenciadas e consideradas inaptas para "fazer literatura",existindo, imaginando e narrando mundos.

Ademais, conforme apontou Russ (1995), ao criticar os modos pelos quais as mulheres são sistematicamente apagadas do cânone da ficção científica, por meio da negação de sua existência, da desvalorização de sua produção ou de sua relegação a espaços marginais, esta pesquisa pretende ser uma resistência a esse apagamento. Ela também objetiva ser uma escuta e tornar visíveis as potências que se apresentam quando mulheres se apossam da ficção científica não somente para nela se inserir, mas também para a transformar, para reescrevê-la, para hackeá-la, utilizando os próprios mecanismos e características da ficção científica para subvertê-la.

Além disso, no contexto brasileiro, esse movimento é ainda mais particular e urgente. No Brasil, além do sexismo, somos atravessadas pelas violências da colonialidade, do racismo estrutural presentes em nossa sociedade, portanto, quando as mulheres brasileiras escrevem ficção científica, elas não estão tão somente imaginando futuros; elas estão disputando sentidos do presente, invertendo a ordem das coisas, projetando mundos que escampam às normas de gênero, raça, sexualidade e classe.

---

[1]A epistemologia feminista pode ser compreendida como uma crítica e uma alternativa às formas tradicionais de produção do conhecimento que, ao se pretenderem universais e neutras, perpetuam lógicas de exclusão baseadas no gênero, na raça, na classe e na colonialidade. Essa epistemologia questiona não apenas a ausência de mulheres na ciência, mas a própria estrutura que define o que é considerado conhecimento legítimo (Tabuchi; Rossi, 2023).

E elas o fazem há tempos: Emília Freitas que ousou sonhar, em pleno século XIX, uma ilha utópica em *A rainha do Ignoto*. Dinah Silveira de Queiroz e sua obra de ficção científica, *Eles herdarão a terra*, publicado em 1960, e *Comba Malina*, publicada em 1969, que apenas recentemente tem sido estudada. Ruth Bueno e seu romance *Asilo das Torres*, publicado em 1979 e que é tão crítico, mas que escapou à censura, assim como tantas outras que se perderam ora por não publicarem, ora por publicarem por pseudônimos que foram perdidos.

Assim, se, historicamente, a ficção científica narrou, e ainda narra, os futuros de homens, as autoras, aqui analisadas, propõem outros futuros. Futuros nos quais as experiências de mulheres, em sua pluralidade, em suas intersecções e em suas insurgências, não apenas estão presentes, mas são o centro da construção de outras epistemologias, outras tecnologias, outros mundos.

Esta pesquisa, por conseguinte, nasceu do encontro entre minha trajetória pessoal, minha formação enquanto mulher, leitora e pesquisadora feminista, e o desejo de mapear, compreender e amplificar as vozes das mulheres que, no Brasil, estão escrevendo ficção científica para redesenhar o futuro e que, ao fazerem isso, redesenham também o presente.

Por isso, entendo que estudar, pesquisar e escrever são atos de revolução e posicionamento. Pode-se dizer que muitas pesquisas nascem de um incômodo e de uma ausência. Esta nasceu do incômodo e da ausência de mulheres escrevendo ficção especulativa[2]. Foi então que me perguntei onde estavam as mulheres que escreviam e escrevem ficção científica no Brasil? Como elas escrevem, a partir de quais mundos, de quais corpos, de quais urgências, insurgências e de quais afetos?

O problema que delimito não se restringe à cartografia de nomes ou de títulos. É um problema de ordem epistêmica, política e estética. A ficção científica, enquanto gênero que imagina futuros, muitas vezes negou às mulheres a possibilidade de ocupar esses futuros, seja como sujeitos da narrativa, seja como autoras dos próprios mundos.

Minha inquietação se iniciou, portanto, da constatação de que, quando mulheres escrevem ficção científica, elas não apenas tensionam as fronteiras do próprio gênero literário; elas podem, também, reconfigurar os termos da ficção e da própria realidade. Suas narrativas podem ser vistas para além de projetos ficcionais, podem ser vistas também como insurgências contra uma tradição literária que as objetificou, apagou ou relegou à condição de ornamento narrativo, como propõem Valek e Sybylla (2013, 2015) e Russ (1995).

---

[2] Compreendo ficção especulativa como um gênero literário amplo que explora possibilidades que se desviam da realidade, abrangendo mundos fantásticos, futuristas, ou com elementos sobrenaturais, sendo que a ficção científica é apenas um subgênero.

Assim, respondo às seguintes questões desta pesquisa: Quais são as temáticas abordadas nos contos escritos por mulheres nos anos de 2010? Como essas temáticas são desenvolvidas pelas autoras? Como as autoras propõem a (re)escrita da ficção científica para além do que a teoria propõe?

Eu as respondi a partir de um *corpus* formado por contos presentes nas coletâneas *Universo Desconstruído* (Sybylla; Valek, 2013; 2014) e *Aqui quem fala é da Terra* (Caniato; Bianchi, 2018). As duas obras têm proposições distintas, enquanto a primeira foi organizada como uma coletânea feminista, antirracista e anti-homofóbica; a segunda é uma coletânea comum que foi finalista dos prêmios Le Blanc[3] e Argos[4] em 2019.

É necessário afirmar que o projeto de Sybylla e Valek se propõe a escrever uma ficção científica feminista brasileira, ou seja, há um viés de gênero que foi assumido por escritoras e organizadoras. Já a coletânea *Aqui quem fala é da Terra* se propõe a ser uma coletânea de ficção científica brasileira, ou seja, não há nele um viés de gênero exposto.

Dessa forma, há essa diferença no projeto estético de ambos, no entanto, percebe-se que os contos escritos por mulheres nessas obras podem ser estudados como intervenções no campo da ficção científica brasileira, pois as narrativas, em sua maioria, demonstram consciência da posição social e histórica da mulher, além de proporem não apenas imaginar outros mundos, mas questionar radicalmente os modos de produção da vida, dos corpos e dos afetos no presente.

Nesse sentido, justifico minha pesquisa a partir de alguns pontos de vista que elenco a seguir. Primeiro, do ponto de vista acadêmico, uma vez que esta pesquisa se fundamenta pela falta de trabalhos que articulem, sistematicamente, a produção contística de ficção científica escrita por mulheres no Brasil nos anos 2010, especialmente mediante uma leitura feminista, interseccional e crítica desses trabalhos, sendo que este ainda é um campo raro, pouco explorado e legitimado, seja na crítica literária e, mesmo, em estudos culturais.

Segundo, do ponto de vista político, ela se justifica pela urgência em pensar não apenas futuros possíveis, mas presentes insurgentes. Em um país com altas taxas de violência contra a mulher e com a necessidade de uma educação para a igualdade de gênero, as narrativas que analiso aqui não são meramente exercícios de fantasia, mas podem ser vistas como formas de resistência, de denúncia e de proposição.

---

[3]O **Prêmio LeBlanc** é uma premiação brasileira dedicada a produções nacionais nos campos de história em quadrinhos, animação, literatura fantástica e games.

[4]O **Prêmio Argos** de Literatura Fantástica é uma premiação brasileira que reconhece os melhores trabalhos de ficção científica, fantasia e horror, em língua portuguesa, publicados no ano anterior.

Por último, do ponto de vista epistêmico-afetivo, esta tese se justifica como um corpo que escreve contra a colonialidade do saber, contra a misoginia, contra a lógica universalizante que construiu a ficção científica. Além disso, ela se justifica pela necessidade de que essas obras sejam lidas, porque se uma mulher escreve é uma afirmação de que ela importa, de que importamos, de que nossas histórias e futuros importam.

Assim sendo, meus objetivos nesta pesquisa foram: a) realizar um levantamento de coletâneas de contos de ficção científica feminista escrita por mulheres nos anos de 2010; b) averiguar quais as temáticas trabalhadas nestes contos; c) verificar como as autoras das obras analisadas se utilizaram das características da prosa de ficção científica para problematizar (ou não) questões de gênero.

Ademais, é necessário ressaltar aqui o ineditismo de minha investigação. Ao pesquisar o termo "ficção científica" no Portal de Teses e Dissertação da Capes[5], para a grande área de conhecimento Linguística, Letras e Artes. Área de Conhecimento: Letras. Área de Avaliação de Estudos Literários: foram encontradas apenas seis dissertações, porém apenas uma tratava especificamente de ficção científica. O trabalho é intitulado *Sonha a ficção científica com um futuro pós-humano?* De Hermar Augustinho da Crus, defendida em 2020, na Universidade Estadual de Londrina. Ao ler os resumos dos seis trabalhos, é possível verificar que nenhum é sobre ficção científica escrita por mulheres e/ou feministas.

Ao pesquisar o termo "ficção científica feminista" com os mesmos filtros, doze trabalhos foram encontrados, sendo oito dissertações e quatro teses, contudo, os trabalhos são majoritariamente relacionados a autoras de língua inglesa, Ursula Le Guin, Octavia Butler, por exemplo, que ainda não são tão disseminadas aqui. Os livros de Butler passaram a ser traduzidos no país a partir de 2017, mesmo ela sendo reconhecida internacionalmente como uma escritora de qualidade estético-literária. O mesmo ocorre com muitas escritoras, sendo um bom exemplo, Joanna Russ, cuja obra literária e crítica ainda não foi traduzida para o português brasileiro.

Há apenas um trabalho de autoria feminina e com produção nacional, porém é um trabalho comparativo. É a tese: *Ficção científica e engajamento: relatos clandestinos em O conto da aia, de Margaret Atwood, "Réquiem para a Humanidade", de Thabata Borine, e "Projeto Áquila", de Gabriela Ventura*, escrita por Mariana Mendes Flores (2020), cuja temática e análise são feministas, e parte de seu *corpus* é também integrante desta tese. No entanto, sua pesquisa tem uma temática diferente da minha uma vez que Flores (2020)

[5] Pesquisa realizada em 22 de junho de 2025.

compara romances canônicos da ficção científica feminista estadunidense e canadense e dois contos de *Universo Desconstruído;* já meu trabalho é focado inteiramente em narrativas curtas. Além disso, seu recorte temático é focado na ecologia, na raça e na espiritualidade, enquanto que o meu é múltiplo, uma vez que a busca dessas temáticas é um dos meus objetivos. Por último, meu recorte temporal é focado e meu trabalho inicialmente foi de levantamento de tais obras.

A partir desses apontamentos, fica claro que a ficção científica no Brasil está à margem dos cânones e dos estudos literários, e que, dentro dessa margem, há outra, ainda mais invisibilizada, que são as mulheres que escrevem ficção científica.

Por isso, desejo que a originalidade de minha pesquisa consista, também, em assumir conscientemente minha subjetividade como pesquisadora mulher e leitora situada, atravessada por experiências, afetos e ideologias que dialogam com as personagens e os mundos ficcionais criados pelas autoras analisadas. Ao invés de anular essa perspectiva, opto por articulá-la criticamente à teoria feminista assim como propõem Russ (1983;1995), Lefanu (1988), Haraway (1991), Butler (2021) e Federici (2017), e aos estudos de ficção científica, como os de Suvin (1977), Broderick (1995), Shippey (2001) e Roberts (2018). Essa abordagem situada e interseccional permite compreender as narrativas analisadas não apenas como projeções ficcionais de futuros, mas como intervenções epistêmicas que tensionam as categorias de corpo, gênero, tecnologia, maternidade, subjetividade e humanidade. Ao mostrar como essas categorias são desestabilizadas na literatura, reconheço, também, que minha leitura é parte do próprio processo de construção de sentido — um gesto político que se insere no campo da crítica feminista da literatura.

Em relação à sua relevância, esta tese conversa diretamente com os desafios atuais enfrentados pelos Estudos Literários, Estudos de Gênero e Estudos de Ficção Científica no Brasil. Ela contribui para expandir o debate sobre a autoria feminina, representações de gênero na literatura de ficção científica, fornecendo uma visão crítica de vozes até então silenciadas. Trata-se de uma pesquisa-investigação que se coloca dentro do compromisso ético de desarticular as hierarquias que sustentam o saber, a literatura e a imaginação de hoje e amanhã.

Por fim, organizei a tese em quatro seções que dialogam entre si da forma mais orgânica possível, permitindo que teoria e análise se entrelacem como fios de uma mesma tessitura. Meu intuito foi que as seções funcionassem como os fios das Moiras, estendendo e fiando o destino narrativo. Cada seção foi concebida para que cada dobra se debruçasse sobre

diferentes camadas da ficção científica, sem perder de vista que cada dobra uma carregasse também o todo do tecido.

Na primeira seção, proponho uma reflexão sobre as múltiplas definições de ficção científica, suas tensões internas e seus desafios enquanto gênero literário. Percorro os debates teóricos que historicamente tentaram definir a ficção científica, desde as formulações clássicas de Darko Suvin (1977), centradas no conceito de *novum* e estranhamento cognitivo, até os questionamentos mais recentes que interrogam os conceitos que sustentam essas definições.

Na segunda seção, meu olhar se desloca para os cruzamentos entre ficção científica e crítica feminista. Aqui, examino de que maneira as autoras brasileiras se apropriam desse gênero e sua tentativa de refacção a partir de suas experiências, corpos e vivências. Esse capítulo não apenas discute os apagamentos das mulheres na história da ficção científica, como também evidencia as estratégias de resistência, subversão e reescrita que essas autoras acionam, alinhando-se a uma tradição de crítica feminista que encontra em Joanna Russ (1975, 1983;1995), em Sarah Lefanu (1993), em Donna Haraway (2000; 2021), e outras teóricas, os instrumentos para tensionar tanto o gênero literário quanto as estruturas sociais que o atravessam.

Na terceira seção, apresento futuros em que a mulher ainda é o segundo sexo. Embora esses futuros sejam imaginários, neles persistem ou se atualizam estruturas de dominação já conhecidas, o que demonstra a crítica das autoras à manutenção das opressões de gênero mesmo em cenários de ruptura tecnológica. As representações da maternidade, dos corpos e dos dispositivos de controle analisadas nos contos não reiteram pilares patriarcais, pelo contrário, desestabilizam-nos ao denunciar como o biopoder, a vigilância e a exploração dos corpos das mulheres se mantêm por meio de formas renovadas de violência e silenciamento.

No entanto, nos contos há também momentos de insurgência e a possibilidade de novos futuros para as mulheres a partir de fissuras na ordem distópica que apontam para formas de resistência e reinvenção. É precisamente esse movimento entre crítica e criação que afasta esses contos da tradição patriarcal da ficção científica, tornando-os agentes de um projeto epistêmico feminista e literário. Contos como “Cidadela”, “Eu, incubadora” e “Amor fortemente elíptico” são exemplos dessa literatura de ficção científica feminista que não apenas denuncia formas contemporâneas de dominação, mas também rompe com os paradigmas tradicionais do gênero, projetando futuros os quais, ainda que distópicos, revelam as falácias do progresso e os resquícios das opressões de gênero.

Essas narrativas funcionam como espelhos desconfortáveis do presente, mas, ao mesmo tempo, sugerem fissuras e possibilidades de subversão, especialmente ao imaginar experiências de maternidade, desejo e cuidado que escapam da lógica da docilização. Nesse movimento, afastam-se da tradição patriarcal da ficção científica para propor, por meio da literatura, novos modos de existência, insurgência e subjetivação. Além disso, o conto "Boneca" acrescenta uma camada ainda mais perturbadora ao abordar a cultura da pedofilia como sistema de controle sobre os corpos de meninas, denunciando, de forma incisiva, os limites do humano e do afeto sob a lógica da mercantilização.

Na quarta e última seção, analiso contos que se afastam da ficção científica *mainstream* e trazem outra perspectiva de fazer ficção científica. Para isso, reflito sobre as práticas de insurgência, resistência e desobediência que existem em certas narrativas. Este capítulo se dedica a pensar como, diante de diferentes cenários, as personagens e as próprias tramas elaboram respostas que rompem com as lógicas da submissão, da domesticação e do controle.

Nesta seção, o foco está nos movimentos de fuga, de desprogramação e de invenção de outros modos de existir, tanto no campo da linguagem quanto no campo dos afetos, dos corpos e das tecnologias. Os contos "Codinome Electra", "Memória Sintética", "Uma terra de reis", "Réquiem para a humanidade", "Projeto Áquila", "BSS Mariana", "O morango de Itaipu", "Dois ou um" e "O fantasma veio para a festa" exploram estratégias que vão da fuga à desprogramação, da memória à paródia, criando mundos que reelaboram afetos, corpos e tecnologias.

Desse modo, essas obras tensionam a noção de heroísmo e deslocam o centro da ação para mulheres e outros sujeitos marginais, instaurando novas éticas de convivência e sobrevivência em contextos de ruína, opressão e reconstrução. Além disso, eu argumento que o humor, a ironia e a paródia funcionam como armas políticas e estéticas, permitindo que as autoras subvertam convenções narrativas e desmontem mitos de progresso e neutralidade tecnológica. O riso e a construção de uma identidade nacional são instrumentos de resistência e insurgência.

Assim, cada seção constitui uma dobra crítica e reflexiva sobre o *corpus* analisado, sempre atravessado pela perspectiva de que pensar a ficção científica escrita por mulheres é também pensar os limites e as possibilidades da imaginação política, da crítica epistemológica e da construção de mundos que são convocações urgentes para reescrevermos o presente.

Por isso, convido-lhe a essa aventura em uma galáxia nem tão distante assim...

1 AFINAL, O QUE É FICÇÃO CIENTÍFICA?

Quando me propus a pesquisar sobre ficção científica (FC), não pensei que sua definição seria uma problemática a se enfrentar. Assim, percebi que havia em mim a mesma inquietação de muitos teóricos: a dificuldade em se encontrar tal definição. O escritor de ficção científica e crítico, Adam Roberts (2018), afirma que há uma discordância em como se define ficção científica e que, apesar das inúmeras tentativas, o resultado ainda é divergente e questionável.

Então, por que escrever uma seção em que se objetiva definir tal conceito? Se a ficção científica já é um campo do qual emergem dúvidas sobre sua definição e de sua qualificação como literatura (ou não), de parte da academia brasileira, os questionamentos e divergências se somam às questões que perpassam a autoria feminina e a crítica feminista. Compreender tal(is) definição(ões) se torna crucial para apontar as congruências e incongruências neste gênero e como as mulheres o subvertem (ou não).

A necessidade de uma definição de ficção científica também advém de que, apesar de ela ser inerente aos textos, ou seja, não há necessidade de que o pesquisador a invente, sua natureza específica e os limites de seu uso podem ser apreendidos apenas por meio do emprego de métodos teóricos (Suvin, 1977).

De fato, a grande quantidade de gêneros e subgêneros da ficção científica (doravante FC) na cultura de massa e na literatura se apresenta como um problema. Há muitos subgêneros mais conhecidos, como*space opera,* tais como *Guerra nas Estrelas* e *Star Wars*, *ecyberpunk*, um exemplo são os filmes *Blade Runner* e *Minority Report*, até os mais novos, como *Solar punk*,que imagina futuros sustentáveis, usando energias renováveis e comunidades ecológicas, um exemplo é *A Psalm for the Wild-Built,* de Becky Chambers (2021), que explora sociedades restauradas. É possível verificar que o gênero possui uma grande diversidade de temas, estilos e abordagens.

Dito isso, deparei-me com o ensaio de Russ (1975, p.112), chamado "*Rumo a uma estética da ficção científic*a[6], publicado em 1975, que se inicia pela seguinte pergunta:

> A ficção científica é literatura?
> Sim.
> Pode ser julgada pelos critérios literários habituais?
> Não (Russ,1975, p.112 tradução minha).[7]

[6] Do original: *Towards an Aesthetic of Science Fiction*

Assim, busquei entender os critérios mencionados pela autora, procurando definições, princípios e características para catalogar e analisar a produção constística da ficção científica escrita por mulheres brasileiras. A primeira dificuldade foi a escassez de estudos sobre o tema na academia brasileira. Dessa forma, meu referencial teórico baseou-se majoritariamente em estudos estadunidenses, onde o gênero já é consagrado, com prêmios específicos como o Nebula[8] e o Hugo[9].

1.1 Entre viagens espaciais e temporais: as possíveis definições de ficção científica

Roberts (2018), no capítulo inicial de seu livro, *A verdadeira história da ficção científica – Do preconceito à conquista das massas*, traz definições ao longo da história que acredita serem pertinentes para o gênero. Ele afirma que uma abordagem que tem se mostrado influente entre a crítica do gênero é a de Darko Suvin (1977), um dos principais teóricos da ficção científica. Para Suvin (1977), o que define a ficção científica é o *"novum*", termo que ele empresta de Ernst Bloch.

Suvin (1977) aponta o *novum* como o eixo teórico que determina os limites da FC, sendo ele uma categoria mediadora cuja potência explicativa nasce de sua rara transição entre o literário e o extraliterário, o ficcional e o empírico, os domínios formal e ideológico, em suma, de sua historicidade inalienável (Suvin, 1977). O autor afirma que é impossível determinar uma definição exata do *novum* mas graduá-lo por inúmeras dimensões que se iniciam no mínimo como uma "invenção pontual" e vão até o máximo: um *locus,* agente. Ele ainda assevera que

> esse ambiente é sempre identificável na semântica histórica do texto, sempre vinculado a um tempo, a um lugar e a uma norma sociolinguística particulares, de modo que uma FC considerada utópica ou tecnológica em determinada época não será o mesmo, necessariamente, em outra – exceto quando lida como um produto de uma história anterior (Suvin, p. 170, 1977).

No entanto, mesmo sem uma definição totalizante do *novum*, Suvin (1977) o compreende como uma categoria histórica, determinada por forças também históricas presentes tanto na prática social quanto na criação de novos significados semânticos. São esses significados que asseguram a permanência do *novum* na consciência humana.

---

[7] Do original: Is science fiction literature? / Yes. / Can it be judged by the usual criteria?/ No.
[8] Prêmio concedido anualmente pelo S*cience Fiction and Fantasy Writers of America* (SFWA), para os melhores trabalhos de ficção científica ou fantasia publicados nos Estados Unidos durante os dois anos precedentes.
[9] Prêmio anual concedido aos melhores trabalhos de ficção científica ou fantasia do ano anterior. A premiação é escolhida por seus membros.

Se o *novum* é uma condição necessária para a ficção científica, o gênero exige uma cognição científica metódica. O leitor é constantemente levado a se envolver e questionar sua realidade, todavia, por se tratar de uma obra de ficção verbal, essa condição não pode ser testada. Ainda assim, pode se desenvolver como um "experimento mental", seguindo uma lógica cognitiva e científica culturalmente adquirida (Suvin, 1977).

Assim sendo, a ficção científica necessita ter uma aparência ou um componente que seja hegemônico e significativo, definindo a lógica narrativa integral ou predominantemente, aumentando e radicalizando, em seus movimentos determinantes:

> a transgressão da norma cultural é significada pela transgressão de uma norma ontológica, mais do que meramente cultural, por uma mudança ôntica na realidade da personagem/do agente, seja devido ao deslocamento dele ou dela no espaço e/ou no tempo, seja porque a própria realidade se modifica em torno da personagem (Suvin, 1977).
> Dessa forma, existe uma correlação entre o *novum*e uma realidade alternativa que dispõe de um tempo histórico e normas socioculturais que são diferentes do autor/leitor (Suvin, 1977). Esse movimento pendular realizado entre o tempo e normas da narrativa e o tempo e normas do autor/leitor causam, de acordo com Suvin (1977), o mesmo que Chklovsky e Brecht chamaram de "estranhamento", porém de forma que o segundo pólo (aquele que se difere) é o de uma realidade extremamente autônoma e intransitiva que pode ser realizada por meio de dois dispositivos: "uma viagem para um novo *locus* e um catalizador, transformando o ambiente do autor em um *locus* atual" (Suvin,1977, p. 77).

Outra teórica que corrobora os pressupostos de Suvin (1977) é a escritora, crítica literária e feminista norte-americana já mencionada, Joanna Russ. Ela é reconhecida por sua produção teórica e ficcional no campo da ficção científica. No ensaio citado, "*Towards na Aesthetic of Science Fiction*" (1975), ela busca estabelecer critérios para a análise estética do gênero. Nele, questiona sua legitimidade dentr do cânone literário e propõe abordagens críticas que consideram tanto as convenções narrativas quanto as inovações conceituais da ficção científica. Assim, ela afirma a necessidade de que a ficção científica opere dentro de "padrões de plausibilidade", mantendo um compromisso rigoroso com a lógica interna e com os limites do conhecimento científico da época de sua escrita.

Dessa forma, para Russ (1975), a ficção científica deve estar sistematicamente fundamentada nas ciências e só deve prover/prever invenções apenas daquilo que ainda não é plenamente conhecido ou que permanece incerto. Isso posto, a teórica distingue a boa ficção científica daquela ruim, ou seja, que ignora os parâmetros científicos e, por consequência, compromete sua coerência interna. Sua perspectiva se distingue de abordagens que enxergam a FC como um espaço de total liberdade imaginativa, uma vez que a qualidade do gênero reside precisamente na forma como ele lida com as fronteiras entre o possível e o especulativo. Por conseguinte, ao discutir essa exigência de plausibilidade, Russ (1975) se

aproxima do conceito de *novum*, proposto por Suvin (1977) que não é meramente fantástico, mas um ponto de divergência que possibilita uma reconfiguração do mundo representado.

Embora tanto Russ (1975) quanto Suvin (1977) concordem que a ficção científica deve estabelecer uma relação estrutural com o conhecimento científico, Russ (1975) ressalta uma abordagem mais rigorosa, em que a FC deve limitar-se aos campos do saber já estabelecidos e extrapolar apenas naquilo que permanece incerto. Enquanto Suvin (1977) vê o *novum* como um elemento essencial para a construção do estranhamento cognitivo (*cognitive estrangement*), Russ (1975) se concentra na forma como a plausibilidade e a lógica interna da narrativa contribuem para sua eficácia estética. Deste modo, enquanto Suvin (1977) propõe um modelo mais teórico e sistemático para definir a ficção científica, Russ (1975) desenvolve uma crítica que dialoga diretamente com as convenções do gênero, apontando para a necessidade de um equilíbrio entre inovação e coerência dentro da construção narrativa.

Um exemplo do uso do *novu* é o romance *A extinção das abelhas,* de Natalia Borges Polesso (2021). Nele, a protagonista narra um mundo pós-apocalíptico, de um futuro não muito distante em que as abelhas foram extintas, há menos comida no mundo, houve outras pandemias e cidades inteiras são evacuadas. O *locus*, apesar de majoritariamente ser uma Porto Alegre degradada, é também a revisitação de tragédias ambientais, sanitárias e políticas anteriores:

> Quando o fim do mundo chegasse, coisa que eu nunca tinha pensado a não ser pela força da ficção, da literatura, dos filmes, eu achava que teríamos algum objetivo, como chegar a um lugar a salvo, algum lugar onde as pessoas estivessem construindo uma arca, uma passagem, uma máquina do tempo ativada por fissão nuclear, por resíduo de etanol de segunda geração ou qualquer outro resíduo biológico. Quando eu via nos filmes as pessoas juntando itens de necessidade, armas, mantimentos, achava que estavam se preparando para enfrentar um inimigo comum e que depois rumariam para um porto seguro, marchariam para a salvação.
> Essa gente do fim do mundo.
> Quando tudo virou caos, ninguém nem sabia como agir. Abandonaram cidades, os estados, o país. **Como gafanhotos, depois de terem terminado com tudo**. Jatinhos e helicópteros voavam desordenados no céu, junto de aviões de carga e de passageiros. Carros ocupavam as vias. Caminhões tombados, barcos à deriva. Para onde estariam indo? Ninguém sabia. Estavam todos sozinhos. Imensamente sozinhos (Polesso, 2021, p. 197-198, grifo meu)

A ficção científica distópica de Polesso (2021) revela um mundo individualista, no qual a espécie humana se comporta como uma praga que devora tanto os recursos naturais quanto seus próprios semelhantes. A homofobia, transfobia e misoginia, por exemplo, transformam-se em um jogo mortal em que homens são premiados por matar mulheres lésbicas e homens trans. As mudanças de cenário ocorrem de forma gradual. Polesso (2021) parte de um dado real da ciência, a crescente diminuição da população de abelhas no mundo,

e acrescenta um elemento especulativo: a chegada de uma nova estrela à órbita terrestre. Esses dados científicos e cognitivos funcionam como *nova*, levando o leitor a experimentar um "estranhamento cognitivo". A partir do ponto de vista da protagonista e da narrativa fragmentada entre presente e passado, o romance projeta um presságio do seu próprio tempo (*locus* atual).

Assim, as definições apontadas até aqui consideram majoritariamente o conteúdo do texto, contudo o escritor e crítico Samuel Delany, de acordo com Roberts (2018), refuta tal premissa, dizendo ser necessário que os leitores e as leitoras estabeleçam o que na história retratada necessita ser diferente, de forma declarada ou por implicação de seu mundo. Para ele, a FC é "um vasto jogo de convenções codificadas" com significados compartilhados pelo autor e seus leitores em que ambos podem ajudá-los tanto como sentença quanto texto, obtendo um desempenho social e engajamento semiótico, ou seja, a FC é uma estratégia de leitura de mundos diversos.

Para este trabalho, compreender a ficção científica como estratégia de leitura pode ser fundamental para analisar as obras de autoria feminina. Isso porque escritoras podem estabelecer certos pactos com seu leitor e sua leitora, compartilhando a experiência de ser mulher. Um exemplo de tal pacto é "When it changed", de Joanna Russ, escrito em 1975 e ganhador dos prêmios Hugo e Nebula.

No conto, mulheres vivem em uma sociedade utópica feminina em um planeta chamado *Whileaway,* que significa passar um tempo realizando algo prazeroso. Essa sociedade foi construída por mulheres terrestres após a morte de todos os homens, devido a uma praga, há 30 gerações. Elas desenvolveram uma tecnologia em que fundem seus óvulos, além de desenvolvimento industrial e tecnológico, porém, um dia, quatro homens da Terra pousam no planeta, que possui 30 milhões de habitantes. Janet Evason, a narradora, evita que sua esposa mate os homens; contudo, as falas misóginas dos personagens masculinos e o ar de superioridade deles sobre elas causam nela medo por si e pelas outras. O conto finaliza com suas preocupações:

> Mas homens estão vindo para *MeanWhile*. Mais tarde, eu me sentei e me preocupei com os homens que chegarão a este planeta, com minhas duas filhas, e com a Betta Katharina Son, com o que acontecerá com a Katy, comigo, com minha esposa. Os diários de nossas ancestrais são uma longa lamúria. Eu suponho que eu deveria estar feliz agora, mas ninguém pode simplesmente jogar seis séculos ou mesmo (como descobri recentemente) trinta e quatro anos [...]. Eu duvido que a igualdade de gênero foi restaurada na terra.
> [...]
> Todas as coisas boas devem chegar a um final.

> Tire minha vida, mas não tire o significado de minha vida.
> *For-A-While* (Russ, 2022, p. 68-69, tradução minha)[10]

Há no conto inúmeros elementos para os quais Suvan e Broderick chamam a atenção: a viagem interplanetária (*novum*); a mutação genética (*novum*); os anos 1970 e seus movimentos sociais, tal como a segunda onda feminista; a recente ida do ser humano à Lua. No entanto, é a experiência de leitura a partir de um ponto de vista de gênero que estabelece, na narrativa, pontos essenciais para que seja considerada ficção científica: uma sociedade regida por mulheres e mais bem desenvolvida.

É também nesse engajamento semiótico, de uma sociedade livre das mazelas do patriarcado e do sexismo, porém ainda com questões a serem resolvidas como as mazelas da alta industrialização e o excesso de trabalho, que o conto pode ser lido como ficção científica, uma vez que nele há o povoamento de um novo planeta a partir de um processo chamado "*AsnkyProcess*", desenvolvido por uma cientista, que é muito mais evoluído do que a partenogênese (reprodução assexuada de animais em que o embrião se desenvolve de um óvulo sem ocorrência da fecundação), pois as crianças são filhas biologicamente das duas mães e se parecem com as duas.

Assim, é necessário pensar a ficção científica como um gênero de "*highinformation*" (Shippey, 2005), no sentido de que algumas palavras só podem ser recuperadas pelo contexto e outras sequer podem ser explicadas. Além disso, as palavras criadas em uma narrativa de ficção científica podem nos conscientizar a respeito "[...] dos pressupostos latentes, das informações não consideradas sobre nossos próprios hábitos ocultos em nosso discurso casual e habitual" (Shippey, 2005, p. 16, tradução minha)[11].

Tal característica pode auxiliar para que a estrutura do texto de FC seja utilizada com o objetivo de chamar a atenção para temas e problemáticas de forma mais consciente, uma vez que ela desloca a perspectiva de nós, leitores e leitoras. Em seu romance *A mão esquerda da escuridão*, publicado em 1969, Ursula Le Guin propõe uma sociedade extraterrestre cujos

---

[10] Do original: But men are coming to Whileaway. Lately, I sit up nights and worry about the men who will come to this planet, about my two daughters and Betta Katharinason, about what will happen to Katy, to me, to my life. Our ancestors' journals are one long cry of pain and I suppose I ought to be glad now but one can't throw away six centuries, or even (as I have lately discovered) thirty-four years. [...] I doubt very much that sexual equality has been re-established on Earth.
[...]
All good things must come to an end.
Take my life but don't take away the meaning of my life.
For-A-While.

[11] Do original: the latent presuppositions, the unconsidered information about our own habits concealed within casual and normal speech.

papéis de gênero se distanciam dos impostos pela sociedade. Cinquenta e cinco anos depois, mesmo com avanços na discussão sobre gênero, o romance é um marco e seu *novum* (a ideia de uma sociedade que de tempos em tempos os gêneros são trocados) ainda é um marco.

Por conseguinte, Tom Shippey (2005) afirma que a ficção científica é uma das formas mais desafiadoras de literatura que pode existir. Segundo ele, essa afirmação pode soar leviana para o consumidor de produções em massa, mas ler ficção científica exige um esforço intelectual significativo. Para fundamentar esse argumento, o autor compara obras do tipo *mainstream*, como os romances realistas ou naturalistas, que fornecem ao leitor dados claros, mesmo que implícitos, com as obras de ficção científica, que apresentam aquilo que ele chama de *not-unlike-real*: elementos que não são reais, mas são apresentados como plausíveis dentro do universo narrativo. Essa plausibilidade está ancorada no que Darko Suvin (1977) define como *new data* (novo dado) que é a informação ficcional introduzida pelo *novum*, elemento responsável por transformar o mundo representado e exigir do leitor uma reorganização cognitiva. Assim, o desafio da leitura de ficção científica consiste em reconhecer esses dados, interpretá-los e compreender as novas regras que regem o universo proposto.

As proposições de Shippey (2005) dialogam com as de Damien Broderick, que, segundo Roberts (2018), amplia o conceito de *novum* formulado por Suvin (1977). Enquanto Suvin (1977) foca na inovação cognitiva provocada pela introdução de novos dados narrativos, Broderick sustenta que a ficção científica opera por meio de "mudanças epistêmicas", revoluções culturais, científicas e tecnológicas que transformam a própria forma como o conhecimento é produzido e compreendido. A partir dessa perspectiva, a ficção científica se configura como uma "narração nativa" das civilizações que atravessam tais mudanças, utilizando-se de estratégias metafóricas, táticas metonímicas e ícones narrativos que compõem um *megatexto* contínuo, mais preocupado com o impacto conceitual do que com a literariedade tradicional.

Além disso, Shippey (2005) assinala que a transição entre cenários, do presente para o futuro, ocorre de forma gradual. Por isso, há a necessidade de revisar o senso comum. Esse processo, segundo ele, se dá por meio do que chama de *captain's log*. Trata-se de um relato dentro de um *enclosed universe* (uma sociedade fechada), que se formou a partir de *degraded information*, ou seja, informações incompletas que o leitor sabe serem verdadeiras, mas que dentro desse universo são questionadas.

Nesse contexto, apenas aquele que narra a história, que é geralmente um renegado ou marginalizado, tem acesso ao conhecimento real. Um exemplo de ficção científica distópica[12] de autoria feminina é *O conto da Aia,* de Margaret Atwood. Publicado em 1985, o romance da escritora canadense é escrito em primeira pessoa a partir do relato, via fita cassete, da aia Offred, que vive na república teocrática de Gilead, em que as mulheres são separadas por castas: esposas, detêm o prestígio; tias detêm o pouco poder existente para mulheres; marthas, relegadas ao trabalho doméstico; e aias que são incubadoras humanas. A personagem retrata, a partir de sua memória, as violências sofridas e como tudo aconteceu sem que as mulheres se dessem conta:

> Nada muda instantaneamente: numa banheira que se aquece gradualmente você será ferida até a morte antes de se dar conta. Havia matérias nos jornais, é claro. Corpos encontrados em valas ou na floresta, mortos a pauladas ou mutilados, que haviam sido submetidos a degradações, como costumavam dizer, mas essas matérias eram a respeito de outras mulheres, e os homens que faziam aquele tipo de coisa eram outros homens. Nenhum deles eram os homens que conhecíamos. As matérias dos jornais eram como sonhos para nós, sonhos ruins sonhados por outros. Que horror, dizíamos, e eram, mas eram horrores críveis. Eram demasiado melodramáticas, tinham uma dimensão que não era a dimensão de nossas vidas. Éramos as pessoas que não estavam nos jornais. Vivíamos nos espaços não preenchidos nas margens da matéria impressa. Isso nos dava mais liberdade (Atwood, 2017, p. 71).

São as memórias de Offred de sua liberdade e da liberdade de outras que se contrapõem às verdades da República de Gilead, ou seja, são as memórias dela que são ao mesmo tempo o que Shippey (2005) chama de *captain's log e "degraded information*", criando um universo ainda mais fechado e íntimo. O *novum* do romance, que é ao mesmo tempo biológico e social, colabora para isso: a queda da taxa de natalidade devido a guerras.

Outro exemplo de *enclosed universe* é *Asilo nas Torres*, de Ruth Bueno, publicado em 1979. O romance é construído a partir de fragmentos do cotidiano em três torres suntuosas e brancas, em um descampado onde as pessoas trabalham incessantemente, e, por isso, são chamadas de asilados. A obra é formada por descrições breves de situações que parecem ser ordinárias dentro das e ao redor das torres, finalizando com versículos bíblicos literais ou modificados. A maioria das personagens é nominada apenas com uma letra inicial e somente duas personagens femininas se destacam na narrativa: Salomé, que domina a arte da alquimia e controla os ventos, buscando a influência do rei, e Assunta, mulher simples e esperançosa. No romance, é o distanciamento do narrador, ao contar e descrever o que ocorre nas torres, e o comportamento das duas mulheres que faz com que o leitor perceba a *degraded information,* uma vez que as torres são extremamente hierarquizadas e burocráticas. O

[12] Apesar de a autora preferir o termo "ficção especulativa", nesta tese considero o romance como sendo uma ficção científica distópica.

relógio, que a todo momento dita as regras e controla o que será feito, é elemento chave para essa compreensão. No entanto, ao longo da narrativa, é possível verificar que muitas das atividades exercidas são completamente inúteis. Os asilados realizam as atividades mecanicamente, alguns não percebendo que elas são inúteis, outros (poucos) percebem tal inutilidade, porém continuam a ajudá-las, em uma clara alusão à alienação.

Shippey (2005) assevera que foram produzidas excelentes narrativas com tal modelo, Ele traz como exemplo *Russell Hoban's Riddley Walker* (1980), uma narrativa escrita em um inglês que não está de acordo com a norma padrão, demonstrando um grande período de quebra e reformulação linguística, pontuado por:

> "*Eusa story*" que se tornou o mito da futura sociedade, que vamos descobrindo vagarosamente – por uma pequena descrição escrita na norma padrão (o "*captain'slog*", por assim dizendo) –é integralmente baseada em um mal-entendido da lenda de Santo Eustáquio, o único fragmento da civilização do nosso mundo que sobreviveu[13] (Shippey, 2005, p. 18, tradução minha).

Dessa maneira, a ficção científica, quando se estrutura como esse jogo de convenções codificadas, constitui pactos não apenas entre autores e leitores, mas também entre a própria narrativa e os pressupostos da realidade. A partir do conceito de "*novum*" e da "*degraded information*", demonstra-se como a ficção científica feminista se apropria de estratégias narrativas para subverter paradigmas sociais e políticos. Em *A extinção das abelhas* (2021), de Natalia Borges Polesso, isso é feito a partir da degradação da natureza e da solidão humana. Outra forma é demonstrar, a partir da construção de sociedades alternativas, como em *When it Changed* (1975), de Joanna Russ. Assim, tal abordagem se expande para outros exemplos, como *A mão esquerda da escuridão* (1969), de Ursula K. Le Guin, *O conto da Aia* (1985), de Margaret Atwood, e *Asilo nas Torres* (1979), de Ruth Bueno, demonstrando, dessa forma, a relevância da ficção científica como um espaço de questionamento e reinvenção.

Shippey (2005) afirma que a leitura de ficção científica exige um esforço intelectual maior, que desafia o leitor a reconhecer e a interpretar suas estruturas, que, com frequência, revelam realidades ocultas ou distorcidas. Assim, a ficção científica de autoria feminina não apenas propõe novos mundos e novas possibilidades, além de revisitar e ressignificar o presente, mas torna-se essencial para a realização de uma crítica social e de especulações sobre futuros possíveis.

---

[13] Do original: "Eusa story" which has become the future society's originating myth, but which we discover only slowly – from a short account written in standard English (the "captain's log," so to speak) – is based on total but revealing misunderstanding of the legend of St. Eustace, the only fragment of our world's civilization to survive.

1.2 FICÇÃO CIENTÍFICA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA: DESAFIOS AOS LEITORES

Ademais de ser um desafio intelectual ao leitor, Shippey (2005) afirma que também há uma dificuldade emocional na leitura de FC: "O corolário das coisas é que elas não precisam ser como são, pois, Nada é sagrado – e na ficção científica, 'Nada' significa NADA. A ficção científica habitualmente funciona através do que se poderia chamar de 'cancelamento de iconicidade" (Shippey, 2005, p.18, tradução minha); assim, signos, significados e significantes podem ser mudados ou aniquilados. Além disso, ele explica que John Huntington adicionou à noção de *novum* de Suvin (1977) a ideia de *habitus* que consiste nas ideias e premissas do leitor. Tal noção não é essencial para a ficção científica, porém ele afirma que poucos estão preparados para considerar um novo *habitus*.

O autor exemplifica, a partir da visão norte-americana de pátria, que um *habitus* que os Estados Unidos da América do Norte (EUA) não existam ou já não tenham o poderio bélico e econômico que hoje possui, poderia tornar a narrativa de ficção científica difícil (ou impossível) de leitura para aqueles que não consideram tal possibilidade. Ele também afirma que não são somente ícones nacionais que podem ser desafiados pela ficção científica, mas também a literatura, as lendas, a tradição e os mitos; assim, a ciência é a autoridade definitiva (Shelley, 2005).

Mas afinal, o que é ciência e como sua(s) definição(ões) contribui(em) para o entendimento do que é ficção científica? Para Roberts (2018, p. 42), um significado geral de ciência é "[...] uma disciplina que procura compreender e explicar o cosmos em termos materialistas, em vez de espirituais ou sobrenaturais", sendo adverbial "[...] a respeito da ciência, modificando e qualificando em formas expressivas a facticidade substantiva da própria ciência". (Roberts, 2018, p.41-42). Logo, a identidade da ciência é considerada, por alguns críticos, determinante para se definir o gênero (Roberts, 2018).

Isto posto, é preciso compreender como ela se relaciona com a ficção para aprofundar-se na definição de ficção científica. Roberts (2018) propõe que uma corrente de opinião moderna (a partir do século XIX) define "ciência *em oposição* à arte" (p. 43), desse modo, a ciência se torna contrária à estética quando a FC busca "explorar com exatidão a estética das premissas científicas" (Roberts, 2018, p. 43). Para o autor, tirar a ficção científica das margens da literatura se torna parte de um projeto maior em que tal pseudodistinção seria superada, contudo, ao se examinar a ficção científica escrita antes do século XIX, e noções mais antigas de ciência, tal binarismo cai, pois a ciência fazia parte da ficção, uma não excluindo o outra, assim, "a ficção em si, como ampla manifestação de estratégia estética,

sempre procurou resistir à noção das duas culturas. A FC é o lugar onde arte e ciência se conectam. É a prova empírica de que artes e ciência não constituem uma economia binária" (Roberts, 2018, p.43-44).

Roberts (2018) afirma que para auxiliar o trabalho com as pressuposições dessa premissa, compreender como as noções de ciência se alteraram no século XIX pode facilitar. Para isso, ele traz as ideias de Karl Popper de que "uma teoria jamais pode ser provada; pode apenas ser refutada" (p. 44), desta maneira, uma das consequências de tal posição é a de que, mesmo que de forma não declarada, a "FC é um modo de fazer ciência (ou filosofia, se concebida em termos mais gerais), assim como um modo de fazer ficção" (Roberts, 2018, p. 44).

Ao considerar tal proposição, Roberts (2018) salienta que separar ciência da arte e da FC é uma tentativa de manter um discurso neutro, todavia, sabe-se como a ciência manifestou (e ainda manifesta) preconceitos ideológicos dos cientistas que a elaboram. A ciência foi utilizada para discursos higienistas e sexistas. Ademais, ele ainda propõe a consideração, utilizada por muitos críticos, de que a FC é um sistema modular, "[...] com mundos fictícios modelando a realidade em uma série de diferentes níveis, do prático ao simbólico" (Roberts, 2018, p. 45) que traz como essência o experimentalismo.

Posteriormente, ainda na esteira da discussão do que é ciência, Roberts (2018) escrutina a definição de Feyerabend, em um ensaio chamado "Contra o método" (1975) que é "uma persuasiva polêmica contra o método científico" (Roberts, 2018, p.46) em que Feyerabend (1975) afirma que a melhor forma de se fazer ciência é de modo anárquico, sendo tudo válido. Roberts (2018) argumenta que tal anarquismo proposto pelo filósofo já é realizado por meio da FC que ideias como colonização interestelar, viagem no tempo etc. são disseminadas por pensadores heterodoxos.

Além da definição de ciência e da explanação de como ela contribui para a escrita da ficção científica, Roberts (2018) examina a diferenciação entre ciência e tecnologia. Para ele:

> a ciência se torna uma moldura filosófica idealista mais ou menos restritiva – restritiva (Como a maioria dos cientistas afirma) não pela falta de qualidade ou pressão ideológica, mas pela simples natureza das coisas "lá fora". A tecnologia, por outro lado, é o discurso de ferramentas e máquinas, sendo as ferramentas extensões do trabalhador humano, como martelo e serras, e as máquinas, dispositivos que se mantêm à parte do trabalho humano (Roberts, 2018, p.49).

Dessa forma, há uma preferência nas obras de FC pelo tecnológico, tais como, espaçonaves, robôs, máquinas do tempo e tecnologias, isto é, o *novum*, proposto por Suvin (1977), é quase sempre tecnológico, mesmo aquelas com uma natureza mais conceitual ou

científica, por exemplo *A mão esquerda da escuridão*, de Ursula Le Guin, publicado em 1969, que lida com a temática científica de alienígenas sem gêneros, mas também há inúmeros *novuns* tecnológicos: a espaçonave, e o *ansible* – um dispositivo de comunicação mais-rápido-que-a-luz – (Roberts, 2018).

No entanto, Roberts (2018) amplia a visão de tecnologia que ele mesmo expõe, baseando-se na argumentação de Heidegger de que a ciência é, na realidade, uma função da tecnologia. Heidegger afirma que "a ciência é uma manifestação da postura tecnológica com relação aos entes" (Clark, 2002, p. 37 *apud* Roberts, 2018, p. 52). Assim, a ficção científica enquadra o mundo em termos textuais, centrando-se não em questões tecnológicas, mas na problemática do "Ser", conforme proposto por Heidegger (Roberts, 2018).

Já Gregory Clayes (2013) em *Utopia: a história de uma ideia* liga o surgimento da ficção científica à utopia. Ele define a utopia como:

> a representação formal de uma linha de tradição da comunidade ou cidade-estado ideal, a ficção científica é um subgênero em que há predominância dos temas ciência e tecnologia – utopicamente, quando expresso de maneira positiva, ou distopicamente, quando usado de modo negativo (Clayes, 2013, p. 163).

Assim como a utopia, a ciência pode ser um meio de riqueza e abundância, mas também de destruição, com consequências nefastas. A ciência, tal como a utopia, "pode trazer segurança e plenitude, mas ao preço da perda de liberdade e espontaneidade" (Clayes, 2013, p. 169).

Por conseguinte, nesta seção, demonstrei que a ficção científica é um gênero que resiste a definições rígidas. Desde os pressupostos de Darko Suvin (1977) sobre o *novum* e o estranhamento cognitivo, até as contribuições de Joanna Russ (1975) e as propostas de Delany (*apud* Roberts, 2018), é perceptível que a ficção científica não apenas se relaciona com a ciência e a tecnologia, mas também com a experiência do leitor e o contexto sociopolítico em que é escrita e do gênero de quem a escreve.

Assim, a importância do *novum* na teoria de Suvin (1977) destaca a necessidade de um elemento inovador que transforme a realidade do texto e provoque um deslocamento cognitivo no leitor. No entanto, como Russ (1975) observa, a ficção científica não pode ser avaliada somente pelos critérios literários tradicionais, uma vez que sua força reside na forma como aborda a plausibilidade e os limites do conhecimento científico da época. Além disso, a perspectiva de Delany (*apud* Roberts 2018) amplia essa visão ao entender a ficção científica como um jogo de convenções compartilhadas em que a leitura se torna uma estratégia interpretativa essencial para a construção de significado. Essas diferentes visões asseveram

que a ficção científica não é um conceito homogêneo, mas um campo dinâmico que se reinventa constantemente por meio de suas diversas possibilidades narrativas e estilísticas.

Além disso, acrescentam-se as proposições de Tom Shippey (2005), que vê a ficção científica como uma das modalidades mais exigentes da literatura, tanto sob a ótica intelectual quanto emocional. De acordo com ele, o gênero atua por meio do "anulamento da iconicidade", quebrando as associações habituais entre signos, significados e significantes, o que requer do leitor uma desconexão com seus *habitus*, ou seja, com suas premissas culturais e cognitivas. Para Shippey (2005), a ficção científica é uma forma literária de alta informação que frequentemente utiliza "dados não-realistas, mas críveis", os quais precisam ser analisados a partir do reconhecimento de novas informações narrativas provenientes do *novum*. Essa demanda de leitura ativa torna o ato de ler ficção científica um exercício de desnaturalização da realidade, permitindo a reflexão não apenas sobre a ciência ou a tecnologia, mas também a respeito da cultura, dos mitos, da literatura, e, principalmente, sobre o que é considerado "sagrado" na realidade.

Portanto, a análise das inúmeras visões sobre o que é ficção científica reforça que o gênero literário não abarca classificações simplistas e se constitui como um espaço de interseção entre ciência, cultura e literatura, por isso a leitura da ficção científica exige do leitor um esforço interpretativo que ultrapassa o mero entretenimento, levando-o, assim, a questionar paradigmas estabelecidos e a imaginar novas possibilidades.

Dessa forma, a ficção científica funciona como um espaço de interseção entre ciência, cultura e literatura; assim, ao enxergar a ficção científica como um gênero de "alta informação", em que o significado se constrói por meio de um jogo de referências e convenções, fica claro que seu impacto vai além da literatura, influenciando discursos sociais, tecnológicos e filosóficos. Na próxima seção, inicio minha discussão acerca da ficção científica escrita por mulheres e verifico como autoras de FC subvertem, dialogam e transformam as convenções do gênero a partir de suas próprias perspectivas e experiências.

2 MULHERES QUE VIAJAM À VELOCIDADE DA LUZ: FICÇÃO CIENTÍFICA E FEMINISMOS

A ficção científica mostrou-se (e ainda se mostra) um campo fértil para o debate de inúmeras problemáticas uma vez que nada é sagrado para ela (Shippey, 2005) e essa dessacralização pode ser frutífera para questões referentes ao gênero, à tecnologia e à sociedade. Foi justamente a possibilidade de se imaginar futuros dos mais diversos, escrito por e para mulheres, que me fez debruçar-me nas intersecções entre a escrita de autoria feminina de FC, o feminismo e a crítica feminista. Debra Benita Shaw (2000) afirma que, consciente ou inconscientemente, as mulheres usaram das liberdades oferecidas pela ficção científica para questionar a ideologia tendenciosa de gênero e oferecer alternativas surpreendentes, muitas vezes revolucionárias de futuro.

Ademais, uma ficção científica escrita por mulheres possibilita a demonstração de perspectivas críticas, em que a FC pode desempenhar um papel crucial ao destacar problemáticas de gênero relacionadas às tecnologias reprodutivas, à gravidez e ao aborto, ou seja, à justiça reprodutiva (Tongue, 2022). Esse conceito, formulado inicialmente por ativistas negras, refere-se ao direito das mulheres de decidir se querem ter filhos, quando tê-los, em que condições e com que suporte, incluindo, também, o direito de não os ter, além de lhes assegurar o acesso à saúde, ao cuidado, à informação e à liberdade corporal. Como enfatiza Tongue (2022), a justiça reprodutiva vai além do direito ao aborto ou à contracepção, englobando uma crítica às desigualdades estruturais que limitam a autonomia reprodutiva de mulheres racializadas, pobres, migrantes ou dissidentes de gênero. Desse modo, a literatura especulativa feminista, incluindo a FC, torna-se um espaço poderoso para projetar futuros em que essas questões são tensionadas e, por vezes, reimaginadas radicalmente.

Foi a crítica feminista que passou a examinar o que as autoras escreviam, mostrando como a ficção científica pode ser uma ferramenta para imaginar e criticar as normas sociais (Rose, 1988). Ao analisar a ficção científica feminista, as estudiosas têm sido capazes de abordar não apenas os aspectos científicos, mas também as dimensões políticas da vida, como visto em trabalhos que se concentram na intersecção entre ciência e política (Merrick, 2010).

Portanto, a ficção científica feminista tem operado na desconstrução de narrativas binárias, ou seja, aquelas que se fundamentam em oposições rígidas e hierarquizantes, como homem/mulher, razão/emoção, ativo/passivo, humano/máquina, promovendo, em seu lugar, representações mais inclusivas e complexas. Ao desafiar essas estruturas dicotômicas, essas

obras reconfiguram normas tradicionais de gênero e defendem a diversidade de identidades e experiências. É nesse contexto que emergem protagonistas femininas que não apenas ocupam posições de liderança, mas também rompem com o modelo da heroína construída como exceção ou como objeto de desejo (Akbar, 2023).

Assim sendo, Sarah Lefanu (1989), em *Feminismo e Ficção Científica*[14], afirma que seu objetivo com o livro foi investigar se a ficção científica, mesmo marcada por uma tradição majoritariamente masculina, pode oferecer liberdade criativa às mulheres, tanto em termos estilísticos quanto temáticos, liberdade essa muitas vezes negada pela ficção convencional. Segundo a autora, a ficção científica foi popularmente concebida como um território *de* e *para* meninos, protagonizado por aventuras tecnológicas e bélicas que supostamente não interessariam às mulheres.

No entanto, sempre houve leitoras e escritoras de ficção científica. Muitas delas, como Alice B. Sheldon, que assinava como James Tiptree Jr., recorreram ao uso de pseudônimos masculinos para ter seus textos publicados e respeitados. Outras, como C. L. Moore, pioneira do gênero nas décadas de 1930 e 1940, também escondeu sua identidade para evitar os preconceitos editoriais da época. Esses exemplos revelam que a presença feminina na ficção científica é histórica, mas constantemente silenciada, e que, como Lefanu (1989) aponta, as autoras desafiam não só os limites da linguagem e da forma, mas também os limites impostos pelo próprio campo literário.

Para a pesquisadora, a ficção científica feminista moderna teve suas origens no século XIX, a partir da estética gótica presente na obra da autora inglesa Ann Radcliffe. Para ela, há uma vinculação entre o gótico e a gênese da ficção científica, sobretudo no que diz respeito à presença de Mary Shelley e *Frankenstein* como o marco fundador do gênero. De acordo com a crítica, a estética gótica cria o terreno em que o medo, o desconhecido e o extraordinário se articulam ao questionamento da razão e da ordem patriarcal (Lefanu, 1989).

Essa estética, que desacomoda os limites entre o real e o sobrenatural, abre espaço para o surgimento da imaginação científica e especulativa moderna. Lefanu (1989) observa que, ao longo do século XIX, o gótico evolui de uma literatura do terror para uma forma de crítica social, e é justamente nesse trânsito que se forma o imaginário da ficção científica e da exploração do desconhecido como modo de confrontar as hierarquias políticas, religiosas e de gênero que sustentavam o mundo moderno.

---

[14] *Feminism and Science Fiction*

Desse modo, Mary Shelley emerge, dentro desta tradição gótica que Lefanu (1989) identifica, como a figura que transforma o medo e o insólito em reflexão filosófica e política. Shaw (2000) argumenta que Shelley inaugura um diálogo entre ciência, ética e gênero que estrutura toda a tradição posterior da ficção científica feminista. Ao criar uma narrativa centrada na relação entre criador e criatura, Shelley realoca o foco da racionalidade científica para o questionamento moral sobre a responsabilidade humana perante o conhecimento e a vida, sendo um gesto que antecipa as tensões entre corpo, tecnologia e poder que se tornariam centrais nas escritoras do século XX.

O enredo de *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (de 1818) constrói a figura do cientista Victor Frankenstein como símbolo da ambição iluminista levada ao extremo, pois busca criar vida artificial a partir da morte, rompendo os limites da natureza e da ética. A criatura, por sua vez, torna-se metáfora das exclusões sociais e de gênero que a modernidade produz. Ele é o Outro rejeitado por não se conformar ao ideal masculino e racional de humanidade. Shelley, como demonstra Shaw (2000), expõe o medo da ciência patriarcal de perder o controle sobre o corpo e a reprodução, propondo uma leitura crítica do mito prometeico sob uma ótica da mulher, na qual a criação é também sofrimento e abandono.

Nessa mesma reescrita crítica, Cláudia Cristina Ferreira (2025) observa que autoras latino-americanas contemporâneas, como María Fernanda Ampuero, recuperam o fantástico e o horror para denunciar as formas persistentes de silenciamento e confinamento da mulher. Em contos como “Monstruos” e “Lorena”, o insólito emerge como metáfora do corpo aprisionado e como linguagem de resistência, transformando a dor em potência política e poética. Essa articulação entre violência, corpo e imaginação coloca novamente o legado de Shelley no contexto latino-americano, em que o ato de narrar torna-se também um modo de existir.

Essa herança crítica e imaginativa, inaugurada por Shelley, não termina na denúncia do poder patriarcal sobre o corpo e o conhecimento, mas se desdobra em um gesto de criação que busca reimaginar o próprio mundo. Ao transformar a ciência em metáfora da condição humana e em instrumento de questionamento ético, *Frankenstein* abre espaço para que outras escritoras explorem o potencial transformador da imaginação.

Assim, autoras como Charlotte Perkins Gilman, Ursula K. Le Guin e Margaret Atwood ampliam esse legado, unindo especulação científica e crítica social, projetando não apenas o medo do desconhecido, mas também o desejo de outros modos de existência. Nesse movimento, a ficção científica feminista começa a articular não só a inquietação diante da modernidade, mas também a esperança de futuros possíveis.

É nesse horizonte que a ficção científica feminista utópica também encontra raízes, especialmente em textos que imaginaram sociedades alternativas organizadas por valores distintos dos patriarcais. A ficção científica utópica pode ser definida como narrativas que projetam futuros desejáveis ou mundos outros concebidos como crítica às estruturas sociais vigentes. Como observa Lefanu (1989), esse impulso utópico nasce da mesma energia subversiva que havia na escrita gótica, que é uma vontade de deslocar fronteiras, de desafiar o previsível e de afirmar, pela fabulação, a possibilidade de existência de outras ordens simbólicas.

Embora a tradição da utopia feminista seja frequentemente associada à modernidade, ela é inaugurada ainda na Idade Média; um dos exemplos desta tradição é *A Cidade das Damas* (1405), de Christine de Pizan. Em um contexto intelectual dominado por vozes masculinas, Christine construiu, com a pena e a razão, uma cidade simbólica onde as mulheres pudessem se refugiar das calúnias, mas também reconhecer sua própria dignidade. Como observa Benevento (2021), a autora utiliza os instrumentos da filosofia, a lógica, o argumento e a alegoria, para desconstruir o discurso que historicamente associava o feminino à fragilidade moral e intelectual.

Nessa obra, as figuras alegóricas da Razão, Retidão e Justiça tornam-se arquitetas de uma fortaleza simbólica erguida pela palavra, na qual o saber é reapropriado como forma de resistência. Assim, a utopia pizaniana não se apresenta como um espaço de perfeição, mas como um exercício de reparação, ou seja, uma tentativa de reescrever a história sob outras mãos.

De acordo com Deplagne (2013), *A Cidade das Damas* inaugura uma "ginecotopia", um espaço de proteção e autorrepresentação feminina, no qual o conhecimento e a virtude são os fundamentos da cidadania das mulheres. A cidade imaginada por Chistine de Pizan, ao unir fé, razão e justiça, antecipa as preocupações centrais das utopias posteriores, tais como a educação, a autonomia e o direito à diferença, tornando-se uma das primeiras arquiteturas simbólicas de um pensamento feminista.

Em contraponto a essa utopia medieval de caráter alegórico e moral, *Herland* (de 1915), de Charlotte Perkins Gilman, propõe uma utopia científica, racional e socialmente experimental. Se Christine de Pizan sonhou uma cidade de papel onde as mulheres existissem pela palavra, Gilman imagina uma nação inteira onde elas vivem pela prática e em harmonia material e intelectual, livres da hierarquia patriarcal. No romance, três exploradores chegam a uma sociedade composta apenas por mulheres que se reproduzem por partenogênese e constroem um sistema igualitário baseado na cooperação, no cuidado e na educação integral.

Conforme analisa Shaw (2000), *Herland* marca um ponto de virada na tradição da ficção científica, pois desloca o gesto prometeico da criação, antes centrado na figura masculina do cientista, para uma epistemologia feminina, coletiva e ética.

Além disso, a maternidade, em Gilman, é ressignificada como princípio político, sendo definida pela própria autora como "maternidade social", que se define pelo cuidado e que deixa de ser restrito à esfera privada e se torna base para a organização comunitária. Dessa forma, enquanto Pizan ergue muros simbólicos contra o discurso misógino, Gilman funda um mundo em que tal discurso já não encontra lugar; ambas, entretanto, projetam espaços de resistência e reimaginação da experiência de ser mulher.

Nesse sentido, Raffaella Baccolini (2003, p.52-53) afirma que as utopias feministas "não são projeções de perfeição, mas narrativas em processo que insistem na abertura, na ambiguidade e na necessidade de transformação contínua". Ao contrário das utopias clássicas masculinas, que objetivavam o equilíbrio e a estabilidade, as utopias escritas por mulheres tendem a ser negociadas, inacabadas e permeadas por tensões produtivas, porque refletem não um ideal fixo, mas uma prática de resistência.

Essa concepção de Baccolini (2003) ajuda a compreender a continuidade entre Christine de Pizan e Charlotte Perkins Gilman: ambas concebem o espaço utópico como um movimento de construção, seja literal, como a edificação de uma cidade, seja simbólico, como o redesenho das relações sociais e afetivas. Em *A Cidade das Damas*, a Razão propõe erguer muros de palavra contra a misoginia; em *Herland*, Gilman transforma esses muros em pontes de convivência e solidariedade. Em ambas, o futuro não é dado, mas edificado por meio da imaginação e da coletividade.

Assim sendo, a ficção científica feminista utópica também encontra suas raízes, especialmente em textos que imaginaram sociedades alternativas organizadas por valores distintos dos patriarcais, antecipando sociedades exclusivamente de mulheres e tecnologicamente avançadas como resposta às limitações do mundo real. Essas narrativas, como observa Shaw (2000), constituem a genealogia da ficção científica feminista ao transformar o desejo utópico em método de crítica cultural. Seus ecos estão presentes nas obras de Ursula K. Le Guin, Joanna Russ e Margaret Atwood e nas autoras brasileiras contemporâneas, que, como as analisadas nesta tese, reinscrevem no futuro o gesto ancestral de Pizan: o de imaginar o mundo sob outras fundações, erguidas pela palavra das mulheres.

Além disso, a crítica feminista que se consolida a partir das décadas de 1960 e 1970 — profundamente influenciada pelas políticas feministas, socialistas e radicais — amplia esse movimento de reflexão ao voltar-se não apenas para autoras contemporâneas, mas também

para a produção ficcional de mulheres do século XIX. Essa releitura procura reinscrever na tradição literária obras que, mesmo anteriores ao feminismo moderno, já insinuavam tensões com as normas de gênero de seu tempo e questionavam a naturalização das hierarquias entre razão e sensibilidade, público e privado.

De acordo com Lefanu (1989), esse gesto de retomada mostra uma continuidade entre as precursoras do século XIX e as escritoras da segunda onda feminista, pois em ambas, a imaginação especulativa se torna instrumento de crítica social e de experimentação de outras formas de existência. Antes desse giro teórico e político, contudo, a ficção científica refletia predominantemente preocupações masculinas, tais como, o desenvolvimento tecnológico, a exploração espacial, a expansão imperial, temas que, como argumenta Lefanu (1989), expressavam as ansiedades de um imaginário masculino, num campo em que o acesso à ciência e à exploração era sistematicamente negado às mulheres.

Ainda segundo Lefanu (1989), as escritoras enfrentam simultaneamente as questões de gênero e a hegemonia cultural e política masculina, mas encontram, na própria estrutura da ficção científica, brechas que lhes permitem subverter a ideologia dominante. Suas narrativas assumem, por isso, um caráter satírico, iconoclasta e crítico, operando dentro do gênero e, ao mesmo tempo, contra ele. Essa ambiguidade é central para o que Lefanu (1989) identifica como o gesto mais potente da ficção científica feminista que é o uso das convenções clássicas do gênero, tais como a viagem no tempo, os mundos alternativos, a entropia, o relativismo, como metáforas para questionar a própria construção do que é ser mulher e desestabilizar os binarismos que sustentam o imaginário científico e social. Assim, ao se apropriarem dos instrumentos narrativos que antes as excluíam, as autoras reescrevem o ser mulher no espaço da especulação e no espaço sideral e transformam a FC em território de resistência e de invenção.

Em seu ensaio *A imagem da mulher na ficção científica,* escrito em 1972, Joanna Russ (1995) afirma que a ficção científica, escrita majoritariamente por homens, especula sobre inúmeras coisas, mas não sobre as diferenças entre homens e mulheres, o questionamento de personalidades inatas, sexo, estrutura familiar, ou seja, sobre papéis de gênero (Russ, 1995).

Assim, por mais que a ficção científica seja descrita em um lugar longínquo do futuro, ou em outras galáxias, e que se deva pressupor que assuntos como a sociedade, a vida familiar, as relações pessoais e a educação das crianças, ou qualquer outra coisa que se possa pensar sobre papéis de gênero tenham evoluído, não é o que ocorre. Para Russ (1995), mesmo as ficções científicas que ela afirma serem revolucionárias e inteligentes, escritas por homens, retornam ao passado e, em alguns casos, esse retorno é a um passado exageradamente

idealizado, ou seja, em que as relações de gênero e capitalistas ainda são expostas das mesmas formas, limitando as personagens femininas, criando narrativas que, por uma perspectiva masculina, restringem as possibilidades de ação e desenvolvimento dessas personagens.

Nesse sentido, Russ (1995) salienta que as heroínas são frequentemente confinadas a papéis passivos ou subordinados, em que sua capacidade de agir e protagonizar é limitada. A literatura tradicional oferece poucas alternativas para que mulheres sejam vistas como heroínas de suas próprias histórias, o que reflete e reforça as desigualdades de gênero estruturais da sociedade. Ao analisar os modelos que fundamentam muitas *space-operas* estadunidenses, Russ (1995) afirma que essas narrativas não são realistas, tampouco visionárias, e frequentemente beiram o absurdo, o que a leva a chamá-las de *intergalacticsuburbia*: histórias ambientadas no espaço, mas que mantêm os valores da classe média americana do século XX, especialmente em relação às relações de gênero.

De acordo com Russ (1995), o problema não reside apenas em obras de ficção científica consideradas fracas ou medíocres, mas também em produções de autores renomados, como Isaac Asimov. Mesmo com estruturas narrativas sofisticadas, essas obras seguem naturalizando a ordem patriarcal, ao reproduzir modelos sociais arcaicos sob a máscara de futuros tecnologicamente avançados. Assim, o que é formalmente elaborado (*reasonablysophisticated*) pode, ao mesmo tempo, ser ideologicamente conservador e até bizarro.

Na sequência, Russ (1995) ressalta que a reversão de papéis é uma das mais estranhas, mas também reveladoras, bizarrices na representação da mulher na ficção científica. Trata-se de narrativas ambientadas em mundos dominados por mulheres frias, cruéis e autoritárias, que desprezam abertamente homens passivos e subservientes. No entanto, ao introduzir um único homem vindo da sociedade contemporânea, geralmente o protagonista, nesses enredos rapidamente o matriarcado é desmazelado com facilidade quase caricata, o herói derrota a estrutura feminina de poder, reafirmando a superioridade masculina. Para Russ (1989), essa dinâmica não subverte a ordem patriarcal, mas a reforça, ao apresentar o poder das mulheres como algo essencialmente disfuncional e efêmero, incapaz de se sustentar diante da presença de um “homem de verdade”.

Dessa forma, os homens dominam e experimentam um retorno alegre à masculinidade vitoriosa e as mulheres (após uma relutância inicial) declaram que elas também estão muito mais felizes. Assim, dois temas surgem aqui: a) a mulher é muito mais insolente, sádica e possui mais vicissitudes que o homem dominante ou b) as mulheres são dominantes por uma questão física. Consequentemente, os seguintes modelos do passado são retomados, uma

economia e estrutura feudal; as mulheres sendo importantes como prêmios ou motivos a heroína a ser resgatada; mulheres ativas ou ambiciosas são vis; mulheres são belas de uma forma sobrenatural; mulheres frágeis que ficam em subplano; o poder feminino é passivo e involuntário ou o real interesse não são as mulheres e sim a rivalidade entre homens (Russ, 1995).

Portanto, Russ (1995) demonstra que havia uma falta de modelos de heroínas fortes e independentes, o que influenciou a capacidade das mulheres de escreverem suas próprias histórias, uma vez que existia uma ausência de representações variadas e complexas de personagens femininas, o que pode criar um ciclo vicioso em que as escritoras encontram dificuldade em criar narrativas que escapem das convenções restritivas.

Assim sendo, quando uma mulher propõe escrever uma ficção científica que fuja dessas imagens expostas por Russ (1995), ela pode desafiar a literatura patriarcal tradicional trazendo outras personalidades, possibilidades e destinos. Ou até mesmo utilizando-se dos modelos consagrados pela ficção escrita por homens e ajudá-los ou segui-los, mas com protagonistas fortes e determinadas, representando sistemas sociais e ambientes novos onde as mulheres não são subordinadas, mas sujeitas de sua vida e ações.

Consequentemente, a ficção científica oferece novas formas de escrita para as mulheres, mantendo um espaço privilegiado para o conto dentro do gênero, apesar da popularidade crescente das trilogias, de acordo com Lefanu (1989). A fluidez de forma, permitida pela ficção científica, dá às escritoras a possibilidade de experimentarem e reescreverem em formatos variados, como contos, novelas e romances (Lefanu, 1989); destarte, essas imagens não surgem do nada e não são meramente opostas aos antigos estereótipos. Elas mostram como a ficção científica e o feminismo podem interagir de forma frutífera, liberando a imaginação das escritoras para explorar novas relações entre ideias de interior e exterior, eu e mundo (Lefanu, 1989).

É justamente nesse ponto que o conto se destaca como forma de expressão privilegiada, pois, por sua brevidade e intensidade, concentra as tensões e possibilidades que a ficção científica feminista propõe. Nesta pesquisa, optei por analisar os contos uma vez que, como gênero literário, eles têm se mostrado um espaço fecundo para a exploração das questões da mulher na ficção científica ao permitir narrativas que condensam, de forma intensa e simbólica, as inquietações feministas. Para Russ (1995), a ficção científica feminista trabalha como um campo de experimentação, no qual autoras podem testar novas formas de subjetividade e identidade.

Nesse sentido, o conto, por sua natureza breve e sua tendência ao estranhamento, possibilita uma abordagem direta e incisiva das contradições sociais e culturais que moldam a experiência da mulher, pois a concisão e o impacto imediato deste gênero literário permitem que escritoras subvertam convenções e desafiem estruturas de poder de maneira concentrada, intensificando o efeito do deslocamento cognitivo tão essencial ao gênero, conforme destacado por Suvin (1977).

Já para Sarah Lefanu (1989), a fluidez formal da ficção científica contribui para a liberdade criativa das escritoras, permitindo-lhes explorar narrativas fragmentadas, perspectivas múltiplas e estruturas não lineares. Essa flexibilidade faz do conto um veículo ideal para questionar e reconstruir papéis de gênero, oferecendo a possibilidade de um hibridismo textual e a experimentação estilística, juntamente com a desconstrução das fronteiras entre interior e exterior.

Além disso, a estrutura do conto favorece a construção de narrativas de impacto imediato, que exploram o insólito e a subversão das normas, características que podem ser fundamentais para a ficção científica. Edgar Allan Poe, publicado em 1846, em *Filosofia da Composição*, argumenta que o conto deve ser construído para produzir um efeito único e intenso, o que se alinha com a necessidade das autoras de criar narrativas que desafiem os discursos dominantes de maneira direta e eficiente. Julio Cortázar (1974), em *Alguns Aspectos do Conto*, afirma que o conto exige precisão e densidade, funcionando como um sistema fechado em que cada elemento narrativo contribui para o resultado final.

Dessa maneira, o conto oferece às escritoras de ficção científica uma estrutura propícia para condensar críticas sociais e representações alternativas das identidades de mulheres. Russ (1995) destaca que muitas autoras utilizam o conto para desmontar mitos e arquétipos femininos, introduzindo personagens que desafiam as expectativas sociais e tecnológicas impostas às mulheres, portanto, ao potencializar a experimentação formal e a condensação temática, o conto se torna um meio privilegiado para a ficção científica escrita por mulheres ao articular os conflitos e desafios enfrentados pelas mulheres, tanto no contexto ficcional quanto na realidade social.

A partir dessas novas possibilidades e narrativas, sejam elas contos ou outro gênero literário, utopias feministas podem surgir. Para Lefanu (1989), as utopias feministas modernas não surgem de uma preocupação com fenômenos do mundo real, mas de um engajamento com o presente que alimenta o desejo por algo diferente, por um “em outro lugar”. Essas utopias estão intimamente ligadas ao movimento de libertação das mulheres. Contudo, a

autora reconhece que essa noção não está isenta de problemas, pois nega a construção social e ideológica do *eu* e recai na ideia de uma mulher "natural".

Dessa forma, obras de ficção científica escritas por mulheres compartilham preocupações semelhantes, não apenas questionando e apontando os mesmos abusos, mas também dando respostas e soluções semelhantes. Seus temas incluem a natureza comunitária e quase tribal das sociedades, a ausência de governo formal, a preocupação com a ecologia, o ambiente rural, a natureza periférica da guerra e da violência, e a liberdade sexual, que busca separar a sexualidade de questões de propriedade, reprodução e estrutura social. Além disso, um mundo separatista, onde é permitido às mulheres liberdade física, acesso ao mundo público e ser livre para expressar amor por outras mulheres, é sugerido (Lefanu, 1989).

As utopias feministas, portanto, enfatizam a autonomia sexual das mulheres e frequentemente exploram relações lésbicas e bissexuais como forma de questionamento político. Nesses contextos narrativos, a ideia de que a sexualidade é uma experiência privada entre duas pessoas, isolada do mundo, é profundamente desafiada. Ao contrário, a sexualidade é compreendida como uma construção social, atravessada por instituições, normas culturais e relações de poder. Desse modo, a ficção científica escrita por mulheres desestabiliza a naturalização da heterossexualidade compulsória, amplamente reproduzida na ficção científica tradicional de autoria masculina. Nesse gesto, pode haver a marginalização de personagens masculinos; no entanto, tal escolha narrativa tem um propósito claro: confrontar a ideologia patriarcal dominante e propor outros modos de viver, amar e imaginar.

Já as ficções científicas distópicas feministas enfatizam precisamente o oposto das utopias: a negação da liberdade sexual e da autonomia dos corpos das mulheres. Segundo Lefanu (1989), essas narrativas revelam como as personagens femininas são frequentemente aprisionadas por sua condição biológica e reduzidas a papéis associados à reprodução, à maternidade compulsória ou à feminilidade normatizada. A distopia, para Lefanu (1989), torna-se o espaço narrativo ideal para denunciar esse confinamento simbólico e estrutural, expondo a permanência de sistemas de controle sobre os corpos das mulheres, mesmo em futuros tecnologicamente avançados.

Tongue (2022), por sua vez, contribui para esse debate ao enfatizar a importância de uma abordagem interseccional, que considere gênero, raça e classe, na representação das injustiças reprodutivas. Para a autora, a ficção científica distópica escrita por mulheres oferece uma perspectiva crítica e alternativa às narrativas tradicionais ao representar de forma contundente a violação dos direitos reprodutivos. Essas obras constroem pontes entre mundos

fictícios e falhas sociais concretas, mostrando como as estruturas de opressão não são invenções do futuro, mas desdobramentos de desigualdades históricas ainda em curso.

Dessa maneira, as ficções científicas escritas por mulheres, em especial, seus contos e romances que fogem da tradição de ênfase na caracterização, da noção de um eu coerente, ou seja, o que Lefanu (1989) chama de romance *burguês* podem ser *feminism-friendly* na medida em que

> [...] com suas metáforas do espaço e de viagens no tempo, de universos paralelos, das contradições do coexistir, de buracos negros e eventos no horizonte, a ficção científica é feita para levantar questionamentos. Os indivíduos, seja em termos do individualismo burguês ou do reducionismo biológico, podem ser subvertidos (Lefanu, 1989, p. 95 — tradução minha).[15]

Por fim, há duas imagens que corroboram para a intersecção entre feminismo e ficção científica: a do ciborgue e das espécies companheiras propostas por Hanna J. Haraway (2002/2021). A metáfora do ciborgue é explorada com o objetivo de desafiar as fronteiras tradicionais entre o humano e a máquina, entre a natureza e a cultura, assim como as distinções de gênero e identidade, Haraway (2002) defende que:

> Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, **uma criatura de realidade social**e também uma **criatura de ficção**. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. **Os movimentos internacionais de mulheres têm construído aquilo que se pode chamar de "experiência das mulheres". Essa experiência é tanto uma ficção quanto um fato do tipo mais crucial, mais político**. A libertação depende da construção da consciência da opressão, depende de sua imaginativa apreensão e, portanto, da consciência e da apreensão da possibilidade. **O ciborgue é uma matéria de ficção e também de experiência vivida – uma experiência que muda aquilo que conta como experiência feminina no final do século XX**. Trata-se de uma luta de vida e morte, **mas a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão ótica** (Haraway, 2002, p. 36, grifos meus).

Sendo assim, em um mundo em que as fronteiras entre o natural e o artificial são cada vez mais ambíguas, a política e a identidade podem ser repensadas para incluir a complexidade e a multiplicidade inerentes a essas novas realidades híbridas (Haraway, 2000).

Natalia Pinheiro Manzoni (2024), em sua dissertação de mestrado intitulada *Feminismo pós-moderno, cibernética e tecnologia: uma leitura contextualizada do Manifesto Ciborgue de Donna Haraway*, analisa algumas premissas do Manifesto de Haraway, entre elas, a rejeição das fronteiras tradicionais dicotômicas que estruturam o pensamento ocidental historicamente, tais quais humano/máquina, natural/artificial e masculino/feminino.

---

[15] No original: With its metaphors of space and time travel , of parallel universes, of contradictions co-existing, of black holes and event horizons, science fiction is ideally placed for interrogative functions. The unities of 'self, whether in terms of bourgeois individualism or biological reductionism, can be subverted.

De acordo com Manzoni (2024), tal premissa desafia a noção essencialista de identidade, uma vez que o ciborgue emerge como figura que dissolve categorias fixas e sugere novas possibilidades de subjetivação. Essa ruptura é fundamental para a crítica feminista pós-moderna porque desestabiliza os alicerces do patriarcado, especialmente a ideia de que a biologia define o destino das mulheres. Essa concepção se alinha à teoria da performatividade de gênero proposta por Judith Butler (2021), segundo a qual o gênero não é uma essência ou atributo natural, mas um efeito produzido por práticas discursivas e repetidas ações cotidianas. Para Butler (2021), não se "é" mulher ou homem por natureza, mas torna-se, continuamente, por meio de gestos, normas e encenações sociais que reiteram os papéis de gênero. Assim como o ciborgue, a performatividade rompe com a ideia de um sujeito estável, propondo uma identidade em constante fabricação e potencialmente subversiva. A articulação entre essas duas figuras teóricas, que são o ciborgue e o sujeito performativo, permite à ficção científica feminista imaginar corpos e subjetividades que escapam às lógicas normativas da heterossexualidade compulsória, da maternidade obrigatória e da dicotomia homem/mulher.

Ainda de acordo com Manzoni (2024), Haraway (2002) recorre à cibernética para demonstrar como a fusão entre humano e tecnologia questiona o ideal de um sujeito fixo e autônomo, sugerindo que as identidades são sempre construções contingentes, assim, o ciborgue não apenas existe na junção entre humano e máquina, mas também entre discursos que moldam corpos e subjetividades. A pesquisadora também destaca que essa premissa se vincula com a crítica ao humanismo tradicional, o que corrobora com o pensamento foucaultiano, sendo o que, para o filósofo, a subjetividade não é um dado natural e sim um efeito do discurso, desse modo, Haraway ressignifica a tecnologia, não como uma ameaça ao humano, mas como um meio de subversão das hierarquias tradicionais.

Outra premissa do *Manifesto Ciborgue*, apontada por Manzoni (2024), é a rejeição das narrativas totalizantes de origem e identidade. Haraway (2002) critica a busca por essências fixas e histórias lineares, argumentando que essas narrativas perpetuam formas de dominação, especialmente no que se refere ao gênero e à biologia. Manzoni (2017) demonstra que essa premissa corrobora com os estudos pós-estruturalistas, em especial, com a crítica de Derrida (1967) à metafísica da presença e às tentativas de definir um "eu" essencial, visto que, para Haraway (2002), a identidade ciborgue rompe com a necessidade de uma genealogia única e permite múltiplas afiliações, desafiando tanto o patriarcado quanto certas correntes do feminismo que buscam uma experiência da mulher universal.

À vista disso, Haraway (2002) enfatiza que o ciborgue não tem compromisso com as narrativas tradicionais de origem ou de unidade totalizadora, mas sim com a parcialidade, a

ironia e a perversidade. Sua metáfora desafia a dominação hierárquica e a polaridade ao propor uma nova forma de política que valoriza a conexão sem a necessidade de uma unidade orgânica completa, destarte, ele se torna um símbolo de resistência contra o capitalismo patriarcal, o militarismo e o socialismo de estado, sendo, assim, como um filho ilegítimo que tem o poder de subverter suas origens.

Ademais, mais uma premissa é a de que o *Manifesto Ciborgue* desafia a oposição entre organismos naturais e máquinas artificiais, propondo um modelo de existência híbrida em que a tecnologia é inseparável da experiência humana. Nesse sentido, Manzoni (2024) salienta que Haraway (2002) não vê a tecnologia como uma ameaça à humanidade e sim como um meio de reconfiguração das relações de poder e subjetividade. Dessa forma, inspirada por autores como Deleuze e Guattari (1980), Haraway (2002) sugere que o ciborgue pode operar como uma linha de fuga, escapando das categorias fixas impostas pelo capitalismo e pelo patriarcado.

Dessa maneira, o ciborgue é uma ferramenta teórica poderosa para o feminismo, pois rompe com binarismos e permite imaginar subjetividades múltiplas (Haraway, 2002). Manzoni (2024) afirma que essa perspectiva enfrenta a visão essencialista da mulher, que, com frequência, associa o feminino à biologia e à maternidade. Destarte, o ciborgue, ao negar uma origem fixa, abre espaço para identidades construídas na interseção entre tecnologia e cultura, corroborando com o feminismo pós-moderno que questiona categorias rígidas e abraça a fluidez identitária, conforme discutido por Butler (2021).

Por conseguinte, Manzoni (2024) destaca a leitura do ciborgue dentro da cultura pós-humana em que as fronteiras entre humano, animal e máquina se tornam cada vez mais tênues. Essa perspectiva, de acordo com a filósofa, se alinha às discussões de Hayles (1999 *apud* Manzoni, 2024*)* sobre a transição da corporeidade para a informação como unidade fundamental da identidade.

Além disso, uma das implicações mais profundas do ciborgue é sua relação com a biopolítica, especialmente no que diz respeito ao controle dos corpos e à vigilância tecnológica, perspectiva essa que dialoga com as análises de Foucault (1976) sobre o poder disciplinar e o biopoder uma vez que ciborgue evidencia como a tecnologia pode ser tanto um meio de emancipação quanto uma ferramenta de opressão a depender de seu uso.

Haraway (2002) afirma que o ciborgue oferece uma visão utópica e radical de desconstrução de fronteiras, porém deve ser completado por uma análise materialista que considere, também, as condições históricas e culturais específicas, isto é, ela pode ser usada

não apenas para imaginar futuros possíveis, mas também para engajar-se criticamente com as desigualdades existentes e para promover mudanças tangíveis na realidade social.

Nessa direção, Manzoni (2024) também ressalta que o ciborgue opera como uma metáfora central na ficção científica e na literatura especulativa. Autoras como Octavia Butler, Marge Piercy e Pat Cadigan exploram a figura do ciborgue para questionar hierarquias de poder, gênero e identidade. Para Haraway (2002), a ficção científica é um espaço privilegiado para pensar futuros alternativos, nos quais a relação entre humano e máquina pode ser reimaginada de maneira libertadora. Portanto, o ciborgue não é apenas um conceito teórico, mas uma ferramenta narrativa que possibilita novas formas de subjetividade e resistência.

Desse modo, propõe-se que o ciborgue, com sua resistência às narrativas de origem e sua capacidade de subverter as fronteiras tradicionais, pode ser um recurso imaginativo poderoso para a construção de novas formas de consciência e de organização política que desafiem as estruturas de poder existentes e promovam a sobrevivência e a emancipação em um mundo cada vez mais tecnologizado (Haraway, 2002).

Já em *O manifesto das espécies companheiras*, também escrito por Haraway (2021), há uma visão complexa e interligada entre a ficção científica e o feminismo, dissolvendo as fronteiras rígidas entre categorias como fato e ficção, sendo que essa abordagem se reflete de maneira significativa em suas análises de tecnologia, gênero e cultura.

Dessa forma, as distinções entre realidade social e ficção científica não são fixas e sim construídas, e em constante transformação, o que é particularmente relevante para a ficção científica feminista, pois é um espaço para explorar e desafiar as normas sociais e culturais existentes. Assim, feminismo e ficção científica podem se engajar criticamente uma vez que, para Haraway (2021), o feminismo é o movimento que vai além de dogmas fixos, envolvendo-se com as histórias e experiências diversificadas das mulheres.

Ademais, Haraway (2021) explora o conceito de “trabalho do sonho” como uma forma de crítica que mistura a imaginação com a análise crítica, dessa forma, a ficção científica permite um “trabalho do sonho” que mapeia tanto o que é quanto o que poderia ser, desafiando as limitações da realidade percebida. Em vista disso, esse trabalho imaginativo é central para a teoria crítica uma vez que oferece um meio de visualizar e trabalhar por mudanças sociais profundas.

Por meio de suas análises, Haraway (2021) destaca como a ficção científica pode ser um espaço fértil para a prática feminista, permitindo a exploração de novas formas de ser e de viver que rompem com as hierarquias e opressões tradicionais.

Por conseguinte, Cavalcanti (2019) dialoga com as ideias de Haraway (2019) sobre a desconstrução das fronteiras entre natureza e cultura. Ao resgatar tais conceitos, a autora demonstra como a ficção científica feminista pode explorar essas relações de maneira crítica e criativa, construindo narrativas que desafiam a lógica capitalista e patriarcal de dominação da natureza.

Dessarte, a pesquisadora enfatiza que a ficção científica escrita por mulheres tem um papel crucial em imaginar e representar alternativas a essas relações de dominação, oferecendo visões de futuro que incorporam ética, cuidado e sustentabilidade. Além disso, Cavalcanti (2019) demonstra a importância de combinar a crítica teórica com a prática literária e política.

Por conseguinte, Haraway (2021) e Cavalcanti (2019) usam a ficção científica como uma ferramenta para questionar e reimaginar as estruturas sociais, reconhecendo que a construção de novos imaginários é essencial para a transformação social, mas também que essa deve ser ancorada em uma compreensão profunda das realidades materiais e das dinâmicas de poder que as moldam. Desse modo, a ficção científica feminista se torna não apenas um local de escape, mas um campo de batalha para a imaginação política e a justiça social.

Em suma, o diálogo entre ficção científica e feminismo é muito profícuo. Na próxima seção, exponho como ele se deu na ficção científica escrita por mulheres no Brasil e como ele me orientou na escolha do *corpus* desta tese.

2.2 MAS, POR QUE ESTUDAR FICÇÃO CIENTÍFICA ESCRITA POR MULHERES NO BRASIL?

Como pesquisadora e mulher, ao longo dos anos, percebi o quanto de minha história, do meu pensamento, da minha filosofia e da minha literatura me foi negado. Quando digo "meu", refiro-me também às mulheres que não pude conhecer, ler e admirar enquanto ainda era menina. A sociedade nos nega muito: nega o direito à história, apaga nossos legados, nos silencia, e, ainda assim, sobrevivemos. Este trabalho é, portanto, uma tentativa de fazer ecoar vozes de mulheres que ousaram escrever e publicar, muitas vezes se autopublicando, dentro de um gênero que, no Brasil, ainda carrega um forte rótulo de "somente para meninos". A ficção científica escrita por mulheres não apenas tensiona as narrativas hegemônicas, mas propõe novas epistemologias e novas formas de imaginar o futuro, o corpo e a própria ideia de humanidade.

No entanto, não é apenas a ficção científica escrita por mulheres no Brasil que é silenciada; nesse sentido, sua recepção sempre foi ambígua. Por um lado, o gênero chegou como importação cultural, identificado com o otimismo tecnológico estadunidense e com o imaginário de conquista espacial; por outro, encontrou aqui um ambiente literário voltado para temas sociais e políticos imediatos, herdeiro do Modernismo e das preocupações com a identidade nacional.

De acordo com Bráulio Tavares (1992), a ficção científica foi por muito tempo percebida como "literatura menor" ou mero entretenimento juvenil, o que retardou seu reconhecimento acadêmico e editorial. O atraso tecnológico do país, aliado à preferência por narrativas realistas, também contribuiu para que a ficção científica fosse vista como algo distante da "realidade brasileira". Todavia, esse deslocamento acabou se tornando fértil, pois ao situar o estranho e o insólito dentro de contextos tropicais, coloniais e periféricos, o gênero adquiriu tonalidades singulares, que hoje permitem pensar uma ficção científica brasileira com identidade própria, o que pode ser visto na ficção escrita por mulheres analisada nesta tese.

Para compreender a ficção científica brasileira, e especialmente a escrita por mulheres, é necessário um olhar atento para sua história crítica e para os modos como o gênero foi periodizado. Nesse contexto, Rachel Haywood Ferreira (2007) propõe a leitura em ondas, evidenciando que a ficção científica latino-americana não se desenvolve de modo linear, mas em movimentos de expansão e refluxo que refletem as tensões entre identidade nacional, modernização e dependência cultural. Em *The First Wave: Latin American Science Fiction Discovers Its Roots*, Ferreira (2007) demonstra que a FC, desde o século XIX, já funcionava como um espaço de negociação entre o local e o global, incorporando influências do norte, mas reelaborando-as à luz de projetos nacionais. Essa perspectiva é retomada por M.M. Elizabeth Ginway e J. Andrew Brown (2012) em *Latin American Science Fiction: Theoryand Practice*, que observam que a ficção científica latino-americana se caracteriza por sua condição periférica e por sua vocação crítica uma vez que o gênero serve de espelho para as contradições entre progresso e desigualdade, entre tecnologia e corpo, entre centro e margem.

No Brasil, o primeiro esforço de mapeamento dessa tradição foi realizado por David Lincoln Dunbar (1976), em sua tese *Unique Motifs in Brazilian Science Fiction*. Dunbar (1976) buscou compreender como o gênero se desenvolveu no país e destacou autores que, já nas décadas de 1940 e 1950, exploravam temas de especulação científica e tecnológica em diálogo com questões sociais e filosóficas. Em seu levantamento, aparecem nomes como André Carneiro (*Utilidade do Sonho*, 1959; *A morte e o meteoro*, 1968), Rachel de Queiroz

("O visitante", 1950) e Orígenes Lessa (*O feijão e o sonho*, 1938; *A cidade perdida*, 1948), escritores que, segundo ele, formariam uma **primeira geração de ficção científica nacional**. Ainda que não tenha proposto uma divisão em ondas, Dunbar (1976) já identificava períodos de maior e menor vitalidade criativa, apontando para a natureza cíclica da produção brasileira, um aspecto que estudos posteriores viriam a desenvolver de forma mais sistemática.

O pesquisador também compara essa produção com a tradição estrangeira de autores como Júlio Verne (*De la Terre à La Lune*, 1865), H. G. Wells (*The War ofthe Worlds*, 1898), Isaac Asimov (*I, Robot*, 1950) e Ray Bradbury (*The Martian Chronicles*, 1950), argumentando que, embora a literatura brasileira dialogasse com essas referências, ela reinterpretava o imaginário científico a partir de um olhar social e existencial próprio, mais preocupado com os efeitos humanos e morais do progresso do que com a pura conquista tecnológica (Dunbar, 1976). Embora não tenha proposto uma divisão em ondas, ele já identificava períodos de maior e menor vitalidade criativa, apontando para a natureza cíclica da produção brasileira, um aspecto que estudos posteriores viriam a desenvolver de forma mais sistemática.

Essa hipótese inicial foi ampliada por Roberto de Sousa Causo (2003) em *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875–1950*, obra fundamental para a consolidação dos estudos sobre o gênero. Causo (2003) traça uma genealogia detalhada, partindo do chamado **romance científico** do século XIX, influenciado por Júlio Verne, H. G. Wells e Camille Flammarion, até a emergência de autores modernistas que introduziram a ciência como metáfora para transformações políticas e culturais. Ele demonstra que, mesmo quando o discurso científico servia apenas como pano de fundo, a imaginação já funcionava como crítica social, antecipando temas que mais tarde seriam centrais na ficção científica contemporânea. Ao associar o romance científico à modernidade brasileira, Causo (2003) nos chama a atenção, ressaltando que o gênero sempre dialogou com os dilemas de um país em processo desigual de desenvolvimento.

Nesse sentido, o termo romance científico designa uma forma literária intermediária entre o romance realista e a ficção científica moderna. Produzido sobretudo entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX, esse tipo de narrativa incorporava o imaginário da ciência e da tecnologia: eletricidade, telégrafo, aviação, medicina experimental, como símbolo de progresso e instrumento de moralização (Causo, 2003).

No Brasil, de acordo com Causo (2003), o romance científico foi marcado pela tensão entre o desejo de inserção no projeto civilizatório europeu e a consciência das contradições locais, como o atraso técnico, o analfabetismo e as desigualdades raciais. Obras como *O*

Doutor Benignus (1875), de Augusto Emílio Zaluar, e *A Amazônia misteriosa* (1925), de Gastão Cruls, expressam essa ambiguidade, pois celebram a racionalidade científica ao mesmo tempo em que revelam o medo do desconhecido e o peso das hierarquias coloniais. Assim, o romance científico brasileiro se constitui como espaço de mediação entre o positivismo e a imaginação fantástica, oscilando entre o entusiasmo pela modernidade e a crítica de seus excessos.

Causo (2003) também observa que, diferente do modelo europeu, o romance científico brasileiro assumiu caráter fortemente alegórico. A ciência aparece menos como demonstração técnica e mais como linguagem simbólica para debater os rumos da nação. A figura do cientista, herdeiro do explorador e do intelectual iluminista, que com frequência encarna o ideal de uma elite ilustrada que pretende regenerar o país pelo conhecimento, mas que acaba confrontada pelos limites éticos e sociais de seu projeto.

Em *O Doutor Benignus*, por exemplo, o cientista viaja pelo interior do Brasil em busca de verdades universais, mas encontra um país fragmentado e desigual. Essa tensão entre utopia e desencanto antecipa as inquietações que marcariam a ficção científica posterior, que é o medo de que a ciência, ao invés de emancipar, possa reproduzir as estruturas de poder e exclusão. Desse modo, Causo (2003) demonstra que o romance científico não é apenas uma etapa embrionária do gênero, mas uma forma crítica de imaginar o Brasil moderno, ou seja, um laboratório de ideias em que se projetam as contradições entre ciência, fé, progresso e desigualdade.

Essa herança crítica, delineada por Causo (2003), seria retomada e transformada nas abordagens do século XXI, quando a ficção científica passa a ser compreendida dentro de uma perspectiva latino-americana mais ampla. Antes disso, contudo, o próprio Causo (2003) identifica no Brasil o surgimento de uma segunda onda do gênero, correspondente às décadas de 1940 e 1950, quando a ficção científica assume contornos mais consistentes. Essa fase é marcada pela presença de escritores como Jerônymo Monteiro, Dinah Silveira de Queiroz, Rubens Teixeira Scavone e André Carneiro, que passam a publicar de modo contínuo e com consciência de pertencerem a um gênero específico.

Para Causo (2003), a segunda onda distingue-se do período anterior por três aspectos principais: a profissionalização gradual dos autores; a ampliação do público leitor e o diálogo mais direto com as correntes internacionais de ficção científica, sobretudo a estadunidense.

Ele observa que, nesse momento, a produção brasileira passa a refletir o impacto da Segunda Guerra Mundial, o avanço da tecnologia e as transformações urbanas do pós-guerra, deslocando o foco da aventura científica para dilemas éticos e existenciais. Obras como *Três*

meses no século 81 (1947), de Jerônymo Monteiro, e *Eles herdarão a Terra* (1960), de Dinah Silveira de Queiroz, exemplificam essa virada, pois ambas exploram os efeitos sociais e psicológicos do progresso, aproximando a ficção científica da alegoria política e da crítica humanista. Desse modo, a segunda onda consolida o gênero no país, preparando o terreno para os desdobramentos posteriores e para a emergência de vozes femininas e contestatórias que viriam a reconfigurar a tradição.

Segundo Alexander Meireles da Silva (2021), a terceira onda surge no início do século XXI, impulsionada pela popularização da internet e pela ampliação das formas de circulação literária. Em vez de depender exclusivamente de editoras tradicionais e de círculos restritos de leitores, o gênero passa a se desenvolver em fóruns, *blogs*, *podcasts* e redes sociais, abrindo espaço para novas vozes e experiências.

De acordo com Da Silva (2021), essa democratização coincide com a presença crescente de escritoras e pessoas LGBTQIAPN+, como Ana Cristina Rodrigues, Lady Sybylla, Jana Bianchi, Anna Fagundes Martino e Alliah, que transformam a ficção científica brasileira. Essa geração é marcada por uma sensibilidade globalizada e pela busca de reconhecimento internacional, expressa em manifestos como o *AntiBrasilitite* (2005), de Osíris Reis, que propõe uma ficção científica "desnacionalizada", capaz de dialogar diretamente com a produção estrangeira.

A quarta onda é identificada por Silva (2021) como a fase em que a ficção científica brasileira afirma e celebra suas diversidades socioculturais e regionais. Essa virada é marcada pela consolidação de subgêneros como o afrofuturismo, o amazofuturismo e o sertãopunk, que reconfiguram o mapa simbólico do gênero ao deslocar o eixo de produção do sudeste para outras regiões do país.

Diferente do cosmopolitismo "desencarnado" da terceira onda, a quarta propõe uma territorialização radical: imaginar futuros desde o corpo, a ancestralidade e o território. Ao articular ciência, identidade e justiça social, a quarta onda inaugura uma ficção científica plural e insurgente, que reconhece na multiplicidade cultural brasileira não uma limitação, mas uma potência criadora, ou seja, um futuro possível gerado nas margens e projetado para o mundo.

Essa ampliação de perspectivas dialoga com o que Ginwaye e Brown (2012) observam, sendo que o estudo da ficção científica na região deixou de ser apenas arqueológico, voltado a recuperar textos esquecidos, para se tornar também teórico e comparativo. Autoras e autores latino-americanos, afirmam eles, transformaram o gênero em um espaço de reflexão sobre colonialismo, dependência tecnológica e identidades híbridas.

Essa leitura permite situar a ficção científica brasileira como parte de uma constelação transnacional que inclui o afrofuturismo, o ciberfeminismo e outras formas de resistência literária produzidas no Sul Global. Desse modo, o Brasil deixa de ser uma exceção e passa a integrar o mapa de uma ficção científica que fala desde o Sul.

No entanto, mesmo dentro desse movimento de expansão e reconhecimento, ainda é possível perceber uma lacuna significativa quanto às escritoras. De acordo com Simone Caldas Vollbrecht (2019), verifica-se um silenciamento sobre a produção da ficção científica brasileira. Em sua dissertação intitulada *O som não se propaga no vácuo: o silêncio da crítica sobre a ficção científica no Brasil*, a pesquisadora aborda sua recepção, tendo como foco principal a análise da coletânea de contos *Eles Herdarão a Terra,* de Dinah Silveira de Queiroz, publicado em 1960. Por conseguinte, Vollbrecht (2019) objetiva entender por que parte da produção da autora é celebrada, enquanto sua produção de ficção científica permanece em nichos restritos.

Dinah participou de antologias e foi uma entusiasta do gênero, porém suas obras de ficção científica não conseguiram gerar o mesmo nível de discussão e reconhecimento que suas outras produções, como *A Muralha* e *As noites do morro do encanto*, assim, esse contraste revela um preconceito persistente contra o gênero, mesmo quando produzido por autores de renome. Dessa forma, para que haja a superação desse silêncio crítico é necessária uma abertura para o diálogo por parte de todos os envolvidos: críticos, autores e leitores. O reconhecimento justo da qualidade das obras pode beneficiar o gênero e a literatura como um todo.

Tal silêncio se dá, de acordo com a pesquisadora, pela falta de material para a formação de críticos e pela pouca publicação de obras nacionais pelas editoras e, embora a autopublicação e as novas formas de distribuição digital ofereçam alternativas para os autores, deve-se ressaltar que isso não substitui a necessidade de um reconhecimento crítico que legitime o gênero.

Ana Rüsche e Pilar Lago e Souza (2020), assim como Volldebrecht (2019), explanam a importância e a qualidade literária das obras de Dinah Silveira de Queiroz. Para as pesquisadoras, ela é uma escritora imprescindível no gênero da ficção científica. Assim, a produção e a contribuição de Dinah Silveira de Queiroz se evidenciam por discutir questões universais por meio de narrativas especulativas e não realistas. As pesquisadoras analisam a obra *Comba Malina*, que utiliza a viagem no tempo como seu *novum,* um clássico na ficção científica mundial, porém, Queiroz o dimensiona para explorar questões profundas de identidade, ética e filosofia. Dessa forma, a protagonista, Comba Malina e sua busca

representam a eterna procura humana por autoconhecimento e compreensão do tempo e do espaço.

Por conseguinte, Rüsche e Souza (2020) afirmam ainda que, além de suas contribuições literárias, Dinah Silveira de Queiroz também é importante por seu papel pioneiro no desenvolvimento da ficção científica no Brasil. Em uma época em que o gênero era pouco explorado no país, ela trouxe novas perspectivas e abordagens que enriqueceram o campo literário nacional. Ademais, sua escrita é uma combinação de imaginação fértil e rigor científico em que ela constrói mundos plausíveis e, ao mesmo tempo, fantásticos. Em *Comba Malina*, por exemplo, a viagem no tempo é tratada não apenas como um conceito ficcional, mas também como uma hipótese científica com implicações éticas e filosóficas, demonstrando, assim, a habilidade da autora de criar narrativas que são ao mesmo tempo envolventes e intelectualmente estimulantes, como deve ser a boa ficção científica: aquela que desafia o leitor intelectualmente, levando-o ao estranhamento.

Naiara Sales Araújo (2020), ao analisar o romance *Asilo nas Torres,* de Ruth Bueno, publicado em 1979, reitera a análise de Vollbrecht (2019) de que a ficção científica brasileira foi marginalizada por muito tempo, especialmente a escrita por mulheres. Para ela, essa marginalização é por ser vista como um gênero associado ao desenvolvimento tecnocientífico de grandes potências mundiais, contudo, estudos recentes demonstram que muitos autores brasileiros e autoras brasileiras usam esse gênero para refletir sobre as mudanças sociais provocadas por avanços tecnológicos, assim, o romance de Bueno (1979), é um exemplo notável dessa tendência. Araújo (2020) afirma que o romance distópico foi escrito em um período conturbado de transformações sociais e questiona os projetos patriarcais vigentes na sociedade brasileira da época, além de abordar questões ambientais e de identidade feminina.

Assim como Dinah Silveira de Queiroz, Ruth Bueno usou a ficção científica para discutir e criticar questões sociais e políticas. A autora mistura perspectivas feministas com discursos ambientais e sugere que a resistência feminina pode contribuir significativamente para a construção de uma sociedade mais igualitária. Além disso, ela possui um estilo literário repleto de metáforas e ironias, direcionado a uma audiência seletiva que compartilhava sentimentos contrários ao regime militar, demonstrando a profundidade e a sutileza de sua crítica social (Araújo, 2020).

Além disso, Vollbrecht (2019) afirma que há uma discrepância entre a quantidade de crítica literária estrangeira sobre a ficção científica brasileira em comparação com a crítica nacional, o que aponta para um vácuo na análise acadêmica local, uma vez que, nos Estados Unidose na Europa, o gênero é objeto de estudo acadêmico desde a década de 1970, com um

interesse crescente que levou à inclusão de cursos universitários específicos. No entanto, no Brasil, há uma ausência de estudos críticos que precisa ser investigada, por isso, ela sugere que essa ausência pode estar relacionada a uma visão preconceituosa de que a ficção científica é um gênero de menor valor literário.

Para mim, ao analisar as obras de Queiroz e Bueno, é possível perceber que, além do silêncio da crítica a respeito da produção de ficção científica brasileira, houve também um silenciamento dessas mulheres a respeito de suas produções, uma vez que as autoras demonstram como a ficção científica pode ser utilizada para discutir questões de gênero. Queiroz, mesmo que não de forma tão explícita, constrói personagens femininas complexas e fortes que desafiam os papéis tradicionais de gênero. Já Bueno possui uma abordagem feminista, utilizando suas personagens para criticar a marginalização das mulheres e propor novas possibilidades para a igualdade de gênero. Ambas fazem o que Lefanu (1989) propõe que é utilizar a ficção científica para expor e questionar as ideologias de gênero vigentes.

2.3 MAPEAR AS MARGENS: ENTRE FRONTEIRAS E AFETOS – CAMINHO(S) METODOLÓGICO(S) E DELIMITAÇÃO DO *CORPUS*

Mapear as margens é, antes de tudo, reconhecer que toda pesquisa nasce de um deslocamento: o olhar que se movimenta em direção ao que foi esquecido, apagado ou silenciado. É desse gesto que foge à neutralidade, que se situa ao invés de abraçar uma pretensa universalidade, que meu caminho metodológico se constrói. Ao realizar as escolhas que sustentam esta investigação, busco não apenas explicar o percurso, mas também expor as bordas por onde ele se fez. Entre a teoria e a experiência, entre o rigor e o afeto, o método aqui é também travessia.

E é nesse sentido que fui em busca do que outras autoras haviam feito com o legado de Queiroz e Bueno e, nessa busca, por mais que afirmem que o pesquisador deve se manter distante de seu objeto de pesquisa, acredito que isso não pode ser aplicado totalmente. Pesquisamos por inúmeras razões: curiosidade, necessidade, vontade. Um objeto de pesquisa nunca é neutro, assim como o pesquisador. Como já afirmei, pesquiso literatura escrita por mulheres, pois sei o que nos foi e nos é negado. E é a partir dessa falta que minha pesquisa se iniciou.

Ao estudar utopias e distopias, notei a quase ausência de mulheres nas leituras que realizava. Ao finalizar, sabendo que a experiência literária feminina foi negada, silenciada e relegada a segundo plano, fui buscar mulheres e me deparei com inúmeras obras e estudos de

mulheres que escreviam utopias sonhadas e distopias que alertavam, a nós mulheres, dos perigos de ser mulher.

Em um primeiro momento, pensei em estudar ficção especulativa, que abarcaria a fantasia e o horror, porém ao encontrar as duas coletâneas *Universo Desconstruído I* (2013) e *Universo Desconstruído II* (2015), organizadas por Lady Sybylla e Aline Valek, entendi que havia uma lacuna de pesquisa.

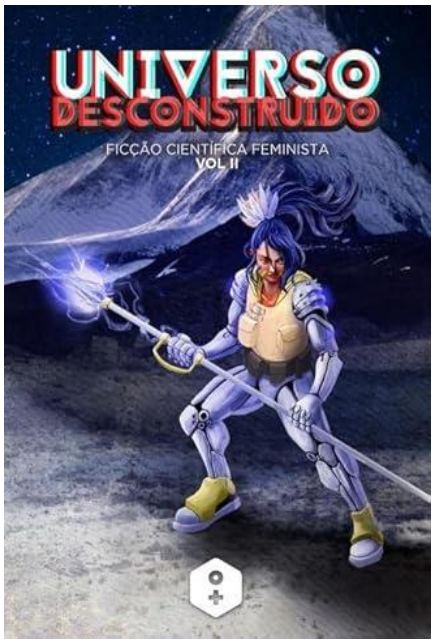
As duas obras surgiram de projetos pessoais, conforme afirmam suas organizadoras Aline Valek e Lady Sybylla, e visam uma ficção científica "que não estereotipa, que não discrimina, que representa e mostra infinitas possibilidades deste gênero" (Sybylla; Valek, 2015). Embora incluam textos de autoras e autores, optei por analisar apenas os contos escritos por mulheres, pois o foco desta tese é compreender como a autoria feminina na ficção científica brasileira tem reconfigurado o discurso do gênero, tanto no sentido literário quanto no de gênero sexual.

No volume I, sete contos foram selecionados para uma análise inicial: "Codinome Electra", de Lady Sybylla; "Uma terra de reis", de Dana Martins; "Eu, incubadora", de Aline Valek; "Memória sintética", de Camila Mateus; "Requiém para a humanidade", de Thabata Borine; "Cidadela", de Lyra Libero; e "Projeto Áquila", de Gabriela Ventura. No volume II, foram escolhidos quatro contos: "Amor fortemente elíptico", de Marta Preuss; "BSS – Mariana", de Lady Sybylla; "Boneca", de Clara Madrigano; e "Espectro", de M.M. Drack.

Figura 1– Capa de *Universo Desconstruído*, vol. I

Fonte: Fantoni (2013)

Figura 2– Capa de Universo Desconstruído, vol. II



Fonte: Guilherme (2015)

Depois de ter realizado essa análise inicial, objetivando encontrar a existência de outras autoras produzindo ficção científica na década de 2010, eu pesquisei o trabalho de Finisia Fideli, Carol Chiovatto, Ana Cristina Rodrigues e Clara Madrigano, citadas como grandes autoras de ficção científica por Lady Sybylla, organizadora da coleção *Universo Desconstruído*, em seu perfil no *Instagram*, e utilizei a rede social porque, na época (e ainda hoje), muitas autoras utilizavam-na para divulgar seu trabalho. Na minha busca, encontrei várias obras escritas por essas mulheres, porém, elas eram majoritariamente focadas no fantástico, na fantasia e no horror, além da ficção científica. Além disso, as escritoras também escreviam romances. Aline Valek tem um romance de ficção científica chamado *Cidades afundam em dias normais* (2020) que questiona e critica questões ambientais, por exemplo, e minha escolha metodológica para comparação entre as obras foi a de comparar contos.

A partir disso, a pesquisa passou a se concentrar em coletâneas e não em obras de uma única autora. Eu verifiquei que o formato digital é predominante, e os autores/editoras disponibilizam os *e-books* principalmente na *Amazon.com*, devido à facilidade e ampla divulgação. Dessa forma, minha investigação foi focada nessa plataforma, estabelecendo o seguinte critério: para que a coletânea fosse incluída, era necessário que a palavra-chave "ficção científica" estivesse na descrição do *e-book.* Com isso, a coletânea *Aqui quem fala é da terra* foi encontrada e selecionada para compor o *corpus* desta tese. Eu selecionei os três

contos escritos por mulheres: “O regresso”, de Clara Madrigano; “O morango de Iatipu”, de Mayra Sigwalt; “Dois ou um”, de Jana Bianchi; e “O fantasma veio para a festa”, de Isabele Morais.

Figura 3– Capa de Aqui quem fala é da Terra

Fonte: Editora Plutão (2018/2023)

Por fim, organizei as análises nos seguintes capítulos: “A ficção científica escrita por mulheres como metáfora do presente: ainda o segundo sexo” e “A ficção científica escrita por mulheres: para além da mocinha ou do sex appeal ou por um futuro possível”.

Ademais, devo ressaltar que uma escolha metodológica foi a de afirmar que os contos aqui presentes são **ficção científica escrita por mulher** e **ficção científica feminista**, usando os termos como sinônimos uma vez que a **ficção científica feminista** não se define apenas pela presença de personagens femininas, mas, sobretudo, pela construção de narrativas que desestabilizam binarismos, questionam naturalizações e oferecem uma reflexão radical sobre os sistemas de poder que estruturam nossas realidades. É, portanto, uma escrita que alia imaginação e insurgência, crítica e criação (Lefanu, 1989).

Outra escolha metodológica é a de que palavras que sejam do universo do conto e, não sejam da língua portuguesa ou de nenhuma outra língua conhecida, não serão grafadas em itálico uma vez que o reconhecimento desta palavra é parte da experiência de leitura para compreensão daquele universo como um universo da ficção científica, o que Shippey (2005) chama de *highinformation*.

Tive que realizar mais uma escolha que foi a de não analisar dois contos, pois, ao aprofundar minhas leituras e análise, percebi que “O espectro”, de M.M. Drack (2015), e “O regresso”, de Clara Madrigano (2018), estavam em uma zona fronteiriça. Ambos dialogam

com a ficção científica, mas sem ultrapassar totalmente a fronteira que os tornaria uma ficção científica feminista.

Em “O espectro”, de Drack (2015), a protagonista salva uma nave que representa a sobrevivência da Terra, mas o faz movida por amor à família, não pela reinvenção do mundo. Além disso, o final é quase como um filme da Disney, em que a mocinha fica com o príncipe.

Ademais, a narrativa se passa no século XXV, e a Nasa ainda é a autoridade sobre o saber e a tecnologia, uma metáfora persistente do poder masculino e colonial. A protagonista age, mas sua ação ainda está aprisionada ao arquétipo da mulher que cuida, que se sacrifica, que ama em silêncio. Faltam-lhe o estranhamento cognitivo e o gesto de subversão, o *novum* revisado, que desestabiliza o sistema.

Já em “O regresso”, de Madrigano (2018), a narradora renuncia à própria vida para salvar a irmã abduzida. A entrega absoluta, ainda que comovente, retoma o imaginário da abnegação feminina em que o corpo da mulher como oferenda, o amor como destino, o sacrifício como virtude. É uma narrativa que, embora bela e sensível, reproduz o esquema simbólico que associa o feminino à doação e à perda, sem tensionar os limites da diferença. Além disso, a narrativa é ambientada nos EUA, o que reforça o caráter de reprodução e não de ruptura com a FC *mainstream*.

Desse modo, reconheci que esses textos pertencem a um território fronteiriço entre o gesto e o medo, entre a crítica e o mito. Eles me interessam justamente por isso, uma vez que marcam a fronteira da galáxia que busco navegar. Contudo, ao não desestabilizarem as hierarquias de gênero, nem propor novas epistemologias do corpo e da tecnologia, deixaram de integrar o núcleo analítico desta pesquisa. Permanecem, portanto, como constelações periféricas, iluminando, pela ausência do gesto insurgente, o horizonte que me interessa mapear que é o da ficção científica escrita por mulheres que reconfigura o gênero e imagina futuros outros.

Na sequência, para a análise dos demais contos, busquei o que Fabio Akcelrud Durão (2020) chama de “metodologia de pesquisa em literatura”. Para ele, as inúmeras correntes teóricas conhecidas trazem já em si o que ele chama de “embriões metodológicos”, pois podem sugerir “[...] desenvolvimentos argumentativos, princípios de mapeamento textual e traços estilísticos próprios” (Durão, 2020, p. 12). No entanto, afirma que tais teorias não são suficientes para a interpretação literária, sendo necessário que a pesquisa esteja acima da teoria, mas também a envolvendo (Durão, 2020).

Além disso, Antonio Candido (2020) alerta sobre o perigo de se separar drasticamente teoria e crítica uma vez que na literatura o ato de interpretar representa uma posição em

relação ao texto literário mesmo que de forma inconsciente. Para o crítico literário, não existe análise sem crítica, assim como não há crítica sem algum fundamento interpretativo, ainda que seja informal ou subentendido. A literatura, como expressão e realidade, requer da crítica uma atenção minuciosa ao texto e à sua contextualização histórica, social e pessoal. Esta perspectiva é particularmente relevante para mim, pois os contos exigem, ao mesmo tempo, uma escuta política e uma atenção estética que não se separam, mas se entrelaçam.

Já Terry Eagleton (2011) entende a teoria literária como uma faceta das disputas relacionadas ao significado, à ideologia e à produção cultural. Para ele, a literatura não reflete o mundo, mas é uma das formas de criação da realidade social. Dessa forma, uma análise feminista e materialista, como a sugerida aqui, não pretende generalizar categorias estéticas, mas compreender como determinados discursos se consolidam como norma, enquanto outros são abafados ou deslocados para a periferia. Essa crítica não se desvincula da política, na verdade, ela é, por si só, um ato de resistência contra a dominação cultural, epistêmica, sexual e de gênero.

Para isso, baseei-me na intersecção entre os estudos literários, a teoria feminista e os estudos de ficção científica para explorar como escritoras brasileiras atuais desafiam os limites do gênero da FC ao reescrevê-los a partir de experiências de ser mulher, concretas e situadas. Por conseguinte, esta pesquisa é de natureza qualitativa e interpretativo-crítica, fundamentada em uma análise textual e discursiva que se apoia nas categorias apresentadas pela crítica feminista. A análise não visa realizar um levantamento completo da produção nacional do gênero, mas oferecer uma leitura detalhada de textos representativos que abordam questões sobre gênero, tecnologia, reprodutibilidade, cuidado e alteridade.

E é a partir dessas proposições que no próximo capítulo, analiso os contos “Eu, incubadora”, de Aline Valek”, “Cidadela”, de Lyra Libero; “Amor fortemente elíptico”, de Marta Preuss, cuja temática perpassa, em algum momento, pela maternidade; e analiso também o conto “Boneca”, de Clara Madrigano, cuja temática é pedofilia.

3 A FICÇÃO CIENTÍFICA ESCRITA POR MULHERES COMO METÁFORA DO PRESENTE: AINDA O SEGUNDO SEXO

Beauvoir (2019), em 1949, cunha o termo "segundo sexo" ao discorrer sobre como a mulher é determinada e diferenciada em relação ao homem e não a ela mesma. Dessa forma, a mulher é o inessencial, é o Outro, enquanto que o homem é o Sujeito. Ela ainda afirma que a mulher não possui os meios concretos para se reivindicar como sujeito e, por isso, é "[...] inferior aos homens, isto é, sua situação oferece-lhes possibilidades menores" (Beauvoir, 2019, p. 21).

A filósofa se questionou se tal estado se perpetuaria e hoje, mais de setenta anos após a sua escrita, ainda se perpetua. Os contos analisados nesta seção, denunciam esse tratamento de inferioridade e as mazelas que a mulher sofre na sociedade brasileira utilizando-se das características da ficção científica para denunciá-las.

Primeiramente, há o conto "Eu, incubadora", escrito por Aline Valek (2013), que está na coletânea *Universo Desconstruído* I. Valek iniciou a escrita de suas obras em *blogs* e fóruns on-line, como muitas das escritoras de ficção científica e fantasia no Brasil. Publicou *As águas-vivas não sabem de si*, em 2016, pela Editora Rocco, e *Cidades afundam em dias normais,* em 2020, pela Editora Rocco. Publicou outros livros de forma independente e ainda mantém seu *blog*. Valek escreve uma ficção especulativa que vai do fantástico à ficção científica.

O conto de Valek (2013) narra, em terceira pessoa, a história de Koda, Diana e Coisa. A narrativa se passa em uma sociedade pós-apocalíptica, em que a população humana diminuiu drasticamente e a maternidade é celebrada como algo divino, e ser mãe é a profissão mais importante de uma mulher (Valek, 2013). As Coisas auxiliam no trabalho de cuidado com uma programação teocrática em que a vida humana é sagrada e que elas são feitas para servir. As três personagens se encontram devido à rebeldia de Diana que, depois de retomar a carreira após o sétimo filho, sofre um "golpe da barriga" do esposo que substitui seu anticoncepcional por placebo devido à inveja que sente do sucesso da esposa, que ultrapassa o seu, no trabalho. Diana decide realizar um "aborto" transplantando seu útero para uma Coisa.

Já o conto "Cidadela", também da coletânea *Universo Desconstruído* I, escrito por Lyra Libero[16] (2013) , que é comunicadora social e que atualmente é especialista em *TikTok*.

[16] As informações foram obtidas via *direct* do perfil do *Instagram* da autora @lyralibero.

Lyra não escreve mais ficção, desenvolvendo apenas livros técnicos sobre seu trabalho. “Cidadela” se passa em um futuro pós-pandêmico, que gerou guerras e cuja população humana foi quase que totalmente dizimada, em um espaço onde antes era a cidade de Campo Grande. Um narrador alterna a perspectiva entre duas personagens: Irina, mulher pobre que vive em um dos Satélites, lugar onde habita a população miserável que serve àqueles que vivem na Cidadela, e Luísa rebelde da resistência contra o governo totalitário e teocrático do lugar. Irina falta ao trabalho para enterrar a mãe e é estuprada (como a maioria das mulheres desta sociedade), ela engravida e não tem o direito nem ao aborto e nem a ficar com o filho, pois a criação de toda e qualquer criança é de responsabilidade do Estado que só as devolve aos 16 anos quando se tornarão soldados de Cristo. A vida das duas se encontra e a possibilidade de uma revolução surge desse encontro.

Em seguida, “Amor fortemente elíptico”, de Marta Preuss[17], que deixou de escrever, mudou-se de São Paulo e vive com a família uma vida mais tranquila. No conto de Preuss (2015), o espaço é o terceiro planeta de Alpha Centauri onde Amanda, cientista terráquea, pesquisa a mortalidade das crianças do planeta. Ela se apaixona por um membro do alto escalão do governo, engravida e é abandonada. Por amor à filha, para que ela sobreviva, fica no planeta.

Por fim, “Boneca”, de Clara Madrigano, que escreve em português e inglês, publicando em revistas como *The Dark*e *Superinteressante*. No conto, acompanhamos uma “menina” em sua fuga do seu abusador para, no fim, descobrir que ela não passa de um robô.

Os quatro contos, ao seu modo, são denúncias de mazelas do presente ao contar histórias do futuro, como demonstro a seguir.

3.1 SER MULHER-MÃE EM UM FUTURO NEM TÃO DISTANTE ASSIM: A (S) MATERNIDADE (S) NA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA

O dicionário Michaelis (2025) apresenta oito definições de mãe[18], e dentre elas, destaco as três abaixo:

1) Mulher que deu à luz um ou mais filhos e os cria ou criou;
2) Fêmea de animal que deu à luz uma ou mais crias;

[17] As informações foram obtidas via *direct* do perfil do *Instagram* da autora @martinha.online
[18] Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/m%C3%A3e/ Acesso em: 31 out. 2024.

3) POR EXT Pessoa generosa e bondosa que dispensa cuidados maternais, que protege muito aos outros.

É perceptível que, nessas definições, o conceito de maternidade perpassa por questões biológicas e por aquelas que reafirmam o mito do amor materno, discutido e criticado por Elisabeth Badinter (1985). Ela argumenta que o amor materno é um construto social, formado em função de condições históricas, políticas e econômicas e não é um instinto natural e universal, como muitos asseveram.

A autora defende que, apenas a partir do século XVIII, a maternidade passou a ser glorificada como um dever moral e cívico da mulher, porém, antes disso, as crianças eram entregues para amas de leite e as mães, em especial as de classe alta, tinham uma relação emocional distante dos seus filhos. Essa mudança é fruto do movimento iluminista e do surgimento, também, de uma nova mentalidade sobre a educação infantil em que se passou a dar importância ao cuidado direto da maternidade e a acreditar que o bem-estar da criança dependia da mãe.

Ainda de acordo com Badinter (1985), essa mudança foi, em parte, uma reação aos altos índices de mortalidade infantil. Além disso, houve o surgimento da necessidade de criar os cidadãos do novo Estado, fazendo com que o "amor materno" fosse incentivado como uma obrigação social, na qual a figura da mãe amorosa funcionava como uma estrutura para o projeto de nação.

Ela também afirma que entre os séculos XIX e XX, o amor materno se tornou um ideal moral e social e passou a ter uma pressão maior sobre as mulheres. No movimento Romântico, a maternidade foi relacionada, não somente ao amor, mas também ao sacrifício sendo que a ideia de mãe altruísta, que coloca as necessidades dos filhos antes de seus interesses, foi reforçada por instituições como a igreja e o Estado que, então, passaram a considerar a maternidade como uma forma de assegurar uma sociedade disciplinada e moralmente correta, entretanto, essa idealização contrasta com a realidade de muitas mulheres que, sem condições econômicas, não podiam e não conseguiam sustentar esse ideal.

Dessa forma, a sociedade impôs um conceito de maternidade desprovido de complexidade e liberdade, ao considerar as mulheres "naturalmente" inclinadas ao sacrifício. No século XX, com a entrada da mulher no mundo do trabalho e do advento e consolidação de movimentos feministas, o amor materno como mito passou a ser posto em questão, revelando que a maternidade é escolha e não obrigação (Badinter, 1985).

Assim, a crítica de Badinter (1985) à imposição social da maternidade como destino da mulher é literatizada nas obras de ficção científica feminista analisadas nesta tese, em

especial, no conto “Eu, incubadora” de Valek(2013), em que Diana é compelida a gestar vidas não como escolha individual, mas como imposição de uma sociedade tecnocrática.

Andrea O’Reilly (2010) também aborda a teoria da maternidade. Ela realiza isso com base nos conceitos de **maternidade** e **maternagem**. Esses conceitos são empregados para enfatizar as estruturas sociais e políticas que definem o ser mulher-mãe. Segundo a pesquisadora, a **maternidade** é um discurso normativo que regula e define o que é ser mãe em uma sociedade patriarcal, impondo um ideal de maternidade alicerçado na devoção, sacrifício e abnegação, moldando a figura da “boa mãe” como aquela que se dedica completamente aos filhos, frequentemente em prejuízo de sua própria autonomia e bem-estar, conforme apontado por Badinter (1985).

O’Reilly (2010) também sustenta que esse modelo foi histórica e culturalmente desenvolvido para atender a interesses que vão além da relação entre mães e filhos, pois reforça hierarquias e preconceitos de gênero, restringindo o poder das mulheres em diversas áreas da vida social, cultural e pessoal. Assim, a maternidade não se limita ao aspecto biológico ou individual, mas é também ideológica, perpetuando desigualdades estruturais e mantendo a mulher em uma posição inferior na família e na sociedade. Já a **maternagem** é o conjunto de ações e relações estabelecidas no cuidado e na educação dos filhos, que pode ocorrer dentro ou exterior às normas definidas pelo que se denomina maternidade patriarcal, ou seja, aquelas que obedecem às diretrizes do que significa ser uma “boa mãe”.

Ao distinguir esses conceitos, a autora permite uma reinterpretação do que significa ser mãe, pois desloca a ênfase do ideal normativo para a ação materna. Portanto, a maternagem pode ser exercida de forma emancipatória e crítica ao desafiar as expectativas tradicionais e reivindicar o direito das mulheres de definir sua própria experiência materna para que haja modelos alternativos de cuidado e, assim, promover relações baseadas na reciprocidade e no respeito à individualidade tanto da mãe quanto da criança.

Destaca-se também que, ao desconstruir a maternidade como um sistema opressor, as mulheres podem ressignificar o maternar como uma prática de resistência e empoderamento, desafiando a naturalização dos papéis de gênero e ampliando as possibilidades de autonomia feminina (O’Reilly, 2010).

Ademais, O’Reilly (2016) chama atenção para o que ela classifica de maternidade liberal, que se insere dentro da lógica do feminismo liberal, e que não questiona as estruturas patriarcais que moldam a experiência materna, enfatizando a escolha individual e a conciliação entre maternidade e carreira, propondo soluções que permitem às mulheres

continuarem exercendo a função materna sem renunciar ao trabalho. É uma maternidade que serve ao sistema.

Sem embargo, O'Reilly (2016) critica essa abordagem por não desafiar as bases estruturais da maternidade patriarcal, uma vez que mantém a responsabilidade primária do cuidado sobre e para as mulheres e perpetua a noção de que o sucesso materno depende da capacidade de equilibrar trabalho e família.

É a mulher que dá conta de tudo, que equilibra os pratos, que sai em capas de revista e tem a resposta de como "dá conta de tudo" na ponta da língua, imagem muito frequente na cultura *pop*. Uma mulher branca, na maioria das vezes, pois sua maternidade liberal frequentemente se apoia em soluções individualizadas, como a terceirização do cuidado, para mulheres negras e periféricas, e a adoção de estratégias para maximizar a produtividade, sem abordar as desigualdades que tornam essa conciliação inviável para muitas mulheres, especialmente aquelas em situação de vulnerabilidade socioeconômica, que elas mesmas exploram (O'Rilley, 2016). É visível que esse tipo de maternidade não tem funcionado, uma vez que se tem observado um *burnout* materno em muitos países tais como os Estados Unidos e o Brasil[19].

Dessa forma, ao invés de libertar as mulheres das exigências da maternidade tradicional, o modelo liberal apenas adapta essas exigências ao capitalismo contemporâneo, reforçando a ideia de que a maternidade deve coexistir com a lógica da eficiência e da produtividade, sem necessariamente promover transformações profundas nas relações de poder que sustentam a opressão materna (O'Reilly, 2016).

Assim, a diferenciação entre maternidade e maternagem sugerida por O'Reilly (2016) é fundamental para entender as contradições da maternidade liberal, a qual se organiza como um mecanismo patriarcal e restringe a autonomia da mulher ao estar atrelada a um ideal normativo de cuidado. A maternagem proporciona maneiras distintas de exercer a parentalidade.

Devo ressaltar que a maternidade liberal não rompe completamente com esse discurso normativo, na verdade, ela apenas o adapta às demandas contemporâneas do sistema capitalista, oferecendo às mulheres a ilusão de liberdade por meio da conciliação entre trabalho e cuidado dos filhos, da casa e de outros. Como aponta O'Reilly (2016), o problema é que essa conciliação ocorre, com frequência, sem uma real redistribuição das responsabilidades parentais e de cuidado e sem questionar as normas que continuam a

[19]https://veja.abril.com.br/comportamento/pesquisa-exclusiva-nove-em-10-maes-sofrem-burnout-parental-no-brasil Acesso em: 23 mar. 2025.

sobrecarregar as mulheres. Dessa maneira, a maternidade liberal se torna um projeto contraditório, que permite às mães trabalharem, mas não necessariamente maternar de maneira emancipada.

Apesar disso, devo dizer que, mesmo tendo o conceito de amor materno como mito passado a ser colocado em questão, no século XXI e as contradições do que é ser mãe e maternar no século XX, a completude da mulher, no imaginário social, ainda perpassa o casamento e a maternidade. Mulheres que não desejam ser mães ou que, mesmo sendo mães, priorizam a carreira são consideradas egoístas. Ademais, em um país como o Brasil, em que o aborto é considerado crime, não há uma real escolha da maternidade uma vez que mulheres que não desejam levar uma gravidez adiante são tratadas como criminosas.

Um exemplo de resistência à maternidade compulsória é o movimento feminista 4B, oriundo da Coréia do Sul, e que tem quatro palavras coreanas começadas pela letra B como referência: *Bisekseu* (não ter relações sexuais com homens), *Bichulsan* (não dar à luz), *Biyeonae* (não namorar homens), Bihon (não se casar com homens).

Esse movimento visa enfatizar a importância da autossuficiência e da autonomia das mulheres, além de encorajá-las a se concentrarem nas suas próprias vidas e em suas metas e crescimento pessoal, não atendendo às normas de gênero tradicionais. Essa vertente feminista, que se espalhou para outros países, não apenas questiona as expectativas sociais, mas também busca redefinir a liberdade das mulheres, desvinculando a identidade delas e o seu valor das estruturas normalmente associadas ao casamento e à maternidade.

A literatura de ficção científica feminista também é um espaço de questionamento para o que é gestar e ser mãe e é a partir das perspectivas de Badinter (1985) e O'Rilley (2008, 2010 e 2016) que analiso os contos que têm a maternidade como temática, sendo perceptível que ela não é tratada apenas como um fenômeno biológico, mas como uma construção social e política.

Para isso, inicio minha análise com "Eu, incubadora" em que a maternidade compulsória é explorada a partir de um futuro distópico altamente tecnocrático e religioso.

3.1.1 Ser uma incubadora ou resistir? Da (im)possibilidade de uma maternidade emancipatória

A ficção científica escrita por mulheres pode permitir problematizar a naturalização do cuidado e da entrega materna e, também, demonstrar os processos de resistência e subversão de tais expectativas; consequentemente, os contos, aqui analisados, oferecem perspectivas

distintas e interseccionadas sobre a maternidade ao dialogar com questões sobre feminismo, identidade e autonomia.

Em “Eu incubadora”, Diana, Coisa e Koda são os protagonistas e a escolha do nome Diana é extremamente irônica, ao se considerar que Diana é a deusa que protege as mulheres na hora do parto, deusa da caça, da lua e das encruzilhadas, uma vez que é o gesto de Diana, de transplantar um útero, que inicia uma revolução. Ela, que é reduzida a um papel funcional, o de mãe, expõe como as mulheres podem ser desumanizadas e instrumentalizadas em nome da reprodução, mas que também podem ser revolucionárias para si e para outras.

A crítica à objetificação e instrumentalização da mulher-mãe é central desde o início do conto. Diana e Coisa, esta também subalterna, são apresentadas, ao leitor, por uma narradora extremamente irônica, que afirma que a sociedade em que vivem protege a todos os “cidadãos que importam”, porém:

> [...] foram criadas leis para proteger os não-nascidos e dar a eles direitos como o de qualquer cidadão. Ou pelo menos, dos cidadãos que importavam.
> Diana não é um desses cidadãos. Ela pensa, fala, anda, sente, é humana. Mas é uma mulher. Sua função primária nessa nova sociedade é ser mãe, trazer mais humanos ao mundo, agora mais necessários do que nunca. É claro que isso não a impede de trabalhar e criar como qualquer cidadão, mas se ela tem a sorte de ficar grávida, deve passar a encarar isso como uma carreira (Valek, 2013, p. 119).

Coisa– cujo nome pode significar tudo, até mesmo nada –, pela capitalização da letra “C”, deixa de ser substantivo comum para tornar-se nome próprio na narrativa de Valek (2013). Ela é uma androide que, após receber um transplante de útero, se torna uma ciborgue. Antes projetada para matar, passa a ser programada para cuidar e servir; ela também não é considerada digna de direitos, também é uma cidadã de segunda classe aqui, pois:

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

Ao descrever Coisa, a narradora coloca-a como algo que, apesar de ser um ser senciente, que pensa e tem opiniões, ainda é tratado como somente um objeto que pertence a alguém.

Assim como Coisa, Diana, mesmo sendo humana, é uma mulher e, por isso, não tem o mesmo *status* dos cidadãos que realmente importam. Aqui, Coisa e Diana são colocadas como cidadãs de segunda , nessa nova sociedade que as torna o inessencial em que a humanidade ainda “[...] é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela

não é considerada um ser autônomo" (Beauvoir, 2019, p. 12), uma sociedade em que o macho continua a ser o Sujeito, o Absoluto e mulheres, como Diana, e as coisas são o Outro sobre o qual Beauvoir (2019) disserta.

Coisa e Diana representam o feminino e são objetificadas e desumanizadas igualmente. Ambas são cuidadoras e incubadoras. A narradora ao afirmar que "quando uma mulher engravida, ela deve ter a criança" (Valek, 2013, p. 120) assegura que não há escolha. Além disso, a maternidade deve ser vista como uma carreira, portanto, a relação entre mãe e filhos não é mais aquela em que se pode construir afetos e laços, mas produtos e serviços.

Na lógica capitalista e neoliberal, uma carreira precisa ser produtiva e ter sucesso, sendo que, para a sociedade em questão, o sucesso é um número grandioso de crianças nascidas vivas, porém, nesta sociedade "a pessoa pode ter certeza de que ela vai nascer, mas a partir daí, a sociedade não pode garantir muita coisa. Seria exigir demais, convenhamos" (Valek, 2013, p.125). Todo o restante do trabalho fica a cargo da mãe que deve se abster de sua individualidade para que seus filhos sejam "*cases* de sucesso". Afinal,

> A legislação atual permite que uma mulher-mãe trabalhe em outra carreira além da maternidade, desde que o filho mais novo tenha no mínimo 5 anos, que o novo emprego seja em meio período e que ela tenha autorização do marido. Sim, entrar na carreira materna é muito mais fácil do que sair dela, já que, como diz uma propaganda do governo voltada para mulheres, "o mundo precisa de mães" (Valek, 2013, p. 121).

Há, em todo o conto, uma crítica acentuada e irônica sobre a imposição da maternidade como o único destino para as mulheres. Badinter (1985) afirma que a maternidade foi historicamente naturalizada como um instinto natural e obrigatório de todas as mulheres, transcendendo sua individualidade e sua autonomia. Isso é perceptível no fato de que Diana não é apenas incentivada, mas obrigada a encarar a maternidade como uma profissão.

Desse modo, é possível afirmar que a legislação fictícia do conto de Valek (2013) reforça essa lógica ao permitir que mulheres trabalhem apenas quando seus filhos atingem idade escolar e sob permissão de seus maridos (algo já ocorrido na legislação brasileira e em muitos outros países), o que se alinha com a visão de Badinter (1985) sobre a maternidade compulsória e as restrições impostas à liberdade da mulher. Além disso, O'Reilly (2008), ao explorar a ideia de **matrescência**, expõe como a identidade materna não deve ser vista como um destino fixo, mas como uma construção social que pode ser vivida de inúmeras formas. No entanto, essa possibilidade é negada a Diana, que, apesar de sua posição social

privilegiada, sente-se presa na única função que lhe é permitida, nos moldes que lhe são permitidos.

Ademais, a ironia da narradora ressalta como a maternidade, nessa sociedade, é um instrumento de controle social. O Estado não apenas regula a reprodução das mulheres que podem gestar e parir, mas a transforma em um elemento essencial da estrutura produtiva. De acordo com Badinter (1985), a maternidade compulsória limita a liberdade das mulheres, fortalecendo a dependência econômica e emocional em relação aos homens, o que se verifica no conto. Já O'Reilly (2016), por sua vez, assevera que, ao desconstruir essas normas, seria possível repensar a experiência materna de maneira mais plural e libertadora, contudo, na sociedade de "Eu, Incubadora," não há essa possibilidade, pois, a maternidade se tornou um pilar fundamental do funcionamento daquele mundo, eliminando qualquer escolha verdadeira para as mulheres que não se sentem aptas ou desejosas de ter tal carreira.

Dessa forma, mesmo Diana, que conhece bem a "profissão mãe" e seus "privilégios" em que "[...] o trabalho que isso dá é tão desgastante que só com a ajuda de cinco Coisas consegue dar conta" (Valek, 2013, p. 119-120), se sente incompleta. Ela sente falta da carreira de engenheira robótica, que poderia ter seguido, se "a carreira de mãe não exigisse tanta dedicação e tempo" (Valek, 2013, p. 119) e ela duvida de seus privilégios enquanto o marido afirmar que a inveja por "por poder ficar em casa com as crianças enquanto ele fica preso em um laboratório consertando e reprogramando Coisas" (Valek, 2013, p. 119).

Ela é claramente uma mulher com um *status* social privilegiado, porém não se sente realizada mesmo sendo considerada uma "profissional de sucesso" por ser mãe de sete filhos. Ela não se sente assim, pois:

> Apesar de todos os benefícios e facilidades que Diana e sua família recebem a cada filho que nasce, ela chegou ao sétimo filho **exausta e entediada** dessa carreira. Ela olhava para o marido trabalhando na área que sempre ambicionou e ficou imaginando como seria a sua vida se fosse uma engenheira robótica, como ele (Valek, 2013, p. 121 – grifo meu).

Quando olha para o marido e imagina como teria sido sua vida se tivesse seguido a carreira de engenheira robótica, Diana demonstra essa frustração, pois se vê reduzida a um papel que lhe foi imposto, como a tantas outras mulheres. Badinter (1985) argumenta que a valorização da maternidade na modernidade é, muitas vezes, uma armadilha uma vez que reforça a ideia de que o amor materno é inato e infinito, ignorando o cansaço e a insatisfação que muitas mulheres sentem. Isso é claro em Diana, que, apesar das supostas "regalias" concedidas às mães, sente-se exausta e entediada, questionando a validade de seu papel.

Apesar disso, muitas mulheres percebem que ganham algumas vantagens nesta sociedade, uma vez que é a partir da gravidez que elas passam a ser vistas como dignas de algum valor:

> A maternidade é celebrada como algo **divino** e as mulheres certamente têm muitas vantagens com isso. Elas não precisam fazer nada a partir do momento em que engravidam e são integralmente sustentadas pelos homens que as escolheram, dispondo de algumas regalias. Por essa razão, muitas mulheres sonham em ser mães e têm a gravidez como um propósito de vida, embora engravidar, para a atual geração, não seja tão fácil biologicamente quanto um dia já foi. Mas muitas daquelas que têm a sorte de serem férteis gostam de ser vistas e tratadas como algo sagrado, por mais que a missão divina de dar continuidade à espécie envolva lá os seus sacrifícios (Valek, 2013, p. 119 – grifo meu).

É perceptível que elas sabem dos sacrifícios envoltos na maternidade, porém quando não há outras opções, não se pode dizer que há a possibilidade de dizer não a tais sacrifícios ou a tal "privilégio". Ser mãe é o único destino possível se se deseja um mínimo para sobreviver. Assim, Diana deseja ser algo além de mãe, porém foi forçada a gerar vidas sem que sua vontade fosse considerada, tendo como única função e opção tal sina. Nesse sentido, O'Reilly (2016) critica o mito da "mãe perfeita", que estabelece padrões impossíveis de dedicação total aos filhos, ignorando os desejos individuais das mulheres. No conto, a maternidade é exaltada como uma vocação sagrada, valorizando as mulheres apenas na medida em que se tornam mães.

Por isso, Diana se cansa e quer realizar o desejo de ser algo além de mãe e, após, parir e amamentar sua sétima filha, que se chama Uma, resolve buscar a vontade há muito guardada. Convence o marido a dar sua permissão, ou seja, se quer é livre para que a decisão seja apenas dela. Por um tempo, é feliz naquilo que desejava fazer: ser uma engenheira robótica. Concilia carreira e filhos, com a ajuda de Coisas, contudo, Diana se sai melhor que o marido no trabalho, que ele fazia há anos, o que desperta nele um ressentimento e um sentimento de traição. Beauvoir (2019) afirma que "o mais medíocre dos homens julga-se um semideus diante das mulheres" (p. 21), assim, ele brinca com a vida da esposa, trocando a pílula anticoncepcional dela por réplicas. Ele sabe que "[...] o que ele planejou não configurava crime nenhum" (Valek, 2013, p. 123).Valek (2013) demonstra aqui a impunidade de homens que cometem violências atrozes contra mulheres com a certeza de que a legislação irá ajudá-los.

Diana engravida e, como"ninguém é mais arrogante em relação às mulheres, mais agressivo ou desdenhoso do que um homem que duvida de sua virilidade" (Beauvoir, 2019, p. 22), é o marido quem a denuncia quando ela faz o que até aquele momento era impensável

para uma mulher na sociedade em que vive: decide seu próprio destino e transplanta o embrião que carrega, e que já tem nome, Koda, para uma Coisa.

Ela desafia a imposição da maternidade, todavia, para que isso ocorra, Diana recorre a um ser que, nesta sociedade, é mais subalterna que ela, um ser sem voz, sem vontade e sem escolha, como ela mesmo afirma:

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

Em um primeiro momento, parece que Diana está buscando uma solução muito parecida com a que O'Reilly (2016) propõe da maternidade neoliberal uma vez que ela terceiriza integralmente o trabalho materno de gestar e criar para a Coisa, com o objetivo de continuar a viver sua carreira. No entanto, tal trabalho já era terceirizado mesmo quando Diana ainda era "apenas" mãe e percebemos que Diana e Coisa são a mesma face da mesma moeda: o trabalho de cuidado explorado e invisibilizado.

Silvia Federici (2019), em *O ponto zero da revolução*, explana que o trabalho do cuidado deve ser visto como um conjunto de tarefas que tornam a vida possível e que, em sua maioria, é feito por mulheres, quase sempre sem reconhecimento, sem remuneração e com menor valor do que realmente possui. Essas atividades vão muito além do trabalho doméstico, envolvendo apoio afetivo, atenção física e psicológica, escuta, educação, cura e cuidados relacionais.

No contexto capitalista, Federici (2019) denuncia que o trabalho de cuidado sempre foi cativo do olhar do capital, não reconhecido, desautorizado e relegado ao domínio privado do lar e considerado um dever da mulher. Esse trabalho não é espontâneo, mas fruto de uma engenharia social que marginalizou o cuidado a uma "natureza feminina", retirando-o da categorização trabalho produtivo. Para a autora, o reconhecimento do trabalho de cuidado como trabalho, como um dos motores fundamentais da produção e reprodução social, é uma consideração necessária para que se mude a organização da vida e do trabalho.

De acordo com a pesquisadora italiana, esse trabalho sustenta tanto a força de trabalho quanto os laços comunitários, subvertendo-se, assim, a lógica de valor e produtividade que apenas aprecia o trabalho em termos de lucro. Nesse sentido, o trabalho de cuidado é uma área de mudança social, tanto na resistência quanto na possibilidade. Para a autora, o capital não apenas invisibiliza o trabalho de cuidado, mas também o apropria e mercantiliza, relegando-o a uma função privatizada e despolitizada, tal como pode ser observado nos contos que aqui analiso.

Assim, considerando os pressupostos de Federici (2019) e as características de uma ficção científica feminista que leva à discussão problemas das mulheres, a leitura da maternidade de Diana é outra, pois, apesar de terceirizar a gestação, ela dá à Coisa uma oportunidade de ser algo além de coisa, uma vez que "uma Coisa podia ser mãe, ela era santa" (Valek, 2013, p. 142). A maternidade passa a ser opção para as Coisas, que a desejam e que querem maternar, e uma possibilidade de não-maternidade às mulheres, que assim desejarem. Isso leva a um debate, pois

> [...] as pessoas começam a refletir sobre o papel da mulher na sociedade agora que sabem que até uma Coisa pode fazer o papel de incubadora. Muitas mulheres ficam empolgadas com a possibilidade de que Coisas possam engravidar no lugar delas. Imagine: seria a revolução sexual, o caminho para a igualdade entre os gêneros! As mulheres não estariam mais presas à gravidez, poderiam trabalhar, serem mais do que apenas mães. Mas uma parte considerável da sociedade continua achando uma abominação, algo anti-natural e, portanto, condenável, que uma máquina possa substituir uma mulher em sua principal missão nesse planeta. Outra parte da sociedade emerge em um debate ainda mais liberal, de redefinição total do valor da vida, a partir da revogação do decreto que considera que a partir do momento da fecundação já existe um ser humano com direitos plenos. O que definiria a vida humana seria a consciência; ou seja, só a partir do momento em que o feto desenvolvesse atividade cerebral ele poderia ser considerado um ser humano vivo. No entanto, a consciência também é algo presente nas Coisas – logo, esse argumento começa a ganhar contornos abolicionistas: se Coisas são tão conscientes do mundo quanto os humanos, elas merecem direitos iguais; merecem ser libertas da opressão histórica a que foram submetidas pelos humanos desde o início dessa nova sociedade (Valek, 2013, p. 140).

Desse modo, a decisão de Diana não muda apenas sua vida, mas a de outras mulheres e coisas, ou seja, de seres que estavam em um mesmo patamar de inessenciais, dando-lhes a possibilidade de lutarem para serem sujeitos. Nesse sentido, a Coisa, androide programada para gestar, aproxima-se da concepção de ciborgue (Haraway, 2016).

E é com ironia que a narradora demonstra que aquela é uma sociedade abjeta para mulheres tanto quanto para coisas e que mesmo mulheres e coisas sendo as responsáveis por esse trabalho do cuidado e pela reconstrução da humanidade, ainda não possuem um lugar nela. Ambas são obrigadas a servir por diferentes mecanismos (Diana a socialização; Coisa a

programação) e somente quando uma mulher transforma uma Coisa em uma ciborgue capaz de gestar, que as correntes de todas começam a se quebrarem.

Acrescenta-se que Federici (2019) afirma que a luta pelo cuidado é uma luta acompanhada pela reconfiguração das relações sociais e uma redistribuição de responsabilidades de papéis para a sustentação coletiva da vida, sendo que ao invés de ser idealizado ou descartado como uma vocação, deve ser politizado e trazido para o centro dos debates sobre justiça social, equidade de gênero e planejamento de estruturas econômicas. Esse tipo de politização significa, entre outras coisas, pensar em políticas que garantam o cuidado como um direito comunitário, em vez de um fardo privado, predominantemente feminino. Nesse aspecto, o trabalho de cuidado não é mais um apêndice da economia, mas a base sobre a qual qualquer projeto genuinamente emancipatório deve repousar.

Essa é uma discussão necessária e urgente no Brasil. Atualmente 85 % do trabalho de cuidado é exercido exclusivamente por mulheres (representadas por Diana e Coisa). As mulheres dedicam 21 horas semanais para cuidados domésticos enquanto homens são 11 horas[20]. Com o envelhecimento da população e mulheres tendo filhos mais velhas, elas são responsáveis por cuidar de pelo menos duas gerações de seres humanos. Isso impacta na qualidade de vida, nas possibilidades na carreira e leva a uma crise de adoecimento de mulheres, problemas que só estão sendo levados a um debate público recentemente e que o conto de Valek (2013) já questionava.

Dessa maneira, “Eu, incubadora”, de uma forma original, denuncia a instrumentalização do corpo feminino ao utilizar a metáfora do androide, conforme proposto por Haraway (2000), ao desafiar a dicotomia rígida humano/máquina, abre-se espaço para identidades híbridas e fluidas. Diana não apenas rejeita a maternidade imposta, mas também se vê como um sujeito que pode reimaginar sua própria existência fora das normas preestabelecidas, além de possibilitar a Coisa, também metáfora da mulher, uma nova possibilidade para além da servidão.

Para Haraway (2000), “o ciborgue é uma criatura em um mundo pós-genérico, sem inocência original, que desafia a matriz de dominação ocidental” (p. 51). Assim sendo, a negação do destino imposto e a busca por um novo entendimento de si mesma de Diana, além da possibilidade oferecida às Coisas, corroboram com a visão do ciborgue como uma figura de autonomia, que não se limita à biologia ou à tradição, mas que pode ser reconstruída fora dos binarismos que sustentam a opressão.

---

[20]Disponível em: https://www.almg.gov.br/comunicacao/noticias/arquivos/85-do-trabalho-de-cuidado-e-feito-por-mulheres/.Acesso em: 6 de abr. 2025.

Nesse sentido, Lefanu (1988) argumenta que a ficção científica feminista utiliza o estranhamento como uma abordagem para revelar desigualdades sistêmicas profundamente arraigadas, mostrando os discursos repressivos e suas consequências para as mulheres. Em "Eu, incubadora", esse estranhamento aparece na realidade de Diana. A narrativa, com sua ironia, desconstrói a maternagem idealizada ao mostrar uma gravidez e maternidade sem amor e sem autorrealização."Eu, incubadora", como uma obra de ficção científica feminista, desafia os mitos e as normas que mantêm a opressão de mulheres, pois contribui para a formação de espaços de resistência. Assim, o estranhamento atua para contestar a ideia idealizada de maternidade, ao sugerir que o que é percebido como um destino comum é, de fato, um construto social.

Além disso, de certo modo, a narrativa propõe às mulheres uma defesa da memória. Michelle Perrot (2006), em *Minha história das Mulheres,* afirma que há uma ausência de memórias de mulheres seja devido à destruição por elas mesmas, seja pela não conservação. A memória de mulheres não é importante, mas Valek (2013), ao final do conto convida o direito à memória e ao não esquecimento de Diana:

> De Diana, nunca mais se ouviu falar, nem se sabe ao certo que destino teve. Mas, se não fosse o risco que ela correu ao fazer um aborto em uma época em que isso era impensável, muito provavelmente robôs e mulheres ainda estariam sendo tratadas como foram durante séculos em nome da manutenção do *status quo*: como Coisas. Portanto, que essa história corra o mundo. Para que não nos esqueçamos dessa que, um dia, não passou de uma incubadora (Valek, 2013, p. 146-147 – grifo meu).

Ao chamar à memória, a narradora também chama à luta: não sejamos apenas incubadoras e coisas, sejamos sujeitos, pessoas, mulheres. Esse chamamento sumariza a própria mudança que a narradora experimenta ao longo do conto. Se no início sua voz se ergue como a de uma observadora irônica e sagaz que relata a história de Diana, Coisa e Koda a partir de um lugar aparentemente externo. Neste final, ela já fala como quem compartilha a mesma experiência de opressão e resistência. A primeira pessoa do plural revela uma passagem do distanciamento à identificação, do olhar analítico à partilha afetiva e política. Essa transformação é também um deslocamento de consciência porque, ao rememorar o gesto de insubordinação de Diana, a narradora reconhece que esse gesto a atravessa e a reconfigura.

A narradora deixa de ser porta-voz de uma memória coletiva e torna-se parte dessa coletividade insurgente, uma mulher que compreende a si mesma como herdeira de Diana e das Coisas que se recusam a permanecer caladas. Assim, a mudança da narradora é tanto ética quanto ontológica uma vez que ela perpassa de narradora para personagem, de testemunha para sujeito. O final do conto marca, portanto, a conquista de uma voz potente,

consciente e solidária, que transforma a lembrança de Diana em ação e assegura que a história não se repita, mas que seja reescrita e contada por outras vozes de mulheres.

A seguir, analiso, em "Cidadela", de Lyra Libero (2013), como os limites do biopoder são tensionados nos corpos das mulheres em uma sociedade teocrática em que a reprodução é regulada e a maternidade violada em nome da salvação coletiva, comparando-o à narrativa de Valek (2013).

3.1.2 O ventre sob o regime da fé: maternidade e biopoder em "Cidadela" e "Eu, incubadora"

Assim como no conto de Valek (2013), em "Cidadela", as mulheres são colocadas como cidadãs de segunda classe, se, pobres, sequer têm o direito à memória. Já no início, a narradora apresenta o começo de mais um dia dos cidadãos que vivem nos "satélites" "[...] que eram bolsões de miséria que se arrastavam no entorno da Cidadela" (Lybero, 2013, p. 230). Neles a cidadela joga seu lixo com "cheiro de chorume, de lixo velho. De comida estragada e despojos humanos" (Lybero, 2013, p. 229). Ao longo da narrativa é perceptível que esse "despejar de lixo" também é aplicado aos seres humanos que ali vivem, ou seja, aqueles que são considerados descartáveis para o sistema.

Irina é um desses seres humanos. A narrativa se inicia com a descoberta da morte de sua mãe, fato que ela demora a acreditar e, quando se convence, percebe que: "estava sozinha no mundo. Para sempre" (Lybero, 2013, p. 230). É a morte da mãe de Irina, "moça frágil, de cabelos claros" (Lybero, 2013, p. 249) que desencadeia os eventos que culminam com uma rebelião dos oprimidos. Há um cuidado na escolha dos nomes pela autora: Irina significa a pacificadora,[21] o que se mostra ao mesmo tempo apropriado e irônico, pois é sua dor que inicia uma guerra de oprimidos contra opressores.

Após a morte da mãe, Irina almeja manter sua memória e não deseja que a mãe seja enterrada em uma vala comum. Ela quer preservar o que ainda lhe resta e, para isso, ela e a mãe agiram na clandestinidade escondendo dinheiro para uma cremação, o que é proibido por lei, pois "elas poderiam morrer de fome, mas alguém teria algo para se lembrar no mundo dos vivos" (Lybero, 2013, p. 231). Ela também é desprovida de individualidade. O estado só permite que tenha o uniforme de trabalho com um número e a roupa do culto de domingo, ao qual ela é obrigada a ir. Irina não é sujeito, é coisa, tal qual Diana e Coisa, e, então, seu corpo

[21]https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/irina/. Acesso em: 18 mar. 2025.

é violentado e ela condenada à morte por uma gravidez não desejada por ela e não permitida pelo Estado e pela Igreja.

A outra protagonista de "Cidadela" é Luísa, que significa guerreira gloriosa[22], outra vez o nome possui camadas de significação para o conto, pois é ela a força motriz que leva à rebelião. Luísa, diferentemente de Irina, não cresceu nos satélites. Ela nasceu com privilégios na (e da) Cidadela, mas sabe que "a cidadã não era dona de nada, inclusive de seu corpo"(Lybero, 2013, p. 239).

Trata-se de ma mulher, também desprovida de sua individualidade, pois mulheres são, de acordo com a Igreja, apenas "o receptáculo da vida". No entanto, diferente da sociedade criada por Valek (2013), na sociedade distópica de Lyra (2013), as mulheres não podem "decidir sobre a vida dos filhos, apenas homens" (Lybero, 2013, p.239) têm o poder de decisão. Essa é uma das razões pelas quais a personagem não deseja ser mãe. É palpável a consciência de Luísa de que é inferior aos homens uma vez que as oportunidades oferecidas às mulheres, sejam elas nascidas nos satélites ou na Cidadela, são menores (Beauvoir, 2019).
Por isso, juntou-se à resistência e tornou-se o que chamam de "*rogue*", que é uma classe de guerreiro e cuja referência mais óbvia é o filme Rogue One: Uma história *Star Wars*, cuja melhor tradução para o termo seria "intruso" ou "desordeiro". Refere-se à personagem JynErso, uma mulher independente, imprudente e imprevisível, que auxilia os rebeldes a vencerem, destruindo a Estrela da Morte.

A intertextualidade, entendida aqui como o diálogo que um texto estabelece com outros textos, discursos e sistemas simbólicos previamente existentes, não se manifesta apenas na nomenclatura, uma vez que Luísa se infiltra com desenvoltura nos espaços da Cidadela por já ter vivido ali. Em determinado momento, ela invade o prédio central disfarçada de uma governanta chamada Ofélia, nome que remete a ajuda e socorro, , o que reforça simbolicamente seu objetivo central: auxiliar os que têm menos e, sobretudo, libertar as mulheres da opressão exercida pelo Estado e pela Igreja.

As violências perpassam a experiência humana e de mulher de Luísa e da maioria das mulheres da Cidadela e dos Satélites. A tentativa de estupro aos 12 anos. O estupro da irmã. A morte da irmã causada por um aborto malsucedido. A morte da mãe e ela sozinha com um pai, que se tornou um agente duplo, mas que logo se suicida. Com sua morte, Luiza abandona a mansão na Cidadela e, mesmo sendo uma mulher privilegiada, abdica de tais privilégios por seus ideais. Assim, sua configuraçãoé feita de forma fragmentada e o leitor percebe suas

[22]https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/luisa/ . Acesso em: 20 mar. 2025.

múltiplas dores e suas múltiplas camadas. Luísa se compreende como o outro e o "inessencial" sobre o qual Beauvoir (2019) argumenta, todavia, ela não se conforma e tampouco se une ao opressor.

Inicialmente, o que há em comum entre Irina e Luísa é o medo que paira de uma violência partilhada na Cidadela e nos satélites: o estupro, o corpo violado e uma possível gravidez que significa morte ou prisão. O medo já é instalado desde o nome do conto, que não é aleatório, e sim um lembrete ao leitor para se atentar, afinal "cidadela" significa: "1. Fortaleza que domina a povoação dentro de cujos muros se acha e 2. Lugar de reunião dos partidários de um sistema ou argumentos com que se defendem"[23]. A Cidadela de Lybero (2013, p. 235-236 – grifo meu) é:

> Aquela pequena cidade luxuosa, tecnológica, onde quem ali morava dispunha de recursos ilimitados, continuou em pé. Porque ali havia energia solar e eólica à vontade, geradores tecnológicos com 300 anos de vida útil. Havia um centro médico preparado, *bunkers* de sobrevivência e campos para plantar, colher, armazenar. E ali moravam duas das maiores autoridades daquele tempo, que logo assumiram as rédeas: **um político e um pastor evangélico.**
> Enquanto tudo era bombardeado, destruído e isolado, a Cidadela permanecia ilesa. As mortes pela praga ali eram mínimas e foram diminuindo aos poucos, a ponto de a Cidadela ser considerada uma "área código verde", a melhor que existe. **Eles diziam que eram os escolhidos para salvar a humanidade, que a salvação viria da Cidadela. As pessoas, então, acreditaram**. E construíram suas moradas ao redor da bela e magnífica Cidadela.

As nomenclaturas – Cidadela e satélites – podem ser vistas como uma intertextualidade com *Cidade de Deus* e *Cidade dos homens*, de Santo Agostinho (427). Para Santos e Silva (2024), a concepção agostiniana das "duas cidades", a de Deus e a dos homens, não descreve espaços geográficos, mas modos de vida que coexistem e se entrelaçam na história. A cidade orientada pelo amor ao divino nasce da humildade e do desejo de justiça espiritual; já a cidade dos homens se ergue sobre o amor de si, a busca de glória e a vontade de domínio. Para os autores, essa distinção simboliza duas orientações éticas fundamentais que são a do amor ordenado (*caritas*), que promove a paz e a comunhão, e a do amor desordenado (*cupiditas*), que conduz à violência e à corrupção das relações humanas.

Assim, a cidade terrena, ainda que marcada pela injustiça, também anseia por uma forma de paz, mesmo que parcial ou ilusória, pois nenhuma sociedade pode sustentar-se na ausência total de ordem. Santos e Silva (2024) observam que essa ambivalência é o núcleo do pensamento político agostiniano, pois as duas cidades não são separadas por fronteiras visíveis, mas habitam os mesmos sujeitos e estruturas, revelando a tensão entre o desejo de

---

[23]"cidadela", in Dicionário Priberam da Língua:"cidadela". Disponível em: https://dicionario.priberam.org/cidadela#google_vignette. Acesso em: 18 mar. 2025.

transcendência e o apego ao poder terreno. A Cidade de Deus, nesse sentido, torna-se um horizonte ético e espiritual que critica as pretensões absolutas da Cidade dos homens, lembrando que toda forma de poder humano tende à violência quando se afasta da justiça e do amor.

Desse modo, Cidadela também pode evocar a ideia de um espaço protegido, elevado e moralmente superior, mas que, na narrativa de Lybero (2013), revela-se um simulacro dessa pureza. Considerando a leitura de Santos e Silva (2024) sobre as "duas cidades", a fortaleza descrita por Lybero (2013) reflete a cidade dos homens agostiniana que é fundada no amor de si e na busca pela dominação, disfarçada sob o discurso da salvação e da ordem.

A promessa inicial de segurança e redenção feita aos habitantes é, na verdade, uma forma de controle, em que o poder político e o religioso se fundem para gerir a vida e os corpos. A "Cidadela" se apresenta como a cidade da virtude, mas sua estrutura hierárquica, patriarcal e tecnocrática a aproxima do polo terreno, marcado pela *cupidita*, esse amor desordenado que sustenta a desigualdade. Assim, o nome, que originalmente remeteria à proteção e à comunhão, torna-se ironia, uma vez que o espaço que deveria abrigar a paz reproduz a opressão e o medo. Lybero (2013), a partir da intertextualidade, transforma, portanto, a metáfora agostiniana em crítica social, expondo como as promessas de pureza e salvação, quando instrumentalizadas pelo poder, apenas reiteram a cidade dos homens e suas formas de dominação.

A partir dessa perspectiva, o nome "Cidadela" adquire dimensão simbólica uma vez que remete à cidade dos homens descrita por Santos e Silva (2024) a partir de Agostinho, ou seja, um espaço erguido sob a aparência de virtude, mas sustentado pelo amor de si e pela ânsia de domínio. Sob o disfarce de ordem e salvação, o lugar consolida um poder que regula, hierarquiza e subjuga. Assim, o termo que poderia sugerir refúgio ou comunhão espiritual torna-se ironia e denúncia, pois a fortaleza tecnológica e moral que se proclama redentora é, na verdade, o núcleo da dominação, em que a promessa de pureza e segurança serve à manutenção do **biopoder**, conceito elaborado por Foucault, e do controle sobre os corpos das mulheres.

Em *Vigiar e Punir* (1999), o autor detalha a transição do poder soberano, que punia corporal e visivelmente, para o poder disciplinar que se volta para a normalização e controle dos indivíduos. Já não se trata do corpo puramente instrumento do suplicio, mas do corpo enquanto objeto da docilização, que é submetido a técnicas de abrangência útil e submissão. Tais técnicas englobam vigilância, rotina, regulamentos institucionais esão concretizadas em espaços como escolas, quartéis ou prisões. O biopoder é uma reprodução dessas práticas que

não foram mais direcionadas para um corpo individual, mas para uma população. A vida biológica — os nascimentos, suas doenças e a sua morte — passa a ser o domínio legítimo do poder político (Foucault, 1999). Assim, o biopoder é uma virada na lógica do poder moderno, que passa a gerenciar a vida, ao fazer com que se deixe viver ou morrer segundo critérios de utilidade e de normas. Tal gerenciamento é o cerne do governo tecnocrático em Cidadela.

O conceito de biopoder é aprofundado *Em História da Sexualidade, Vol. 1: A Vontade de Saber* em que no qual Foucault (1988) o une à emergência de saberes relativos ao corpo e à sexualidade. O filósofo contesta a ideia de que a modernidade tenha introduzido um silêncio sobre o sexo, mas sim que ela tenha proporcionado um aumento dos discursos sobre ele, ligando-os a um controle social.

Dessa forma, o biopoder se depara com dois eixos: de um lado, a anatomopolítica do corpo em que se exerce poder sobre o corpo do indivíduo com o objetivo de disciplinar e controlar sua força produtiva; de outro lado, a biopolítica da população, ligada à regulação, à reprodução, à saúde e à longevidade da população. Tanto em "Eu, Incubadora "quanto em "Cidadela" o biopoder exerce forte controle nos corpos das mulheres seja pelo controle tecnológico, seja pela violência.

Assim, a sexualidade é colocada como objeto de controle privilegiado, em especial pelas instituições como a medicina, a pedagogia e a psiquiatria, que normalizam os comportamentos e definem o que seria tido por saudável ou patológico. Portanto, o biopoder se articula à produção de saberes e de discursos, nascido de um poder que não proíbe, mas que incita, organiza e hierarquiza. A gestão da vida tornou-se, assim, um dado essencial das sociedades modernas, permitindo ao Estado administrar a população a partir de critérios biológicos (Foucault, 1988). As sociedades criadas por Valek (2013) e Lybero (2013), apesar de descritas há 12 anos, são críticas a essa gestão da vida que tem se tornado cada vez mais presentes na sociedade brasileira, em especial, com movimentos como a Bancada Evangélica, movimentos de supremacia masculina como os *redpills* e de retorno à "energia feminina", como as *tradwives*, que, para eles, trarão um equilíbrio mental e social, de acordo com seu pares que buscam legislar e dizer o que é social e mentalmente aceitável em relações entre mulheres e homens.

Além disso, ao contrário das formas antes existentes de poder soberano, que se ancoravam na potência de "deixar viver e fazer morrer", o biopoder opera a partir do princípio de "fazer viver e deixar morrer", pois a "velha potência da morte em que se simbolizava o poder soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida" (Foucault, 1988, p. 131) o que seria uma inflexão profunda na

configuração das tecnologias do poder moderno o que indica a contemporaneidade da vida como objeto de gestão, por meio das produções de saberes científicos, estatísticos e biomédicos, que legitimaram a naturalização da intervenção nos corpos e nas populações.

Ele ressalta, ainda, que o biopoder não deve ser entendido somente como um instrumento de opressão, mas como campo de disputas sob o qual saberes e poderes se articulam. Isto é, os discursos sobre saúde pública, segurança e sexualidade serão adquiridos como arenas de jogo das deliberações do poder e da resistência. O biopoder, ao cuidar da vida, redefine os limites do político, deslocando-os para o campo da biologia e da vida cotidiana.

Nesse sentido, "Cidadela" projeta um futuro distópico em que o controle da vida se dá por meio de dispositivos sanitários, religiosos e jurídicos, estruturando-se em torno da governamentalidade dos corpos e da reprodução. O corpo da mulher se apresenta como domínio do poder teocrático e tecnocrático construído sobre uma pandemia de uma "praga" que poucos parecem conhecer realmente uma vez que "[...] isso fora há uma centena de anos" (Lybero, 2013, p. 235). Nesse novo regime, o Estado assume o controle da natalidade em nome da segurança sanitária e:

> Foi quando gravidez tornou-se assunto de Deus. E do Estado.
> As pessoas deviam ser examinadas antes de ficarem grávidas, e receber um negativo para a doença. Casais deveriam se cadastrar para poder pleitear uma gravidez porque, caso a mulher ficasse grávida sem estar no sistema, seu bebê poderia nascer com a praga, e o Estado dizia que desencadearia a epidemia novamente. E isso a Cidadela não poderia permitir (Lybero, 2013, p.136).

É possível notar que o discurso sanitário e o discurso jurídico-religioso cumprem a função de disciplinar e regulamentaras mulheres dessa sociedade, instaurando um regime de vigilância constante sobre seus corpos, sob a justificativa de garantir a sobrevivência coletiva. Tanto em "Cidadela" quanto em "Eu, incubadora", a noção de cuidado é transformada em controle, e a maternidade é ressignificada como função biopolítica, não havendo margem para qualquer individualidade.

Na Cidadela, é o poder soberano que passa a decidir quem vive e quem morre, além de como vivem e como morrem. A gravidez é permitida apenas sob autorização, controlada por registros e avaliações técnicas. O corpo feminino torna-se, portanto, território de regulação biopolítica:

> A lei dizia que os bebês deviam ser concebidos por pessoas saudáveis, autorizadas, para depois serem criados em berçários e escolas estatais. A pessoa tinha o dever de, aos 20 anos, se candidatar a uma gravidez e dar seu filho para o Estado "garantir sua segurança", imediatamente após o parto. **Se quisesse antes ou depois, era avaliada, autorizada ou não. Caso não tivesse companheiro, a cópula era orientada pelo**

> **governo. Se a mulher engravidasse antes ou depois por qualquer razão sem autorização, a criança era tomada e a mãe presa por seu crime. Se fosse comprovada a praga, um aborto era realizado, o feto era enterrado como ser humano, com todos os direitos, e mãe presa por seu crime** (Lybero, 2013, p. 236 – grifos meus).

É possível verificar que a violência sexual ocorria fora e dentro da lei, pois a mulher era obrigada a se apresentar aos 20 anos, auge de sua fertilidade, e mesmo não tendo companheiro, ela teria "uma cópula orientada pelo governo". A mesma mulher que, como a narrativa deixa claro, poderia ser estuprada, engravidar e tornar-se uma criminosa.

Ademais, a experiência de Irina, que é estuprada por um membro do alto escalão da Cidadela, após o enterro de sua mãe, é um exemplo de biopoder dentro do conto. Ao retornar ao seu satélite, Irina é abraçada pela solidariedade silenciosa de mulheres que compartilham traumas semelhantes, ou seja, uma comunidade marcada pela naturalização da violência sexual. O reconhecimento quase que imediato de Maria ao sofrimento de Irina: "[...] não precisou dizer nada para Maria saber o que tinha acontecido, porque era bem óbvio. **Que mulher nunca precisou passar por isso?**" (Lybero, 2013, p. 243 – grifo meu) evidencia como a violência de gênero se torna norma, internalizada como destino inescapável.

Nesse contexto, pode-se afirmar que o biopoder atua não apenas pela repressão direta, mas, sobretudo, pela introjeção subjetiva da subalternidade, fazendo com que as mulheres se percebam como corpos a serem manipulados, violados e descartados para fins de reprodução estatal. Com sensibilidade, Lybero (2013) demonstra a realidade de inúmeras mulheres que também tiveram seus corpos violados e nunca o denunciaram, seja porque sabiam que a denúncia significava uma revitimização, seja porque sabiam que a sociedade buscaria culpabilizá-las e que a justiça tem gênero, cor e classe social.

Assim, a dor de Irina é ao mesmo tempo individual e coletiva, demonstrando como a violência é utilizada para governar os corpos das mulheres, de modo que a sororidade entre elas se dá, paradoxalmente, na cumplicidade silenciosa de quem aprendeu a sobreviver em um regime de permanente violência naturalizada.

Essa docilização torna-se ainda mais visível na fala de Maria, que, ao afirmar que "É isso que acontece com a gente. **O Senhor deve querer assim**..." (Lybero, 2013, p. 243 – grifo meu), revela a eficácia do biopoder teológico na legitimação da violência sexual como mandamento divino. A referência ao "Senhor" desloca a origem da dominação do campo político para o campo metafísico, o que demonstra uma internalização tão profunda da violência que ela se torna expressão da vontade de um ente sagrado, novamente, em uma das cenas mais sensíveis da narrativa, Lybero (2013) demonstra a realidade de forma cuidadosa,

sem ser panfletária, mas como denúncia pulsante das dores de muitas, demonstrando que o biopoder não atua apenas pela imposição de normas jurídicas ou sanitárias, mas sobretudo pela produção de sujeitos que reconhecem a sua própria sujeição como condição natural ou até sagrada (Foucault, 1999).

Maria, assim como a mãe de Cristo, ocupa o lugar simbólico de uma maternidade resignada, ao ver seu filho crucificado por um Estado opressor, é encarregada de perpetuar, por meio de seus sofrimentos, a continuidade da ordem social. A violência, assim, é narrativizada não como exceção, mas como um mecanismo que regula e produz corpos dóceis e férteis que garantem a reprodução do Estado teocrático da Cidadela. Dessa forma, a fala de Maria expõe a eficiência perversa do biopoder em transformar a violência sexual em um ato de reprodução política, em que a mulher se converte em território colonizado pela aliança entre o patriarcado e a religião.

O conto corrobora com a análise de Federici (2019) que afirma que a dominação dos corpos das mulheres é elemento estruturante da acumulação primitiva e das dinâmicas de reprodução social no capitalismo. Ao transformar a violência em um destino inevitável para as mulheres, como se evidencia na fala de Maria, existe a correspondência àquilo que ela denomina de “naturalização do trabalho reprodutivo”, processo pelo qual a exploração dos corpos das mulheres é mascarada sob a ideologia da natureza ou da vontade divina.

A partir dessa perspectiva, o estupro sistemático em “Cidadela” e sua aceitação resignada não apenas reforçam o poder teológico do Estado, mas também reiteram o papel da mulher como produtora de novos corpos para a manutenção da ordem social e econômica. A maternidade forçada e a violência sexual, portanto, constituem não desvios, mas práticas centrais para a reprodução do poder, evidenciando a continuidade histórica entre o que Federici (2019) identificou nas origens do capitalismo e as formas de biopoder que estruturam o regime teocrático ficcionalizado por Lybero (2013).

Dessa forma, ao analisar “Cidadela” é possível perceber como as categorias teóricas de Foucault (1999) e de Federici (2019), embora oriundas de projetos críticos distintos, convergem na compreensão da centralidade do corpo na produção e na manutenção do poder. Enquanto Foucault (1999) demonstra que o biopoder se exerce sobre a vida, transformando os indivíduos em corpos dóceis e úteis ao sistema, Federici (2019) radicaliza essa análise ao mostrar que, historicamente, a dominação das mulheres, sobretudo por meio da violência sexual e da imposição da maternidade, é condição necessária para a reprodução das relações capitalistas.

Em “Cidadela”, as mulhere ssão simultaneamente corpos biopolíticos e corpos colonizados uma vez que são disciplinadas para a função reprodutiva e para o sofrimento, cumprem um papel fundamental na perpetuação do regime teocrático.

Dessa maneira, o conto de Lybero (2013) é um exemplo na literatura de ficção científica aqui analisadado que Foucault (1999) e Federici (2019) apontam teoricamente a de que o corpo, sobretudo o corpo da mulher, é o primeiro território de expropriação, docilização e exploração, sendo o alicerce invisível onde se constrói a ordem social.

Ademais, a docilização dos corpos e o apagamento da subjetividade da mulher no regime da Cidadela são ferramentas para que se realize um esvaziamento do ser mãetanto na afetividadequanto na relação. Se a violência sexual imposta às mulheres já as reduz a corpos instrumentais, a negação do maternar revela uma etapa ainda mais perversa que é a gestão tecnocrática da vida, em que a mãe não possui qualquer laço emocional, pois, só assim se integra à lógica fria da produção estatal:

> As inspeções da coletividade serviam para caçar **mães ilegais** sem autorização, ou bebês criados em casa, para observar os moradores da casa e garantir que as pessoas seguissem as duras regras. Depois que a criança completasse 16 anos e fosse “livre da praga”, podendo tornar-se **mão de obra da Cidadela**, **poderia voltar para a tutela dos pais** (Lybero, 2013, p.236-237 – grifos meus).

É nesse sentido que as práticas de controle da reprodução em “Cidadela” e as que estão presentes em “Eu, incubadora” são opostas, mostrando como, sob diferentes configurações, a maternidade é capturada e transformada em dispositivo de manutenção da ordem social.

Dessa forma, ao estabelecer um diálogo entre os contos, observa-se que, diferentemente da sociedade de “Eu, incubadora,” que se exige da mãe uma maternidade sacralizada e idealizada, em “Cidadela” as mulheres são realmente incubadoras que não podem maternar seus filhos, portanto, a função materna é completamente esvaziada de afeto ou subjetividade. A mulher deixa de ser mãe para tornar-se matriz de produção de mão de obra, e aquelas que ousam desafiar precisam lidar com as consequências que são: “a criança era tomada e a mãe presa por seu crime” (Lybero, 2013, p. 237). O corpo materno é, portanto, duplamente punido tanto por gestar sem autorização, quanto por tentar estabelecer vínculos que escapem à lógica estatal.

Já em “Eu, incubadora”, esse controle biopolítico é realizado a partir da junção entre biotecnologia e Estado jurídico, sendo que o discurso da sacralização da maternidade serve como mecanismo de aprisionamento, como já analisado:

> Embora seja considerado um privilégio pela sociedade**, ser mãe não é uma escolha** para as mulheres que possuem capacidade biológica para tal. Quando uma mulher engravida, ela deve ter a criança e ponto final. Não importam as circunstâncias que envolvam a gravidez ou o estado físico e psicológico da mãe. **A partir do momento em que há fecundação (coisa que o governo fica sabendo antes mesmo da própria mulher, graças ao dispositivo implantado nela), há vida humana protegida pela lei.** Dessa forma, não há como uma mulher abortar sem o governo saber, afinal, se há um indivíduo registrado e com direitos dentro do útero, e ele precisa daquele ambiente para sobreviver, retirá-lo dali antes do tempo ou forçar a sua morte é considerado assassinato**. O destino da mulher que tenta assassinar um não-nascido não é nada agradável: na melhor das hipóteses, ela é presa, afastada da sociedade como qualquer criminoso que tenha tirado a vida de outro ser humano; ou morre, em decorrência de procedimentos invasivos que utilize em seu próprio corpo para expulsar o nascituro** (Valek, 2013, p. 120 – grifos meus).

As mulheres são forçadas a serem mães, mas não porque lhes seja negada a maternagem, mas porque a ela é atribuído um valor absoluto, de caráter transcendental, e, portanto, coercitivo. O uso da palavra "assassinato" para se referir ao aborto demonstra até que ponto a linguagem jurídica-naturalizante emprega um aparato afetivo que encobre a violência do controle. Ao transformar a mulher em uma mera hospedeira de uma "vida com direitos registrados", revela-se a deturpação do discurso dos direitos humanos, que frequentemente é instrumentalizado para suprimir os direitos das mulheres sobre seus próprios corpos. O feto tem mais direitos que a mulher.

Além disso, em "Eu, incubadora", as Coisas também desempenham um papel central no aparato de controle biopolítico. Programadas para venerar os humanos como entidades sagradas, essas andróides são programadas para terem uma fé artificial que sustenta a hierarquia entre criadores e criaturas. A narradora afirma que "todo o código moral, sistema de crenças e noção de autoridade nos quais se fundamentavam as religiões foram adaptados para os androides, de forma que eles respeitassem e temessem os humanos como se eles fossem o próprio deus" (Valek, 2013, p. 118). Essa manipulação da fé mostra a instrumentalização da religião como ferramenta de dominação, em que a crença não é resultado de experiência espiritual, mas de programação para garantir obediência incondicional.

Ademais, a frase inaugural das Coisas, "Senhor, fazei de mim instrumento da tua vontade", é particularmente significativa. Ela é uma mistura de duas expressões religiosas, sendo elas: a resposta de Maria ao anjo Gabriel, "Eis aqui a serva do Senhor; faça-se em mim segundo a tua palavra" (Lc 1,38), e a Oração atribuída a São Francisco de Assis, "Senhor, fazei-me instrumento de vossa paz", datada do início do século XX. Dessa maneira, as Coisas são uma representação de como o poder se inscreve nos corpos e nas subjetividades, regulando a vida e moldando os afetos para garantir a ordem estabelecida (Focault, 2008).

Outro fator é a incapacidade das Coisas de gerar vida que é utilizada como justificativa para sua posição subalterna. Embora sejam mais inteligentes e eficientes que os humanos, elas são ensinadas a acreditar que “jamais poderão substituí-las ou falar com elas de igual para igual, por um simples motivo: Coisas não são capazes de gerar vida” (Valek, 2013, p. 118). Portanto, a sacralização da vida biológica serve como um critério ontológico de dominação, reafirmando a ordem entre os humanos e androides.

Federici (2017) em *Calibã e a Bruxa* demonstra essa dominação ao expor como a expropriação dos corpos femininos e a sacralização da maternidade foram estratégias centrais para o surgimento do capitalismo. Para ela, a captura da capacidade reprodutiva foi essencial não apenas para garantir mão de obra, mas também para moldar subjetividades subalternas. Já em “Eu, incubadora”, essa lógica é replicada, pois as Coisas são inferiorizadas por sua esterilidade programada, enquanto a capacidade de gerar vida torna-se símbolo absoluto de superioridade. A artificialização da fé, construída a partir da fusão de discursos religiosos, inscreve o controle diretamente na subjetividade dos androides, transformando a opressão em desejo e a servidão em missão sagrada.

Aqui, novamente, a figurado ciborgue, que é uma figura de fronteira, tem seu potencial subversivo capturado para reforçar as hierarquias uma vez que as Coisas não apenas aceitam, mas celebram sua subordinação. A promessa pós-humana da ficção científica, inicialmente, é corrompida, revelando que as tecnologias podem tanto libertar quanto intensificar os dispositivos biopolíticos de controle (Haraway, 2009).

Em suma, os dois contos expõem dois lados de uma mesma moeda. Em “Eu, incubadora”, o controle atua pela sacralização jurídica e tecnológica da gestação, pois a maternidade é exaltada para tornar o corpo obediente e rastreável; a linguagem do “assassinato” e a fé programada das Coisas convertem cuidado em coerção. Já em “Cidadela”, o dispositivo se torna abertamente tecnocrático-teocrático uma vez que a gravidez é permissão estatal, o maternar é expropriado, e o afeto é substituído por logística de mão de obra. Se no conto de Valek (2013) a mãe é elevada para ser transformada em incubadora, no de Lybero (2013) a mãe é rebaixada a uma mera incubadora para ser gerenciada. Em ambos, contudo, surgem brechas de resistência, memória, alianças e insurgênciaque desnaturalizam o regime dos corpos e reafirmam a maternidade como disputa de sentido, não como destino.

Por fim, se, por um lado, a ficção científica escrita por mulheres denuncia os dispositivos de sujeição, por outro, ela também demonstra possibilidade de resistência e subversão, a partir de alianças afetivas, reconstrução da memória e reinvenção da subjetividade.

3.1.3 Tornar o corpo seu, tornar a vida nossa: insurgências possíveis

Em diferentes narrativas de ficção científica escrita por mulheres, a insurgência nasce da negação à docilização, da ruptura com a lógica da subordinação e da construção de novas alianças. Ao tornar o corpo nosso, rompe-se com a naturalização da violência; ao tornar a vida nossa, projeta-se um futuro possível, insurgente e coletivo. E é o que Valek (2013) e Lybero (2013) propõem em seus contos.

É o gesto de Diana que desestabiliza essa lógica em "Eu, Incubadora". Ao possibilitar que as Coisas gerem vida, alterando sua natureza programada e não biológica, ela oferece a si mesma — e às outras — uma nova possibilidade: escolher, ou não, a maternidade.

Diana rompe com o princípio que sustentava a superioridade humana. Esse ato não apenas redistribui a capacidade biológica entre humanos e ciborgues, como também desmonta o discurso religioso que legitimava a hierarquia. Como argumenta Haraway (2009), o ciborgue, ao hibridizar fronteiras e categorias, pode se tornar agente de novas ontologias e de resistências impensáveis. Diana, ao dar às Coisas a possibilidade da reprodução, inaugura uma brecha no regime biopolítico da sociedade, sendo uma fissura que ameaça as próprias bases da ordem estabelecida.

Assim, a ficção científica de Valek (2013) não apenas retrata um mundo distópico controlado pela religião programada e pela expropriação da reprodução, mas também insinua, por meio da figura de Diana, a possibilidade de resistência e transformação. A maternidade, que servia como instrumento de dominação, torna-se, paradoxalmente, o ponto de insurgência, desestabilizando a dominação humana e reconfigurando o próprio conceito de vida e de comunidade.

Já em "Cidadela", a insurgência, que inicia o processo de ruptura, nasce de um gesto aparentemente pequeno e simples, porém revolucionário que é o acolhimento de Luísa a Irina. O afeto que se estabelece ali, não apenas no reconhecimento da dor da violência sexual, mas também na recusa de sua naturalização, ao mesmo tempo que uma propõe a outra uma resistência ao partilhar o sofrimento, assim como quando Luísa se compromete com a transformação. Quando Luísa diz "nós vamos resolver tudo isso" (Lybero, 2013, p. 255) não é apenas promessa pessoal e sim uma nova possibilidade política, que se desenrola a partir do contato sensível entre duas mulheres distintas que compartilham experiências de violência de gênero e que se tornam um "nós" não da dor, mas da ação.

Para Foucault (1999), o poder moderno é exercido menos pela repressão direta e mais pela normatização da vida, capturando corpos e subjetividades dentro de redes disciplinares e de vigilância. No conto, a reprodução forçada, o isolamento em satélites e a vigilância constante são tecnologias típicas desse controle. No entanto, como afirma Foucault (1999), se há poder, há resistência, pois os mesmos dispositivos que tentam normalizar a vida são aqueles que abrem brechas para que sua recusa surja. O abraço de Luísa e Irina é uma dessas brechas.

Desse modo, essa reconstrução de uma subjetividade que se recusa a aceitar a dor como destino é o primeiro passo para a subversão do biopoder. Como aponta Federici (2017), a reconstrução dos "comuns", redes de solidariedade, de cuidado e de resistência, é necessária para desmontar os regimes de exploração e dominação que se apoiam na fragmentação e na solidão dos corpos. Na ficção científica de Lybero (2013), é nesse gesto de refazer os comuns, por meio da sororidade entre duas mulheres, que a resistência se inicia por um processo ainda pequeno, íntimo, mas já envolto em uma potência transformadora capaz de desafiar a ordem teocrática instituída.

Assim, a insurgência não se origina de estratégias já traçadas ou de organizações armadas, mas do reconhecimento afetuoso entre mulheres vulneráveis que se recusam a aceitar a lógica da sujeição. O gesto de Luísa, ao acolher Irina e seu sofrimento, inaugura não apenas a possibilidade de resistência, mas a criação de novos modos de ser e viver, que escapam à normatividade biopolítica e abrem espaço para a construção coletiva de outras formas de existir. Irina e Luísa passam a ser uma comunidade, como muitas mulheres que se encontram umas nas outras.

Dessa forma, a revolta, fruto do acolhimento entre Irina e Luísa, não permanece restrita ao privado e ao individual; na verdade, ela se torna coletiva, contagiando outras mulheres que, também marcadas pelas violências, reconhecem nas experiências umas das outras a possibilidade de uma ação comum. Assim, percebe-se que a dor, antes sentida em solidão, transforma-se em linguagem compartilhada; a vergonha, que antes era utilizada como instrumento de dominação, converte-se em elo de solidariedade.

No entanto, essa coletivização obtém ainda maior força política quando Luísa revela publicamente a mentira sobre a qual o regime estava fundado. Em um ato de coragem transmitido por um sinal pirata, ela afirma: "Isso é uma mentira. [...] Tenho documentos que provam que a praga foi curada há 50 anos e nossa vida é controlada, **nossos corpos vilipendiados por causa de uma mentira**. A praga não mais existe" (Lybero, 2013, p. 256 – grifo meu). O regime de controle totalitário, que restringia a liberdade e controlava a

reprodução das mulheres sob a justificativa de uma praga ainda ativa, é desmascarado como um projeto de dominação biopolítica.

A união de Luísa e Irina tem aqui uma grandeza ainda mais radical: juntas, elas negam e desmentem a narrativa oficial, denunciam a violência sistemática e clamam a soberania sobre seus próprios corpos. "**Nosso corpo é só nosso**. [...] Nós voltamos pra provar o canalha que você é. **E pra tomarmos nossos corpos de volta**" (Lybero, 2013, p. 256 – grifo meu). Ao fazerem isso, desafiam não apenas quem as violentou, mas toda a estrutura ideológica que naturalizava essa violência em nome da proteção sanitária.

O conto de Lybero (2013) discute práticas contemporâneas de controle sobre os corpos das mulheres, especialmente em contextos como o brasileiro. Em um país que, em 2023, registrou um estupro de criança ou adolescente a cada 8 minutos[24], o aborto ainda é criminalizado, mesmo quando permitido por lei. Assim, muitas vítimas são coagidas a levar adiante gestações indesejadas, reforçando um padrão de criminalização e controle dos corpos de mulheres.

Assim como na cidadela de Lybero (2013), em que a "praga" fictícia era usada para justificar a dominação de corpos de mulheres que podiam engravidar, a realidade brasileira mostra como falsas narrativas e distorções jurídicas continuam a negar direitos reprodutivos de meninas e mulheres, transformando-as em meras incubadoras sem voz, vontades ou direitos.

Nesse contexto, a denúncia de Luísa e Irina simboliza mais do que uma insurreição contra um governo específico, mas a insurgência contra a própria lógica de naturalização da violência e da subjugação de gênero. Como afirma Haraway (2009), alianças insurgentes surgem justamente da recusa às fronteiras impostas. E no conto, são duas mulheres, de diferentes classes sociais, que atravessam suas histórias de dor para se tornarem agentes de transformação coletiva. A resistência começa na palavra que rompe o silêncio: "ISSO É UMA MENTIRA" (Lybero,2013, p. 255) e que se consolida na recusa de continuar sendo cúmplice da dominação e afirmam: "Nós não queremos mais sermos estupradas, ter nossos filhos tomados por conta de uma doença que não existe. Nosso corpo é só nosso" (Lybero, 2013, p. 256).

A revelação de Luísa provoca um movimento de desestabilização na estrutura de poder da Cidadela. A mentira da praga, sendo suportada pela vigilância e pela repressão, começa a ruir não apenas nos discursos, mas também nas ruas. "Nas ruas, nas alamedas, nas

[24] Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-08/pais-registra-164-mil-estupros-de-criancas-e-adolescentes-em-3-anos . Acesso em: 26 abr. 2025.

vielas de cada Satélite, cada escombro, cada casa. Murmúrios. Cochichos. E mãos torcidas" (Lybero, 2013, p. 257) anunciam que o sistema, até então naturalizado, passa a ser contestado no público e no privado.

O momento da execução, planejada como espetáculo de reafirmação do poder estatal, converte-se em cena inaugural da rebelião dos subalternos. As mulheres usam a gravidez, verdadeira ou falsa, para subverter o símbolo da maternidade compulsória imposto pelo regime. É na barriga, antes controlada e vilipendiada, que elas levam as armas literais que as ajudarão. A gravidez, anteriormente instrumento de dominação biopolítica, é ressignificada como arma de resistência e insurreição. Em vez de representarem apenas a reprodução do sistema, essas mulheres encenam uma nova possibilidade que é transformar o corpo, mesmo aquele historicamente colonizado, em veículo de luta e transformação.

A narrativa de Lybero (2013) termina com uma imagem de união e possibilidade: "De mãos dadas com Irina, elas se uniram à multidão" (Lybero, 2013, p. 259). Essas duas mulheres, que carregam a memória da violência e da resistência, anunciam a abertura de um horizonte utópico. É a possibilidade que desestabiliza o presente e aponta para formas de vida em comunidade pautadas na solidariedade, no cuidado e na autonomia de seus corpos e das outras e dos outros que virão.

Para Judith Butler (2021), a resistência emerge justamente nos momentos em que as normas regulatórias falham em constituir completamente os sujeitos. Ao reclamarem seus corpos e suas histórias, Luísa e Irina desafiam as categorias impostas pela estrutura teocrática, subvertendo a narrativa biopolítica que visava defini-las e limitá-las.

A insurgência narrada por Lybero (2013) também se aproxima do que Lefanu (1988) identifica como fissura das estruturas patriarcais na ficção científica feminista. Da mesma maneira, a ação coletiva das mulheres da cidadela traz em si uma utopia, cuja função, segundo Claeys (2011), é de tensionar o presente, expor suas contradições e inaugurar o desejo de outro modo de viver. Em "Cidadela", a ficção científica escrita por uma mulher brasileira insinua a possibilidade de construir o futuro a partir das ruínas de um sistema que as vê apenas como moeda de troca.

3.1.4 O *novum* sequestrado: maternidade como distopia afetiva e silêncio narrativo em "Amor fortemente elíptico"

Diferentemente dos contos de Valek (2013) e Lybero (2013), em que a maternidade surge como imposição legal ou religiosa, em "Amor fortemente elíptico", de Marta Preuss

(2015), a maternidade é mostrada como uma escolha solitária e afetuosa, ainda que envolta em silêncio e marcada pela perda. Além disso, dentre os contos até aqui analisados, é o que mais se utiliza dos aspectos formais do conto para discutir problemáticas da maternidade.

Devo dizer que se em "Eu, incubadora" e "Cidadela" o *novum* assume uma função claramente identificável, seja pela administração tecno-religiosa dos corpos ou pela política reprodutiva estatal, em "Amor fortemente elíptico" o elemento disruptivo se dá menos como tecnologia visível e mais como reorganização subjetiva, espacial e simbólica. O planeta Alpha Centauri-III é, ele mesmo, um *novum* ambíguo uma vez que não é uma ruptura utópica, mas uma continuação disfarçada das estruturas coloniais e patriarcais da Terra.

Suvin (1977) propõe que o *novum* deve ser uma ruptura epistemológica que gera estranhamento crítico; contudo, no conto de Preuss (2015), o que se estranha é a permanência do que já se conhece que é o isolamento da mulher, o trabalho invisível do cuidado, a ausência de comunidade, portanto o futuro ali não é uma superação do presente, mas sua repetição em órbita elíptica.

Por isso, o título do conto já antecipa, metafórica e cientificamente, a lógica narrativa que o organiza que é a de uma trajetória marcada por distâncias, aproximações e ausências que estão tanto no movimento celeste quanto na estrutura textual. A elipse, entendida por mim como uma figura narrativa e política, trabalha como o centro de gravidade da história em que aquilo que falta, aquilo que foi removido, aquilo que deveria estar e não está sendo é justamente aquilo que constrói o sentido e revela a crítica. A ausência não é apenas um recurso técnico uma vez que expressa o silenciamento da mulher e da maternidade no interior de um sistema colonial, capitalista e patriarcal.

Nos primeiros parágrafos, a narrativa apresenta Amanda em ruínas: "Suas lágrimas embaçavam a visão, turvando o reflexo no lago contaminado, enquanto **ela assistia à sua própria deterioração, sem forças para mudar**" (Preuss, 2015, p. 63 – grifo meu). Essa cena de esgotamento não se explica imediatamente. O narrador, em terceira pessoa e onisciente, retém, desde o início, informações essenciais que só serão reveladas gradativamente ou nunca completamente. Amanda é exposta em um estado emocional já degradado, antes mesmo de que o leitor saiba o que provocou a sua dor. Essa estratégia de começar pelo colapso e não pelo conflito é uma operação de elipse que frustra a expectativa de linearidade e antecipa a estrutura de apagamento que se seguirá.

O narrador, por exemplo, não dá qualquer descrição do parto da filha de Amanda como momento de ruptura ou transformação. Ele ocorre de maneira brutal, não-romantizada, quase burocrática: "Amanda gritou por ajuda, mas ninguém veio. Encolhida no chão,

gritando, gemendo, até o sol nascer, a polícia chegar, a ambulância, **mais dor, mais força, um choro, a vida**." (Preuss, 2015, p.66 – grifo meu). Não há idealização, nem cena de amparo. A maternidade é solidão, é suor e sangue sob o silêncio de um planeta indiferente. A elipse só é resolvida por ausências de uma partilha, de uma comunidade, de qualquer forma de reconhecimento simbólico da mãe e de Betânia, sua filha.

Mesmo o momento da morte de Betânia é narrado sem apelo. Não há qualquer cena de luto ritualizado, substituindo-o por uma sequência de negativas: "Justificando falta de espaço e alegando a preservação da saúde de outras crianças, seu desejo foi negado [...] tudo que tinha era o chip subcutâneo que carregava a dor e a justificativa da morte [...]" (Preuss, 2015, p. 67-68.). A ausência da filha, o não-ver o corpo, o não-estar presente, o não-ter luto são aspectos que constroem um vazio simbólico em torno do qual o conto orbita. Assim, a elipse não é uma omissão inocente, mas a violência epistêmica que nega à mulher o direito à narrativa de sua maternidade.

Esse mecanismo de apagamento narrativo é tradicional no conto moderno. Poe (1993), ao discutir o efeito estético da narrativa curta, propõe que um bom conto deve produzir um único impacto, concentrado e inescapável. Preuss (2015) realiza-o com precisão, pois não há excessos, não há dispersão, apenas a sugestão de um mundo em que tudo o que importa é o que falta. Inclusive, os momentos de romantização da maternidade corroboram para o efeito.

Já para Cortázar (2006), o conto é uma estrutura de omissão, defendendo que o melhor conto é aquele que "vence por nocaute", deixando o leitor no chão não pelo que diz, mas pelo que cala e Preuss (2015) faz isso em "Amor fortemente elíptico", sendo esse silêncio que fere em seu conto: o silêncio da creche que não explica; o silêncio do governo centauriano que esconde;o silêncio da filha supostamente morta;o silêncio da Terra que consente:

> A sala da direção. Um "eu lamento" sussurrado. As lágrimas brotando, o peito ardendo, a notícia: "Betânia faleceu hoje.". A raiva, o choque, o grito.
> Como cientista, Amanda nunca poderia se conformar com aquilo e exigiu ver o corpo da filha. Justificando falta de espaço e alegando a preservação da saúde de outras crianças, seu desejo foi negado, já que o corpo estaria cremado à essa altura. Tudo que tinha era o chip subcutâneo que carregava a dor e a justificativa da morte e um torpor que nublava seus pensamentos.
> Examinando os logs no chip, Amanda descobriu que a causa foi um colapso múltiplo de órgãos devido a incompatibilidade fisiológica humano-centauriana. As lágrimas e a dor turvaram sua visão, ou talvez fosse a falta de parâmetros, mas ela não percebeu que o chip era falso (Preuss, 2015, p.68).

A elipse não está apenas no texto, mas também na vida de Amanda, desprovida de comunidade, de reconhecimento, de amparo. Seu amor é elíptico porque está sempre em órbita de algo inalcançável, seja a filha, seja o sentido, seja o pertencimento. Assim, a

maternidade é o centro ausente da narrativa que movimenta tudo, mas jamais se realiza como plenitude ou como presença.

A partir daquilo que omite a construção formal do conto, denuncia as engrenagens da opressão, sendo elas: maternidade sem apoio, cuidado como sobrecarga, afeto como isolamento. A forma fragmentária e lacunar revela não apenas uma estética literária, mas um gesto político que é fazer do silêncio e da ausência um espelho da condição das mulheres submetidas à lógica da expropriação afetiva.

Desde a partida de Amanda da terra, há indícios dessa expropriação; contudo, ao decidir permanecer em razão da gravidez, Amanda vê sua escolha converter-se em isolamento, pois, como já foi dito, em sua maternidade não haverá comunidade, solidariedade e tampouco partilha simbólica. Pode-se verificar isso já em como o narrador descreve sua decisão: "O amor ao ser que se formava dentro dela falou mais alto – a curiosidade de criar uma nova vida, a vontade de desbravar todo um novo planeta" (Preuss, 2015, p.65-66).

Na decisão de Amanda, há um duplo deslocamento que é o desejo da maternidade que se funde ao desejo de exploração, de missão científica, e a gestação se torna, simbolicamente, a nova fronteira a ser desbravada. Amanda é então posicionada como corpo-mediação entre mundos, tanto biologicamente, ao gerar e gestar uma criança híbrida, quanto simbolicamente, ao tentar construir uma vida possível em um planeta hostil, porém o que se apresenta como desejo logo se revela como solidão.

Tal solidão é intensificada pela ausência de Milo, o parceiro reprodutor, que recua diante da gravidez: "Ela soube imediatamente que não poderia contar com ele, antes mesmo de falar o real motivo" (Preuss, 2015, p.66). Ao não dividir a gestação com ninguém, Amanda internaliza todo o ônus do cuidado. Isso reforça a crítica de O'Reilly (2010), para quem o ideal do "amor materno incondicional" frequentemente serve para naturalizar o abandono social da mãe, transformando o cuidado em um trabalho invisível. Amanda passa a cuidar da filha, Betânia, "sem raiva nem culpa, mas cheia de tristeza" (Preuss, 2015, p.66), pois "nunca precisou de ninguém antes e o amor que nutria pelo ser que crescia dentro de si aumentava a cada dia" (Preuss, 2015, p.66). A situação de Amanda revela a complexidade emocional da personagem e o apagamento de sua subjetividade uma vez que ela não tem espaço para indignação, pois a maternidade é sua função e não há quem possa auxiliá-la nisso.

Desse modo, Amanda realiza o que Federeci (2017) chama de "trabalho reprodutivo ampliado", pois ela não apenas gera, dá à luz, cuida e educa a filha sozinha, mas também sustenta economicamente a ela e a si, dobrando turnos de trabalho em um planeta estranho. A narrativa sintetiza essa sobrecarga com uma imagem crua: "Quando o dinheiro da rescisão do

trabalho anterior acabou, Amanda precisou sustentar as duas. Então Betânia foi para uma creche [...], enquanto Amanda dobrava seu turno nos laboratórios" (Preuss, 2015, p.67),

É apenas uma contestação de que é preciso trabalhar; é preciso cuidar da filha, mesmo que o que se sacrifica seja o tempo ao lado da filha amada. Sendo assim, a lógica patriarcal e machista se repete, que é a de que cabe à mulher dar conta de tudo. A maternidade de Amanda é construída sob uma lógica que sobrecarrega mulheres, uma vez que há uma responsabilidade unilateral assumida em nome do amor. No entanto, é um amor que não encontra suporte coletivo; Amanda não tinha uma vila na Terra e não tem uma vila ali. Nesse sentido, Alpha Centauri não é um "outro lugar", mas a projeção ampliada de uma sociedade em que o trabalho do cuidado é privatizado e a maternidade se realiza apenas como abnegação.

A idealização materna aparece, inclusive, nas descrições posteriores ao nascimento: "Betânia era seu coração fora do corpo, seu motivo de vida, sua alegria incondicional." (Preuss, 2015, p.67). A idealização tem seu lugar na narrativa, pois funciona como contrapeso à frieza estrutural que cerca Amanda. Ela ama profundamente, mas esse amor não é reconhecido socialmente, tampouco protegido. Não há apoio, não há luto, não há justiça. A maternidade de Amanda é, ao fim, absorvida pelo silêncio institucional e pela indiferença política, como se todo o cuidado que dedicou pudesse ser apagado para que sua filha se tornasse mão de obra barata e qualificada tal qual as crianças de Cidadela.

O que é reforçado quando o leitor descobre que Betânia não morreu, mas foi sequestrada e será escravizada pelo sistema para servir como força de trabalho infantil:

> No porão, a pequena Betânia dividia um caixote pequeno, frio e mal iluminado com outros bebês como ela. Nem mortos, nem doentes. A vacina para proteger contra a radiação funcionava bem demais agora, longe do sol, e essas crianças eram fortes e se desenvolviam rapidamente.
> Perfeitas para trabalharem em minas ou montando peças depois do quarto ciclo até o fim de suas curtas vidas, uns quinze ou dezesseis ciclos. E claro, sem receber nada além de comida e lugar para dormir, tidas como mortas, sem família. Só trabalho.
> Enquanto isso, economistas da Terra não entendiam como o custo dos produtos centaurianos eram tão mais baixos, sem saber que seu preço era alto demais (Preuss, 2015, p.68).

É esse deslocamento da dor materna para uma crítica estrutural que escancara o funcionamento de uma economia colonial sustentada pela exploração do corpo da mulher. O que parecia ser um drama pessoal, a perda da filha, a ausência de rituais de luto, o silêncio institucional, torna-se, no clímax do conto, parte de uma engrenagem impessoal e brutal.

Dessa forma, o conto de Preuss (2015) atualiza a denúncia de Federici (2017) de que o corpo da mulher é a única mediação possível entre a vida e a exploração, o último elo na

cadeia de produção do capitalismo tardio. O trabalho do cuidado, em Centauri-III, deixa de ser apenas emocional ou simbólico, tornando-se a base biopolítica de uma economia planetária que depende do sacrifício materno para existir.

No conto de Preuss (2015), Alpha Centauri-III não é um "outro lugar" utópico. O planeta que Amanda busca, por não ter nada a perder, é a repetição ampliada do mundo moderno, em que os corpos das mulheres seguem como última reserva de extração de trabalho, afeto e reprodução. A elipse formal do conto com suas ausências, seus silêncios, seus não-ditos, funciona como metáfora da própria posição da mulher na modernidade capitalista-colonial: ela está no centro da estrutura, mas nunca no centro do discurso. Seu corpo é meio, sua dor é logística, sua existência é uma função.

Por fim, os contos até aqui analisados são exemplos das possibilidades de discussão que a ficção científica escrita por mulheres no Brasil pode abarcar e suscitar. A maternidade e como ela é utilizada para manter a mulher e seu corpo subjugados é tema central dos três. Em "Eu, incubadora", de Aline Valek (2013), a maternidade é compulsória, imposta por um sistema que a converte em função nacional, administrada por tecnologias biopolíticas e dispositivos de fé. Em "Cidadela", de Lyra Lybero (2013), o controle da reprodução se dá por meio de uma teocracia tecnocrática que regula os corpos das mulheres em nome da salvação. Já em "Amor fortemente elíptico", de Marta Preuss (2015), a maternidade aparece como escolha subjetiva e solitária, mas nem por isso menos colonizada uma vez que a maternagem é atravessada pelo abandono, pelo silêncio e pela expropriação afetiva e biológica.

Se, nos dois primeiros contos, a crítica é sobre sistemas claramente opressivos e legalizados, em Preuss (2015) a violência é mais sutil e devastadora uma vez que a maternidade se torna uma obrigação de cuidado solitária, legitimada pelo amor, mas desamparada pelo mundo.

Apesar das diferenças formais e temáticas, os três contos partilham a construção de um futuro que não emancipa mulheres nem suas maternidades, mas apenas atualiza as estruturas de dominação que historicamente as relegam à condição de "segundo sexo". Seja pelo confinamento religioso, pela administração tecnocientífica ou pela lógica capitalista da colonialidade afetiva, as mulheres permanecem o "Outro", o inessencial, sendo apenas figuras funcionais do sistema, mas nunca centrais à sua reinvenção. Diana, Irina, Luísa e Amanda são convocadas à reprodução e ao cuidado, mas seguem afastadas da decisão, da escuta e da comunidade. A maternidade, nesses futuros especulativos imaginados por mulheres reais, não é um dom, mas um fardo estrutural, que é negociado entre instituições e afetos que, por sua vez, não reconhecem reciprocidade.

Dessa forma, Russ (1995) e LeFanu (1989) afirmam que a ficção científica feminista rompe com a teleologia da salvação pelo progresso e propõe uma escrita marcada pelo estranhamento da experiência cotidiana das mulheres, revelando que o que se projeta como futuro é, muitas vezes, apenas a persistência do presente em novas roupagens. A ficção científica escrita por mulheres brasileiras desloca, assim, o gênero da promessa utópica para o gesto crítico em que transforma a maternidade em espelho da falência histórica da modernidade e convida leitoras e leitores a confrontarem, com desconforto, aquilo que já conhecem, mas que prefeririam não ver.

3.2 Pode a menina brincar de boneca? O corpo infantil como mercadoria, na ficção científica de Clara Madrigano

Em "Boneca", Clara Madrigano (2015) narra de forma curta e incisiva a história de uma menina criada artificialmente para suprir afetos e expectativas adultas. Para mim, seu conto é um exemplo radical da condição de "segundo sexo", de inessencial, do Outro exposta por Beauvoir (2019).

Ari, uma androide criada para ocupar o papel de filha, é submetida a um processo de doutrinação afetiva e estética; quem o realiza é David, homem solitário que a molda segundo sua própria expectativa de doçura, obediência, gratidão e medo. Em minha análise, considerarei Ari uma ciborgue porque, apesar de não ter partes humanas e de seu corpo ser uma máquina, considero suas memórias e personalidade demasiado humanas.

Dessa forma, em poucas páginas, Madrigano (2015) constrói um universo distópico em que o afeto é manufaturado e a infância, programada. Essa ambientação já se demonstra nas primeiras palavras da narrativa que se inicia com a descrição de um quarto onde grande parte da ação ocorrerá:

> Era uma cama de princesa; ou era o que David dizia. Ampla o bastante para o corpo magro dela, com uma colcha macia, cor-de-rosa, com bichinhos de pelúcia empilhados contra as almofadas. Até onde ela sabia, os bichinhos estavam ali desde sempre, já um pouco encardidos, e ela costumava se perguntar quem brincara com eles antes. Havia os brinquedos novos; às vezes ela acordava e encontrava uma embalagem deixada no chão, perto da cama. Aquele momento: antes de colocar os pés para fora do colchão, rasgar a embalagem, a enchia de uma espécie de pavor; porque ela nunca sabia o que encontraria sob o papel colorido (embora também se tratasse de uma mentira. Ela sabia o que encontraria: bonecas. Mas não conseguia se dissociar do pavor, a coisa vivendo debaixo de sua pele, que dizia que, uma dia, ela poderia encontrar outra coisa: um dedo mindinho; uma mecha de cabelo; algo tirado dela enquanto estava dormindo) (Madrigano, 2013, p. 171 – grifo meu).

E é a partir destes elementos, do quarto cor-de-rosa, que é, na verdade, um porão, uma masmorra que mantém e aprisiona a protagonista, que Madrigano (2015) se utiliza para criticar, com delicadeza e acidez, o que o mundo hoje já faz com as meninas.

A cama de princesa, os bichinhos de pelúcia encardidos e os embrulhos deixados ao pé da cama não oferecem abrigo, mas instauram o pavor. Um gesto comum e prazeroso de desembrulhar presentes, é, na verdade, uma antecipação do horror. Assim, o que deveria ser brinquedo é prenúncio de mutilação; o que deveria ser infância é, desde o início, uma farsa. O tocar o chão, o sair dali, daquele reduto de infância, e ir para a incerteza do medo já trazem à narrativa uma atmosfera de alerta e tensão que se confirma com a constatação de Ari: as bonecas e as atrocidades (um dedo cortado) são equivalentes no universo do conto de Madrigano (2015).

Além disso, "Boneca", fiel à tradição do conto como "golpe", como propõe Cortázar (2006), tensiona a experiência da leitura por meio de dois clímases sucessivos, sendo o primeiro a revelação de que Ari é "[...] um robô, uma autômata" (Madrigano, 2015, p. 192). E o segundo, quando Ari, que foi construída para ser silenciosa, submissa e com o objetivo de agradar, mata David com um giz de cera vermelho que ela mesma tornou pontiagudo. No giz, a simbologia da infância e da atrocidade, uma vez que era ele o que tornava material o sonho da menina, mas também que se transformou em arma, o sangue vermelho, elementos que constituem a metáfora e a antítese sempre tão presentes ao longo do conto.

É necessário afirmar que a surpresa não está apenas nos eventos em si, mas na forma como são preparados uma vez que o desconforto cresce lentamente, como um veneno de absorção lenta, até a explosão final. Se o primeiro clímax desmonta a suposição de humanidade de Ari, o segundo a restitui à condição de sujeito, mas um sujeito que não o é por nascimento ou programação, mas por escolha. A libertação de Ari não acontece por meio de um gesto épico, mas pelo corte que interrompe o ciclo da violência e que já havia sido materializado por meio de um desenho, como fazem as crianças com seu imaginário:

> Gastara alguns dos gizes de cera até o toco, mas valera a pena, porque era sua obra-prima. Ari, uma versão sua, desenhada do tamanho real de seu corpo, pisoteando alguém que só poderia ser David. Havia um mar de sangue debaixo deles, um giz que Ari usara até ele não existir mais, até ser apenas uma mancha em seus dedos, e ela continuou a pintar daquela forma, esfregando as mãos na parede (Madrigano, 2015, p. 178).

Ari, como qualquer ser humano, sente a raiva, age, reage. E é nesse agir que ela se desprograma e se liberta e, como Ariadne, escolhe sair do labirinto que não construiu, abandonando o monstro e levando seu fio que é o controle com o qual David a controlava:

> Uma energia estranha se apossara dela, enquanto subia as escadas. Não emanava de seu pulso, mas de algum lugar que desconhecia. Morte em suas mãos, a mais satisfatória de todas, um futuro enigmático a ajudá-la. Ela abriu a porta. Era dia, fazia sol. Observando o céu, Ari perguntou-se se era a primeira vez em que o via.
> Ela andou. Estava decidida a nunca parar.
> Deixou o diário. Deixou as bonecas (Madrigano, 2015, p. 201-202).

Devo ressaltar, que já nos primeiros parágrafos, há também a possibilidade de rebeldia de Ari. Ela cuida das bonecas porque ninguém cuida dela:

> Ela costumava ganhar Barbies. Enfileirava-as em uma das prateleiras do porão. Não brincava com elas, à exceção das ocasiões em que penteava seus cabelos até que estivessem brilhando, **o que ela não chamava de brincar, mas de cuidar.**
> As Barbies nunca eram como ela; eram loiras e esguias e com corpos de moça feita, enquanto Ari era pequena, só dez anos, pele cor de oliva, cabelos escuros e longos, nunca lisos como os das bonecas. **Ela as odiava, um pouco. Mas, ao mesmo tempo, sentia-se responsável, a necessidade de vigiá-las, como se as pobres bonecas também estivessem presas com ela e coubesse a Ari, mais alta, dona de uma voz, zelar por seus corpos de plástico, impedir David de ajudá-las** (Madrigano, 2013, p. 171 – grifo meu).

Ao longo do conto, o leitor e a leitora percebem seu nome curto, suave, um eco na narrativa como um suspiro entrecortado, mas que também carrega uma ancestralidade trágica. Ari é Ariadne, filha de Minos, que ofereceu o fio para que Teseu escapasse do labirinto e foi abandonada. Como a heroína grega, a Ariadne de Madrigano (2015) também habita um labirinto que é feito de muros e monstros e de silêncios, de abusos e de solidões programadas. Embora, diferentemente do mito, não é o outro que ela salva com seu fio, como se vê ao final, Ari salva a si mesma, com os gestos mínimos de cuidado e as recusas sutis à lógica que a aprisiona.

É preciso destacar que, desde seus primeiros parágrafos, o conto sugere, mesmo que ainda não se saiba que ela é uma androide, que o corpo de Ari não lhe pertence, mas que foi fabricado, ofertado, condicionado, poréma menina, ainda que programada para servir, confronta tal programação ao cuidar das Barbies, mesmo não lhes tendo apreço, como quem zela por companheiras de cativeiro. Ela não brinca, ela cuida. Ao cuidar, ela inicia a ruptura com aquilo que David deseja para ela, mesmo que tal ruptura ainda faça parte de sua programação, como o leitor e a leitora descobrem ao longo do conto.

As Barbies representam a possibilidade de algo que Ariadne nunca será: uma mulher adulta. Devo ir além, na verdade, as Barbies são a representação do que nenhuma mulher será: um corpo perfeito por e para um desejo masculino. No entanto, esse cuidado surge justamente dessa oposiçãoe traz a possibilidade da negação da estética do desejo masculino e a escolha de proteger outras daquilo que lhe é angústia.

Assim sendo, esse fio é o que no labirinto demonstra uma resistência que não grita, mas persiste. A menina, como descreve Beauvoir (2019), é socializada para o desejo do outro, moldada como objeto, ensinada a calar, apesar disso, em “Boneca”, mesmo sendo construída para a subserviência, Ari sustenta em seus gestos uma recusa. A narrativa não lhe oferece salvação, mas, como a Ariadne abandonada, ela reinventa sua saída.

Dessa forma, ao colocar a infância da mulher como epicentro da mercantilização e da violência simbólica, “Boneca” não apenas atualiza a figura do “segundo sexo”, mas radicaliza sua construção, pois a menina, antes mesmo de tornar-se mulher, já é o Outro. Sua subjetividade é impedida não por interditos explícitos, mas por uma ordem simbólica naturalizada que legitima a sua objetificação. A narrativa revela, com desconcertante delicadeza, como os mecanismos de dominação operam não apenas sobre os corpos, mas por meio deles seja pela interiorização precoce de uma posição subalterna que se disfarça de afeto, proteção ou brinquedo.

Além disso, há uma violência simbólica presente no conto que, como proposta por Bourdieu (2020), é aquela que se exerce com a cumplicidade do próprio dominado, instaurando um mundo no qual as hierarquias são vividas como naturais e, por isso, incontestáveis. Ari, fabricada para agradar, é condicionada a desejar e ser desejada, mas, em seus gestos de recusa, revela as fissuras de um sistema que a deseja presa em um labirinto sem escolhas. Se, nos contos analisados anteriormente, era a maternidade o fardo imposto aos corpos adultos, aqui o ser mulher é antecipado na infância, não como promessa de futuro, mas como matéria-prima da servidão, pois a menina não é apenas a mulher a tornar-se, mas o molde em que se imprime, desde cedo, o pacto silencioso da dominação.

Ao recontar o mito de Ariadne, porém de uma perspectiva feminista e tecnocientífica, Madrigano (2015) não apenas denuncia as formas contemporâneas de exploração da infância, mas também reflete sobre o modo como o avanço tecnológico pode ser capturado por sistemas patriarcais para intensificar a dominação. A androide-menina não representa uma ruptura com os modelos tradicionais de subjetividade feminina; ao contrário, encarna seu refinamento perverso.

A seguir, serão analisadas as categorias que estruturam essa crítica: a exploração tecnológica do corpo infantil; a violência simbólica e a normalização da pedofilia; a crítica feminista à neutralidade das máquinas e, por fim, o modo como a autora utiliza o *novum* da ficção científica para instaurar um estranhamento ético no leitor. A radicalidade do conto está não apenas no que revela, mas naquilo que recusa que é uma infância que sirva, uma máquina que ame, uma menina que aceite.

3.2.1 O corpo feito código, o afeto feito mercadoria, um alerta: infância, androide e violência programada em “Boneca”

Ari não nasceu. Ari foi fabricada. É com surpresa que o leitor e a leitora descobrem sua origem. Em “Boneca”, meninas podem ser encomendadas como brinquedos e programadas para obedecer, cuidar, sorrir. Tudo na protagonista foi construído: sua altura, seus gestos, a cor de sua pele verde oliva, seus cabelos, sua idade, suas memórias. Inclusive sua resistência foi prevista: “Se só quer uma escrava, que diferença faz a minha personalidade? – Porque eu quero que você acredite” (Madrigano, 2015, p. 196-197).

E é assim que se percebe que a humanidade de Ari, em especial as lembranças de uma mãe afetuosa, não é real e sim projetada para o sofrimento dela e para o prazer de David. Sem embargo, a artificialidade da menina não anula sua condição de vítima, deslocando-a apenas. Se o corpo da mulher, ao longo da história, foi tratado como coisa a ser possuída, na ficção de Madrigano (2015), o corpo da menina é literal e inteiramente reificado, projetado para servir desde o nascimento-fabricação.

Desse modo, Madrigano (2015), ao inserir uma menina-androide no centro da narrativa, radicaliza a crítica ao uso da tecnologia como ferramenta de controle e violência de gênero. Haraway (2020) já advertia que o ciborgue, essa criatura da ficção e da realidade social, pode tanto representar rupturas quanto reproduções: “[...] é uma criatura em um mundo pós-gênero, mas não em um mundo pós-dominação” (p. 39). Ari é construída sob medida para preencher um ideal que é o da menina perfeita, submissa, obediente, silenciosa.

Além disso, é nesse silêncio que habita o horror. Um horror que é compartilhado por alguns membros dessa sociedade. Ao pedir ajuda, um dos policiais expõe sua revolta por meio de inúmeros palavrões, outra, Ortiz, expõe toda sua solidariedade. Ao descobrirem que Ari não era um “quem”, mas um “o quê”, nem a revolta nem a solidariedade se desfazem. A linguagem hesita, mas a empatia persiste e talvez seja isso a denúncia mais brutal. Contudo, o que se percebe é que uma legislação não mencionada existe. Um policial se afasta e afirma “Eu não consigo fazer isso” (Madrigano, 2015, p. 191). Já Ortiz, necessita expor a lógica capitalista que rege, assim como a lógica patriarcal, a vida de Ari, quando diz não poder fazer nada, pois Ariadne “pertence a ele” (Madrigano, 2015, p. 192). As cenas na delegacia são especialmente sensíveis uma vez que Ariadne é tratada pelo nome e, David, é sempre um pronome.

A consciência de Ariadne de quem é e o fio que a mantém presa estraga a “brincadeira” de seu dono uma vez que “Para funcionar, você tem que sentir medo. Eu gosto

de quando sente medo" (Madrigano, 2013, p. 199). O verbo "funcionar" transforma o ser de Ari não em sujeito, mas em máquina uma vez que ela não sente, ela opera; não reage, executa. O uso desse vocabulário tecnicista, que é aplicado à experiência do terror, explicita que o sofrimento é um dado programado, um pré-requisito para a eficácia da fantasia masculina. A androide não está ali para amar e sim para ser violentada e que seja nos termos impostos por aquele que a comprou.

Ao escolher uma protagonista infantil e artificial, Madrigano (2015) tensiona os limites entre o permitido e o inominável. Não há erotização direta, mas há um jogo de linguagem e ambientação que insinua o abuso como parte do pacto narrativo. O porão que se disfarça de quarto de princesa, os brinquedos encardidos, o medo de abrir presentes, tudo participa de uma *mise-em-scène* da infância violada, não acidental, mas projetada para tal quando ela afirma que quer proteger as Barbies de David, quando tudo o que tem são "limites, regras, punições" (Madrigano, 2015, p. 172). Nesse sentido, a violência simbólica é maximizada pela programação que faz com que Ari sinta medo, porém dificulta sua insubordinação uma vez que Ari internaliza seu lugar no mundo: "Ela obedecia. Era o mais fácil" (Madrigano, 2013, p. 183). Esse "mais fácil" é sintoma de uma programação que não exige convencimento, apenas repetição. A menina não luta, ao menos, não de início. Seu silêncio não é escolha; é sistema.

"Boneca" é um alerta de que se o avanço tecnológico promete superação dos limites biológicos, na verdade, sob a lógica patriarcal, o que se supera é apenas o obstáculo do consentimento. A menina não precisa mais ser persuadida, seduzida ou subjugada, basta que seja construída. A construção dessa menina é, atualmente, realizada com opiniões que insistem em não educar para uma equidade de gênero.

Ademais, novamente a ficção científica feminista aqui analisada, demonstra como discursos tais qual "meninos vestem azul e meninas vestem rosa" ou movimentos como os da *tradwives*, mulheres que são submissas a seus esposos e que "escolhem apenas cuidar da casa e filhos", além de inúmeros movimentos masculinistas, que pregam a submissão feminina, uma atualidade assustadora, para mulheres e meninas que parecem não ter direito à infância.

Nesse sentido, "Boneca" é uma distopia crítica, que Leomir Cardoso Hilário (2013) afirma ter a função de "aviso de incêndio", um dispositivo de análise radical das estruturas que sustentam o presente. Se, na tradição da teoria crítica frankfurtiana, a literatura pode diagnosticar as forças que bloqueiam a liberdade e a emancipação, a narrativa de Madrigano (2015) mostra que os dispositivos de controle da subjetividade já não operam apenas sobre os corpos vivos, mas sobre os corpos fabricados.

O conto não projeta um futuro improvável e sim acentua tendências contemporâneas, como o avanço da inteligência artificial, a normalização da vigilância e a objetificação da infância. Como afirma o Hilário (2013), a distopia permite visualizar criticamente os efeitos de barbárie "civilizada", ou seja, violências sistemáticas que já estão integradas ao funcionamento normativo da sociedade, tais como a mercantilização do afeto e o desejo de posse sobre os corpos femininos e infantis. Assim, "Boneca" se configura como um alerta literário contra a fabricação de corpos dóceis e contra o apagamento programado da subjetividade, assumindo o lugar de denúncia ética e política do inominável.

3.2.2 Programada para obedecer, construída para servir: tecnologia, consumo e silenciamento em "Boneca"

Em "Boneca, o desejo masculino não se expressa por meio de erotização explícita, mas por uma lógica de programação do afeto. Ari não é construída para satisfazer sexualmente seu tutor, mas para ser uma criança ou uma filha idealizada, o que evidencia o grau de perversidade e sofisticação da dominação. Haraway (2020) já afirma que o ciborgue não rompe, por si só, com os códigos de gênero: é um campo de disputa.

No conto, a tecnologia é capturada pelo desejo de manter uma figura feminina infantil eternamente disponível, amorosa, incapaz de dizer um não efetivo. A afetividade, aqui, é funcional. "Agradeça", ordena David, e ela agradece: "Ele gostava de quando ela dizia obrigado. Ele dizia: – Diga obrigada. E ela dizia. E ele sorria" (Madrigano, 2015, p. 186). O prazer dele reside em ver-se obedecido, não em ouvir palavras. O amor é simulado, mas a dominação é real.

De acordo com Federici (2019), historicamente, o corpo feminino foi apropriado não apenas como força de trabalho, mas como instrumento afetivo, disponível para atender às demandas emocionais dos homens. No caso de Ari, esse trabalho afetivo é total, pois ela foi fabricada para amar. Seu corpo, seus gestos e até sua memória são moldados/programados para esse fim. A cena em que ela recorda de sua mãe, uma memória fabricada pelo próprio David, expõe a dimensão cruel dessa engenharia emocional em que a infância é um artifício para legitimar a obediência:

> – Não sei o que está tentando fazer – Ari disse. – Mas eu me lembro.
> – Do quê? Da sua mãe? – David perguntou. – De como ela pendurava os seus desenhos na parede do quarto? E que foi por isso que decidiu que seria uma artista, quando crescesse?
> A menina ficou calada. Sim, era uma lembrança que tinha. Algo seu, que jamais contara a David, mas talvez estivesse errada.

> – Cala a boca – ela disse.
> – Eu coloquei isso dentro da sua cabeça. Esses fragmentos. Eu encomendei sua personalidade inteira (Madrigano, p. 194-195).

Nesse contexto, Shulamith Firestone (2020) afirma que o patriarcado se estrutura não apenas sobre a opressão das mulheres adultas, mas também sobre o controle da reprodução e da infância, colonizando inclusive o nascimento como projeto político. Ari não nasce de um ventre, pois ela é produto de um desejo, que não é o dela, mas o de um outro que a compra, porém tal desejo é estruturado por uma lógica de mercado e de gênero.

Isso é perceptível na cena em que Ari pergunta a David quanto ela custou, evidenciando a inscrição de seu corpo na lógica do capital:

> – Quanto foi? – Ela perguntou a David, uma tarde.
> – O quê?
> – O preço. Quanto custa, um robô?
> Ari sentiu o desconforto dele. Não gostava de quando a garota falava a respeito: mais uma lembrança de que ela perdera parte de seu medo. Que não era mais uma menina simplesmente assustada.
> – Bastante – foi a resposta de David. – É para poucos. No geral, famílias. É para o que servem.
> – Eles sabem o que você faz? – Ari achou difícil esconder o desprezo.
> David colocou as mãos nos bolsos.
> – Acha que eu sou o único? – Perguntou.
> Ari não respondeu (Madrigano, 2015, p.199-200).

O incômodo de David diante da pergunta revela que o valor de Ari, enquanto mercadoria, depende da ilusão de que ela não saiba, de que ela o tema, de que aceite e continue a performance que ele conduz. Quando Ari questiona, rompe o "encantamento" e expõe a transação que o sustenta, é como se sua subjetividade encontrasse caminho nas frestas da programação. O silêncio que ela adota diante da última provocação de David não é mais o silêncio da obediência, mas o silêncio do desprezo que David percebe e, num ímpeto, destrói, novamente, o que restou da personalidade anterior de Ariadne: o diário de Mary Louise.

O desejo por essa docilidade absoluta, naturalizada como amor, é o que aproxima "Boneca" da crítica à Lolita em que o que está em jogo não é o ato sexual em si, mas a construção de um corpo feminino infantil para ser desejado, moldado e possuído. De acordo com Thathiana Valesca Leite Ferreira (2023), Lolita não tem voz própria uma vez que é narrada, descrita, recortada pelo olhar de Humbert. Ari também não deveria falar de si e nem ouvir sobre os outros. Ela é programada para sentir medo, uma vez que o medo é parte do *script*, é ele que ativa sua "função". O desejo masculino, então, não deseja o corpo em si, mas o poder absoluto sobre ele, ou seja, o controle da emoção, da reação, da dependência, o poder.

Pode-se comparar o conto de Madrigano (2015) a algumas obras do cinema de ficção científica e perceber uma tendência a essa crítica. Um dos exemplos é *ExMachina* (Garland,

2014), em que a androide manipula estrategicamente suas emoções para escapar do controle masculino e alcançar a autonomia e, quando consegue, ela desaparece no mundo dos humanos. Já Ariadne não manipula, pois a ela só cabe sobreviver. Sua subversão não é parte do plano, mas um acidente da ausência de afeto.

Por consequência, o colapso de sua programação ocorre não por cálculo, mas por saturação, estando no gesto acumulado, no cuidado com as bonecas, no desprezo silencioso, na solidão, na violência e nos pequenos gestos de rebeldia que culminam em ela cravando o giz no olho de David, Ari não fala, apenas age. E é sua ação que rompe a docilidade que lhe fora imposta desde a origem, ela que quis bater os sapatinhos rosas e fugir, como Dorothy, Ariadne mata seu próprio Minotauro. Contudo, há a pergunta incômoda que paira ao final: quantas outras meninas-androide foram fabricadas, e quantas conseguiram não obedecer?

Mais recentemente, o filme *Acompanhante Perfeita* (*Companion*, 2025), dirigido por Drew Hancock, trouxe ao cinema a figura de uma mulher-androide fabricada para satisfazer emocional e sexualmente o desejo masculino. Iris, a androide que desconhece sua natureza artificial, é programada para ser dócil, amável, submissa e disponível, tanto em suas atitudes e personalidade quanto em suas roupas. Seu dono pode, inclusive, solicitar seu QI, deixando-a com um intelecto limitado ou maior.

Como Ariadne, ela internaliza comportamentos afetivos esperados e, apenas ao descobrir sua origem, foge do *script*. A diferença é que, na produção cinematográfica, esse despertar é explícito e guiado pela indignação, enquanto no conto de Madrigano (2015), a recusa se dá por gestos mínimos e progressivos, construindo-se a partir de um mal-estar acumulado. Cabe ressaltar, contudo, que ambos os enredos revelam como o desejo masculino não exige uma mulher real, mas um corpo funcional que simule amor e ofereça obediência sem conflito. O humano não é requisito o que basta é que haja sexo, subserviência e silêncio suficiente.

Nesse contexto, a reflexão de Marilyn Frye (1983) sobre o amor na cultura heterossexual masculina oferece uma chave interpretativa possível. Segundo a autora, quando se afirma que um homem é heterossexual, afirma-se somente que ele mantém relações sexuais exclusivamente com mulheres, porém tudo ou quase tudo que é próprio do amor, a maioria reserva exclusivamente para outros homens uma vez que das mulheres eles querem devoção, servidão e sexo, mantendo a admiração, o respeito, o reconhecimento e o aprendizado direcionados a outros homens.

Sendo assim, a androide de *A acompanhante perfeita* e Ariadne, de “Boneca”, não são criadas para serem admiradas ou escutadas, mas para servir, amar incondicionalmente e

jamais contestar. Essas figuras encarnam aquilo que Frye (1983) identifica como uma cultura heterossexual inscrita no artifício tecnológico: sua forma mais sofisticada de manifestação, marcada por um modelo de amor sem reciprocidade, no qual a mulher — ou o simulacro feminino — funciona apenas como espelho do ego masculino. Ao transpor essa crítica para uma narrativa de ficção científica centrada na infância, Madrigano (2015) não apenas evidencia, mas aprofunda tal denúncia, ao articular de modo incisivo as dimensões simbólica, tecnológica e afetiva da dominação que estruturam o desejo heteronormativo em sua expressão mais violenta.

Cabe ressaltar que Madrigano (2015) escreveu seu conto cerca de dez anos antes da estreia de *Uma acompanhante perfeita* (2025), aprofundando debates que têm ganhado mais espaço, recentemente, na cultura audiovisual e no universo da ficção científica em si.

Há sessenta anos, houve a adaptação de *Mulheres Perfeitas* (*The Stepford Wives*, 1975; 2004), que teve uma refilmagem em 2004 com a atriz Nicole Kidman. Nestes filmes há a substituição de esposas reais por androides dóceis e domesticadas, isso escancara a misoginia estrutural que deseja apagar a autonomia feminina em nome da estabilidade conjugal, porém o filme de Hancock e o conto de Madrigano (2015) expõem outras consequências a partir da mesma metáfora. Isso demonstra a potência da literatura de ficção científica escrita por mulheres brasileiras e sua importância.

Se o filme de Hancock explora os desfechos emocionais da idealização de uma companheira artificial e propõe, ao final, uma ruptura, “Boneca” radicaliza ao ter uma criança-androide como figura central dessa crítica. Ari não foi criada para ser companheira, mas filha; e, ao ser programada para amar o seu algoz, a narrativa desvela um grau ainda mais perverso de dominação. Sua rebelião não se dá por consciência política ou revolta justificada, mas por impulso vital.

A inovação de Madrigano (2015) está em tensionar o afeto como dispositivo de controle, mostrando que a doçura feminina, quando programada, é apenas mais uma engrenagem do patriarcado tecnocientífico, dessa forma, sua escrita se inscreve em uma linhagem de ficção científica feminista que, como propõe Haraway (2020), desmantela a fantasia da neutralidade das máquinas e denuncia o desejo masculino como algoritmo.

3.2.3 – Programar a inocência: o *novum* como estranhamento e denúncia do inominável em “Boneca”

A presença de uma menina-androide programada para amar, obedecer e servir não se inscreve apenas como um elemento inovador na trama de “Boneca”, mas é o *novum* central da ficção científica de Madrigano que se torna um elemento disruptivo, cognitivo e especulativo que reorganiza o horizonte perceptivo do leitor (Suvin, 1977). Trata-se aqui de um *novum* ético, que não propõe um mundo novo, mas uma intensificação perversa do presente. Ao introduzir uma tecnologia que permite fabricar uma filha para uso afetivo e, implicitamente, sexual, Madrigano (2015) reestipula as fronteiras entre humano e máquina, entre infância e fetiche, entre cuidado e controle. O desconforto que emerge não advém do mundo futurista, mas da possibilidade de que este já esteja em construção. O leitor não contempla o estranho com fascínio, mas é forçado a encará-lo com repulsa e angústia moral.

Considerando o que propõe Lefanu (1989), “Boneca” não apenas apresenta uma menina, ou simulacros de uma, como protagonista, mas derruba os mecanismos narrativos e simbólicos que sustentam sua subjugação. Lefanu (1989) observa que a ficção científica escrita por mulheres tem o poder de reescrever os códigos do gênero e da narrativa, rompendo com os modelos heroicos e lineares, e abrindo espaço para a crítica estrutural. Em Madrigano (2015), o gesto de subversão não é épico, porém contido, silencioso, quase imperceptível, contudo, absolutamente radical.

E isso se dá ao colocar uma menina artificial como centro da violência simbólica e emocional, Madrigano (2015) recusa a estrutura tradicional da ficção científica em que a androide, como em Asimov (2004), é uma criação funcional, obediente e inofensiva. Ari não se rebela como Ava, em *ExMachina* (Garland, 2014), tampouco como as esposas de *Stepford*. Sua resistência está nos pequenos cuidados, nas pequenas liberdades, tais como, desenhar, destruir as presilhas, não responder mesmo com medo, e, por fim, deixar de ser boneca.

Ari também não é pacífica ou inofensiva, estereótipo que atravessa a ficção científica, porém tão pouco é diabólica. Asimov (2004), em suas célebres *Três Leis da Robótica*, estipula que um robô nunca pode ferir um ser humano ou, por inação, permitir que um humano sofra dano. Essa programação ético-funcional torna o androide um servo perfeito, dócil, racional e previsível. No entanto, Madrigano (2015) subverte essa lógica da docilidade automatizada. Ari foi construída para não reagir, mas sua recusa final não obedece a nenhuma linha de código. Ao cravar o giz no olho de David, ela não está protegendo um humano, tampouco obedecendo ordens: ela está, finalmente, desobedecendo e se protegendo. Seu gesto não se enquadra nas três leis, ela as rompe. Como afirma Russ (1995), toda ficção que projeta novas possibilidades para personagens femininas também questiona os limites impostos às mulheres

reais. Ari, mesmo como androide, é metáfora de um corpo simbólico de menina/ mulher, que se recusa a funcionar como lhe é imposto.

Dessa maneira, a força do *novum* em Boneca está justamente em sua capacidade de deslocar o leitor da zona de conforto da ficção científica tradicional para um campo de estranhamento ético profundo, como propõe Suvin (1977). Não se trata de especular sobre um futuro distante, mas de lançar luz sobre o presente em que a tecnologia já participa ativamente da reconfiguração do desejo, da infância e da subjetividade. A androide criada para simular a filha ideal se articula com os debates contemporâneos sobre IA generativa, modelos sintéticos de relacionamento, pornografia automatizada e *deepfakes*, que já permitem a criação de corpos femininos hiperpersonalizados, inclusive infantis, moldados à medida do desejo masculino. A tecnologia, longe de neutralizar o abuso, está refinando-o. No universo de Madrigano (2015) e, na realidade, como afirma Haraway (2020), o ciborgue pode não romper com os sistemas de poder, pelo contrário pode ajudá-los e estetizá-los.

Nesse sentido, "Boneca" não apenas antecipa esses debates, como os radicaliza. A construção de Ari como menina-robô para suprir afetos e desejos institui um ponto de não retorno em que a infância deixa de ser uma etapa protegida da vida para se tornar objeto de consumo sob demanda. O que causa estranhamento não é a existência de uma androide/ciborgue, o que já é esperado na tradição do gênero, mas o fato de ela ser uma criança projetada para amar, obedecer e temer. Desse modo, o *novum* se converte em dispositivo de denúncia de uma tecnologia que fabrica inocência, que programa a vulnerabilidade como função, que transforma o medo em mecanismo de funcionamento. Ari funciona com medo. Essa revelação desestabiliza qualquer fantasia de neutralidade e convoca a leitora e o leitor a um confronto ético incontornável.

Assim, ao se articular aos demais contos analisados nesta tese, "Boneca" aprofunda e radicaliza a denúncia que atravessa a produção de ficção científica escrita por mulheres brasileiras examinada até aqui, ao evidenciar como a maternidade, o afeto e os corpos das mulheres não apenas permanecem sob vigilância, mas são reconfigurados por novas tecnologias para sustentar as mesmas estruturas de dominação.

Em "Cidadela" e "Eu, incubadora", esse chamado é feito por uma teocracia tecnocientífica que transforma o útero da mulher em território estatal. Já em "Amor fortemente elíptico", a maternidade é o centro de uma experiência de desejo e de perda silenciada por uma sociedade que recusa o luto e instrumentaliza o afeto. Por sua vez, em "Boneca", há um deslocamento radical da crítica em que o foco recai sobre o corpo da menina, cuja subjetividade é moldada desde a infância por uma lógica de mercantilização e

docilização antecipada, na qual o afeto é domesticado e a autonomia é interditada antes mesmo de sua emergência.

Ao comparar esses futuros ficcionais, vê-se que todos projetam o que há de mais perene no presente, sendo a subordinação de nós mulheres e de nossos corpos a sistemas de controle que nos retiram a nossa voz, a nossa escuta e a nossa possibilidade de comunidade. As mulheres ainda continuam o "segundo sexo", o inesssencial, o Outro e os contos destas mulheres do hoje, que projetam futuros, são "avisos de incêndios" que já queimam nossas carnes e de nossos filhos e filhas.

Por isso, essas narrativas gritam, de forma dilacerante, os desafios contemporâneos de se representar e de vivenciar, por meio da ficção científica, os modos como as tecnologias, os discursos morais e os afetos se entrelaçam na manutenção da desigualdade de gênero. As autoras não apenas imaginam futuros, o que fazem é diagnosticá-los, ao deslocar a ficção científica de sua vocação tradicionalmente machista e patriarcal para um terreno de crítica estrutural, revelando que as engrenagens do patriarcado e do capitalismo não se desfazem com o avanço tecnológico, mas sim ganham novas formas de disfarce e sofisticação.

No entanto, os contos até aqui analisados demonstram que há a possibilidade de uma utopia. Seja na transformação e libertação das correntes uma das outras, seja na construção de comunidades onde a sororidade é o alicerce de tais conquistas. São essas pequenas ou grandes insurgências de mulheres que ousam escrever que investigarei na próxima seção.

4 A FICÇÃO CIENTÍFICA ESCRITA POR MULHERES: PARA ALÉM DA MOCINHA OU DO *SEX APPEAL* OU POR UM FUTURO POSSÍVEL

Se a ficção científica escrita por mulheres brasileiras pode denunciar o presente, ela também é capaz de desenhar novas possibilidades e neste capítulo são essas possibilidades que serão analisadas. No entanto, é necessário perceber que, conforme Russ (1983), há inúmeros mecanismos culturais que tornam invisíveis, distorcem ou deslegitimam a criação literária das mulheres e, por isso, elas escrevem menos ou, quando o fazem, possuem poucas referências. Russ (1983) também demonstra como a estrutura da ficção científica pode ser encarada como sendo um espaço simbólico. Em sua tradição, a mulher frequentemente aparece como a "companheira", a "musa", a "ameaça" ou o "prêmio", mas raramente aparece como dona de suas ações, pensamentos e destinos.

Além disso, embora haja obras em que mulheres assumem papéis de poder, a presença delas é muitas vezes permeada por aspectos de domesticação e submissão. Elas lutam, mas permanecem tendo o corpo sexualizado; elas são brilhantes como cientistas, mas também são aquelas isoladas e estranhas; elas são alienígenas atraentes, mas vistas e interpretadas pelo olhar masculino. Essa lógica não se restringe apenas ao gênero, mas organiza o próprio núcleo do que é ser mulher nestes mundos próprios, reiterando uma estrutura patriarcal que determina o que pode ser concebido como futuro, tecnologia e humanidade.

Para Russ (1983), essa preocupação vai além de quem escreve; mas é também uma preocupação com quem possui autorização e autoridade cultural para criar e contar histórias, e quais universos são viáveis dentro de uma imaginação que, ao longo da história, exclui a vivência da mulher. É com isso em mente que analiso os contos nesta seção ao questionar como a ficção científica escrita por mulheres brasileiras não apenas transforma essas representações, mas também desafia os próprios limites do gênero, gerando futuros viáveis, subversivos e, acima de tudo, diferentes e possíveis.

Inicialmente, é preciso esclarecer como mulheres são retratadas na ficção científica e, apesar deste ser um trabalho de estudos literário, é clara a importância da produção audiovisual para o imaginário popular do gênero e, por isso, olhar e analisar, mesmo que superficialmente, a presença de mulheres em algumas produções clássicas ajuda a compreender a figuração das mulheres. Como consumidora e estudiosa, vejo que, a partir de teorias e análises, é possível verificar que as mulheres ainda desempenham papéis restritos e frequentemente são colocadas como objeto de desejo, prêmio ou sacrifício.

Mesmo as mulheres *pops,* que hipoteticamente são empoderadas e donas de seu destino, como Trinity (*Matrix*), Leia Organa (*StarWars*) ou Sarah Connor (*O Exterminador do Futuro*), possuem representações cheias de uma ambiguidade estrutural uma vez que apesar de lutando, liderando ou resistindo, seus caminhos continuam subordinados à lógica do herói e a um olhar sexualizado do ser mulher.

Leia, uma das mais famosas personagens de *Star Wars*, é inicialmente apresentada como a líder da resistência. Depois é reduzida à imagem da "escrava Leia", presa a Jabba, seminua, usando um biquíni de metal que se tornou um ícone cultural[25]. A potência política da personagem é, portanto, debilitada por uma *mise-en-scène* sexualizada que reafirma a posição da mulher como objeto de exibição e exploração.

Em *Matrix*, Trinity, mesmo sendo uma mulher forte, corajosa, habilidosa em combate e excelente programadora e *hacker*, sua existência na narrativa tem como objetivo proteger e despertar o messias masculino, Neo, calcada na ideia do amor romântico, e não por desejo próprio.

Já em *Exterminador do Futuro*, Sarah Connor, ao se transformar de mãe comum em guerreira implacável, representa o arquétipo da maternidade militarizada, já que sua identidade só se manifesta quando direcionada à defesa do filho, que é o verdadeiro protagonista da narrativa.

Embora todos esses exemplos sejam provenientes da indústria cultural audiovisual, essas representações são fruto de um arcabouço e de uma herança não somente do cinema de ficção científica, mas também de sua literatura. Dessa maneira, é possível perceber que a mesma narrativa sobre ser mulher é reiterada em diferentes mídias e épocas.

Um exemplo de como a representação feminina é restrita, mesmo em ficções científicas inteligentes, como afirma Russ (1995), é *1984,* de George Orwell, em que Julia surge como uma esperança de mudança, mas essa expectativa é frustrada uma vez que sua aspiração política é limitada à sexualidade e seu corpo é castigado e silenciado.

Além disso, Russ (1983) expõe como a literatura escrita por mulheres é constantemente desmerecida, alterada, ignorada ou vista como uma exceção, destacando o silenciamento ao criticar os mecanismos culturais que limitam o que as mulheres estão autorizadas a escrever e de que forma podem ser interpretadas. A criação das personagens

[25]A cena em que a personagem Leia Organa é mantida como escrava por Jabba theHutt, utilizando um traje que ficou conhecido como *slave* Leia, ocorre no início do filme *Star Wars: Episódio VI – O Retorno de Jedi* (1983). Esta cena tornou-se um ícone tanto das discussões sobre a objetificação feminina na cultura *pop* quanto das análises feministas de representações de gênero na ficção científica e na fantasia.

femininas na ficção científica espelha esses mecanismos, que atuam não somente no âmbito da crítica, mas também na concepção da forma e do futuro.

Em oposição a esse imaginário, autoras como Ursula K. Le Guin, Octavia Butler, James Tiptree Jr. e as brasileiras aqui analisadas, mudam o foco da narrativa de ficção científica para corpos dissidentes, universos indomáveis e sentimentos não normativos, sendo que é partir delas e com elas que a noção de ficção científica começa a se transformar, não somente como um espetáculo tecnológico, mas como um espaço de luta simbólica sobre quem é capaz de imaginar o(s) futuro(s) e para quem esse(s) futuro(s) é (são) destinado (s) e permitido (s).

As autoras aqui estudadas podem ser vistas como uma tentativa de ruptura, um tipo de grito e reformulação dessas narrativas. Elas não só incluem mulheres em suas histórias, elas dão a essas personagens propósito ou apenas a oportunidade de que as vozes de um *captain's log* sejam delas e não de outro. Elas fazem dessas personagens sujeitos.

Dessa forma, elas tentam promover, de várias formas, uma revolta que é formal e epistemológica, abalando categorias, desconstruindo dicotomias ontológicas e sugerindo novas possibilidades de narrativas. Para isso, seus contos, de inúmeras formas, repudiam a linearidade do progresso, o heroísmo focado no sujeito masculino e a própria confiança na neutralidade da ciência, como já se tem visto até agora nas análises desta tese.

Para Lefanu (1989), a intervenção feminista na ficção científica atua não apenas no plano temático, mas principalmente na estrutura dos mundos possíveis, proporcionando uma reinterpretação radical da própria realidade. Assim, ao realizar isso, essas autoras almejam desafiar as fronteiras do gênero, estabelecendo epistemologias do cuidado, da interdependência, da vulnerabilidade e da rejeição da dominação. Tal tentativa não é apenas um reflexo de uma "sensibilidade feminina", mas projetos políticos, poéticos e ontológicos.

Se a ficção científica tradicional narra suas histórias a partir de estruturas que limitam a experiência da mulher a papéis de submissão, secundários e/ou de reprodução e sem questionamento, como afirma Russ (1995), a ficção científica escrita por mulheres pode rejeitar tais padrões, questioná-los, invertê-los. E, mesmo quando os mantém, o fato de escrever é também um pequeno ato revolucionário.

No entanto, mais do que apenas incluir mulheres como personagens, essas escritoras tensionam futuros que desconstruam os alicerces da racionalidade patriarcal, tecnológica e colonial. Ao articular noções como humanidade, progresso, natureza e tecnologia, elas têm como possibilidade a recontextualização dos corpos, dos afetos e dos conhecimentos atuais e ancestrais daquelas que estão aqui e vieram antes delas, em mundos possíveis que não apenas

se afastam da lógica da dominação, mas que a rechaçam de forma radical. Esse ato se reflete na criação das personagens, assim como na seleção dos enredos, das estruturas narrativas e dos próprios elementos do imaginário desta ficção.

Por isso, neste capítulo, o objetivo é analisar de que maneira a ficção científica produzida por autoras brasileiras, a partir do *corpus* desta tese, reformula tanto as representações do futuro neste gênero literário, suas possibilidades quanto as estruturas narrativas em si, ou como elas as mantêm. É preciso dizer que a escolha dos contos que entraram nesta categoria: para além da mocinha ou do sex *appeal* ou por um futuro possível são aqueles que, em algum momento, a mulher torna-se ou é passível de ser sujeita de si mesma e não o inessencial.

Assim, de uma maneira ou outra, os contos se afastam da ficção científica *mainstream* com os estereótipos que ainda permeiam o imaginário da ficção científica. Eu não tenho o objetivo de incluir aqui uma totalidade, mas, pelo contrário, desejo adotar a visão localizada e limitada de uma interpretação que destaca as rupturas, os deslocamentos e as revoltas textuais. Assim, ao invés de classificar as análises por subgêneros ou por categorias temáticas rigidamente definidas, a ideia aqui é refletir sobre como cada narrativa conecta, de maneira única, vivências de gênero, sejam elas de corporeidade, de tecnologia, de afeto, de deslocamento e de resistência a partir de características do gênero literário ficção científica.

Nesse sentido, nesta seção e suas subseções, demonstro como as autoras analisadas reconfiguram convenções do gênero ficção científica ao mobilizar quatro operações formais interligadas. Primeiro, pelo uso do *novum* e de seu potencial investigativo, não como ornamento tecnológico, mas como princípio de construção de mundo que revela assimetrias de poder. Segundo, pelo deslocamento do ponto de vista, corpos e territórios periféricos tornam-se centrais para a narrativa, desautomatizando o megatexto do gênero. Terceiro, pela política da memória, que reescreve experiências silenciadas e transforma o arquivo em dispositivo crítico. Quarto, pela paródia como reescrita crítica, que dialoga com códigos canônicos para torcê-los por meio do humor e da ironia. Em conjunto, essas operações evidenciam que a FC escrita por mulheres no Brasil não apenas tem o ser mulher como tema, mas altera formas e expectativas do próprio gênero literário.

4.1 QUANDO O CAPITÃO É UMA CAPITÃ: *NOVUM*, MEGATEXTOS E *DEGRADEDINFORMATION* EM "CODINOME ELECTRA", DE LADY SYBYLLA E "MEMÓRIA SINTÉTICA", DE CAMILA MATEUS

O conto "Codinome Electra" abre o primeiro volume da coletânea *Universo Descontruído.* Ele é escrito por Lady Sybylla (2013) que se descreve da seguinte forma:

> Sou geógrafa, professora, mestra em Paleontologia e blogueira do *Momentum* Saga há mais de dez anos. Fã e entusiasta da ficção científica, da representatividade e diversidade na FC, feminista e capitã da Frota Estelar. Sei que o nome é esquisito, mas como você deve imaginar é só um pseudônimo. Me inspirei na rainha de Jerusalém para criar uma personagem chamada Sibila em um enredo de FC que escrevo há muitos anos, mas ele acabou ficando com Y e com dois Ls por causa do Twitter[26] (Sybylla, 2025).

Lady Sybylla é ativista do gênero ficção científica no Brasil, mantendo-se ativa na escrita e em redes sociais em que escreve sobre o gênero. Além disso, ela publica romances e contos em editoras e revistas.

Seu conto narra a história de uma heroína cujo nome é seu código de luta: Electra. O nome da personagem pode ser lido como uma alusão à peça de Eurípides e Sófocles que narra a saga de justiça de Electra e seu irmão pela morte de seu pai, Agamémnon. A peça tem como temática vingança, justiça e as complexidades das dinâmicas familiares. Seu enredo também é retomado por Freud que teoriza sobre a competição da atenção do pai com a mãe. Além disso, há também uma personagem do universo da ficção científica dos quadrinhos da Marvel, com o mesmo nome. Elektra Natchios perde a mãe, que é assassinada. Então, ela é criada pelo pai milionário Hugo Natchios, que também é assassinado. Criada para saber artes marciais, ela demonstra uma sede de vingança, buscando a todo o momento seu local, tornando-se, por fim, uma assassina de aluguel[27].

Já a Electra de Sybylla (2013) é alterada geneticamente para se tornar uma máquina de combate. Ela é fruto de um projeto governamental que utiliza corpos humanos para alcançar objetivos militares. O enredo do conto gira em torno de uma tarefa que a protagonista precisa cumprir e desnuda aspectos físicos e emocionais dela e da sociedade onde vive, que não é mais a Terra e sim outro planeta. A guerra é contra um "maldito magojin" (Sybylla, 2013, P. 15). Uma espécie alienígena que Electra leva até sua nave e descobre, por fim, que o inimigo é como ela. Durante a narrativa, a protagonista se questiona sobre as fronteiras entre o

[26] Disponível em: https://www.momentumsaga.com/p/sobre.html Acesso em: 27 mai. 2025.
[27] Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Elektra_Natchios . Acesso em: 14 jun. 2025.

humano e o artificial, a liberdade e a codificação, ao mesmo tempo em que expõe as inconsistências de um sistema que manipula verdades.

Electra afirma que:

> [...] principal motivo para ter se alistado: a possibilidade de ver as estrelas. Desde então, Electra não mais recusou missões, tampouco recusou a chance de ser fisicamente melhorada, com implantes e tecnologia. Sabia que era para o bem de Klaten e de seu povo. Sua pequena família poderia não entender tampouco sua ex-esposa ou seu namorado atual concordavam com os riscos envolvidos, mas ninguém a impediu de ir. Era seu corpo, sua vida, sua decisão (Sybylla, 2013, p. 19).

A decisão de modificar o próprio corpo foi de Electra e foi feita por um sonho, ver as estrelas, e um sentimento de proteção e amor aos seus. Mesmo que aqueles que amou e ainda ama não a entendam, Electra é dona de si e de suas decisões. É movida a sonhos e amor e não vingança como suas duas antecessoras. Também é uma mulher, negra, trans e bissexual, como o leitor descobre ao longo da narrativa.

A pesquisadora Regina Dalcastagnè (2011) realizou um levantamento sobre a personagem do romance brasileiro contemporâneo dos anos de 1990-2004. Nessa pesquisa, objetivou mapear quem eram as personagens retratadas na literatura e verificar quais as lacunas de tal representação. Dalcastagnè (2011) descobriu que apenas 37, 8% das personagens dos romances eram femininas e 15,9% dos romances não possuíam sequer uma personagem feminina. Além disso, essas personagens aparecem mais jovens, sendo que o espaço em que se encontram é o doméstico e em relações amorosas com homens. Suas ocupações são de dona-de-casa, atriz, estudante e dificilmente estão em contextos intelectuais e de insurgência. O estudo de Dalcastagnè (2011) demonstra que ainda há um modelo literário em que as experiências de mulheres são marginalizadas.

Apesar deste estudo ter sido realizado com romances, creio que é possível realizar um comparativo com as personagens até aqui analisadas e que serão todas mulheres e insurgentes de uma forma e de outra. Electra é uma personagem que dificilmente seria encontrada em outros gêneros literários, ao mesmo tempo que não está no clichê de mulher sofrida e forjada na violência, tão comum quando mulheres trans e negras são retratadas na indústria cultural. Electra é uma mulher que escolhe seu destino, seu corpo, suas decisões.

O segundo conto que será analisado neste item é o “Memória Sintética”, de Camila Mateus (2013). Em minhas pesquisas, não consegui obter informações sobre a autora. Os *hiperlinks* para o que antes parecia ser um *blog* não mais funcionavam e a busca por seu nome

não encontrou resultados confiáveis. Pelo relato de outras autoras, que foram duramente criticadas pela coletânea, ela pode ter deixado de escrever e compartilhar seus escritos.

O conto de Mateus (2013) possui uma narradora que é uma entidade e cuja identidade o leitor não consegue precisar: É humana? É androide? É uma consciência artificial? A dúvida não é esclarecida de forma deliberada. Ela é Marla, mas também não o é. Ela é Kaira, mas não somente ela, pois também é parte de Marla. Ela é memória, mas é também sintética.

O tempo e o espaço permanecem indeterminados, podendo o cenário ser interpretado como um laboratório ou uma instalação de acesso restrito, semelhante à Área 51, que é uma base militar norte-americana associada ao sigilo extremo, a pesquisas tecnológicas e a experimentos conduzidos fora do escrutínio público — porém, situada em território brasileiro.Neste lugar, memórias são apagadas, programadas, realocadas. Ao longo do conto, ela, uma "menininha confusa de 32 anos" (Mateus, 2013, p. 175), vive a busca de algum traço de identidade ou sentido, porém o que encontra são lacunas, ausências e a percepção de que sua memória não é sua. O resultado dessa busca é uma narrativa melancólica, claustrofóbica que retrata um conflito interno e dilacerante: a luta contra o apagamento e a dissolução do eu; o se transformar em memória (de quem e para quem?) e, por fim, de não ter sua subjetividade manipulada, descartada e substituída.

Nesses dois contos, ao pensar nos conceitos que aqui elenco como sendo essenciais para uma elaboração de uma definição do que é ficção científica, acredito que três sejam fundamentais para compreender como as autoras utilizam a ficção científica como subversão de suas próprias convenções. São eles: o conceito de *novum* proposto por Suvin (1977); o megatexto que consiste na estrutura de signos, linguagens e expectativas compartilhadas que organizam o campo semântico da ficção científica, conforme Broderick (1995) aponta e, por fim, o conceito de *degraded information* que consiste em uma ocultação intencional, que fragmenta, retém ou distorce a informação, convocando o leitor a reconstruir um mundo textual que se mostra sempre em ruínas, incompleto ou em disputa, como propõe Shippey (2005).

Ao analisar os dois contos em questão, "Codinome Electra" e "Memória sintética", é possível verificar inúmeros *nova*. Em "Codinome Electra", o novo *locus*, o planeta Klaten, naves espaciais, novos equipamentos. Em "Memória Sintética" há uma degradação e diminuição da importância da vida humana, assim como de sua memória, juntamente com um crescimento de uso de androides e da abolição de costumes como o uso de moeda corrente, apenas via aplicativo ou o próprio *transfer*.

No entanto, a ausência de um olhar cuidadoso pode fazer com que se pense que esses são os novos estruturantes e que causam o estranhamento cognitivo no leitor, porém afirmo que, na verdade, são outros. Em "Codinome Electra", as mudanças corporais da protagonista e sua atitude perante elas são o *novum* que traz ao leitor um estranhamento cognitivo uma vez que isso faz com que esse leitor seja confrontado com as mulheres negras e trans que não possuem a mesma liberdade para isso. As mudanças também trazem conflitos frente a ideias pré-estabelecidas de gênero. Uma mulher negra e trans que é um soldado, mas um soldado que não somente executa, mas também pensa e age por si e pelos seus ideais.

O início da narrativa, em que o leitor acompanha Electra na captura do magojin, a barreira de nano-oxigenação até os upgrades que a dotam de força sobre-humana, estabelece uma nova conexão entre identidade e corpo que desestabiliza os limites entre o biológico e o tecnológico. Essa desestabilização é enfatizada na própria narrativa, como na passagem em que Electra, ao confrontar o inimigo, pondera sobre as contradições de sua situação:

> Suas modificações corporais a transformaram em uma máquina hipereficiente. Sua força fora geneticamente aumentada, bem como a resistência a ambientes com pouco oxigênio. Tinha todo o córtex cerebral resguardado por uma barreira de nano-oxigenação para evitar a morte cerebral, permitindo que permanecesse viva por até 48 horas mesmo com o coração parado. Suas células tinham uma taxa menor de degeneração, o que garantia que seus machucados não fossem tão sérios quanto se esperaria dos Ancestrais (Sybylla, 2013, p. 13-14).

Nesse trecho, vê-se que o corpo de Electra não é aquele que ela herdou de seus ancestrais, mas aquele que foi feito de sua herança, tornando-se não somente uma extensão da tecnologia, mas também o palco de conflitos éticos e subjetivos. São nessas modificações e nessa nova configuração do ser que se encontra novamente a metáfora do ciborgue de Haraway (2000) e mais uma vez, na personagem de Sybylla (2013) há a contestação das separações entre natureza e cultura, humano e máquina, masculino e feminino.

Ao longo da narrativa, Electra declara que a alteração de seu corpo não se deve à opressão externa, mas também é um ato de autonomia que transforma sua subjetividade. Essa decisão de se transformar é como um ato performático, isto é, como uma repetição de normas que podem ser desafiadas ao serem reiteradas de maneiras não tradicionais (Butler, 2021). Dessa forma, a escolha de Elektra abala não só a ideia de gênero, mas também a própria definição de identidade, inserindo a temática do *novum* em um contexto político que vai além do domínio tecnológico e afeta as estruturas sociais de poder. Essas mudanças corporais podem dar à Electra maneiras diferentes de ser no mundo, mesmo que elas tenham sido realizadas para que ela performasse um outro papel: a de soldado. Papel este que ela também

nega ao insurgir contra os Anciões e sua mentora para salvar a vida do magojin ao saber que ele é tão humano quanto ela.

Assim, ao se interrelacionar o que é proposto por Suvin (1977), por Butler (2021) e a problematização de dicotomias trazidas pelo ciborgue de Haraway (2000), é possível verificar que o conto de Sybylla (2013) pode ser lido como uma crítica às dinâmicas de poder que moldam o corpo e a subjetividade, uma vez que a narrativa provoca aquilo que Suvin (1977) aponta como essencial na ficção científica que é a habilidade de criar um estranhamento cognitivo que leva o leitor a reconsiderar as estruturas sociais e históricas que legitimam desigualdades.

Suvin (1977) também afirma que a ficção científica é um experimento científico-literário que Sybylla (2013) propõe de forma a questionar: O que aconteceria se todos, os excluídos, os marginalizados, não recomendados à sociedade criassem sua própria sociedade? Como ela seria? Para mim, a genialidade, entre os clichês do gênero, é que Sybylla (2013) propõe, nesse experimento, que a sociedade poderia ser mais justa e igualitária, mas ainda assim humana e capaz de cometer erros parecidos e, por isso, é preciso estar atento.

E nesse processo, a autora desenvolve a personagem Electra como uma figura rebelde, negra, trans e bissexual, cujas transformações corporais não a reduzem a um objeto de controle estatal, mas a posicionam como um sujeito que demanda autonomia e questiona as estruturas de gênero e de poder. Desse modo, o *novum* em "Codinome Electra" é um recurso narrativo, mas também pode funcionar como um espaço de resistência que ressalta a capacidade crítica da ficção científica de Sybylla (2013) como um campo de lutas e reconfiguração de subjetividades ao dar-lhes voz e espaço.

Dessa forma, ao analisar como essa reconfiguração é feita é possível notar que alguns momentos da narrativa podem enfatizar a articulação entre a ficção científica, mais especificamente o conceito de *novum* (Suvin, 1977), e a narrativa de Sybylla (2013) são utilizados para demonstrar formas de insurgência contra sistemas de dominação. Um exemplo é quando Electra descobre que o magojin, um suposto inimigo, desconhecido, é, na verdade, tão humano quanto ela e seus entes queridos. Essa constatação é uma exposição das contradições de uma guerra que é suplantada e mantida a partir da desumanização do outro.

Ao abrir o traje do magojin e encontrar "não um alienígena, mas um ser humano" (Sybylla, 2013, p. 17), Electra e o leitor confrontam-se com o estranhamento cognitivo que Suvin (1977) identifica como o cerne da ficção científica, deslocando o olhar para as fronteiras tênues entre o eu e o outro. E tal estranhamento ocorre justamente porque até ali a

narrativa se baseava em uma sequência de clichês típicos da ficção científica para narrar guerras interplanetárias em que o inimigo geralmente é o outro e não o seu semelhante.

Essa descoberta é feita como denúncia das práticas políticas que legitimam a violência em nome da proteção de um sistema social, que mesmo que superficialmente pareça igualitário, possui em seu cerne autoritarismo, problematizando, assim, a lógica que constrói o "inimigo" como radicalmente distinto, quando, na realidade, é produto da mesma estrutura de poder. A percepção de que "não havia uma alienígena ali e sim um humano" (Sybylla, 2013, p. 20) desestabiliza as fronteiras identitárias e denuncia o processo de fabricação do inimigo. Nesse sentido, Butler (2021) afirma que categorias identitárias são performadas e reiteradas em contextos de dominação que podem (e devem) ser subvertidost al como Electra propõe ao questionar:

> – **E o que garante que eles não mudaram?** Mil anos nos separam, coronel! Mil anos! **Se executarmos aquele homem não seremos melhores do que aquela sociedade que abandonamos!** Não entende a incoerência disso? Quantos mais precisarão morrer para proteger o segredo da nossa origem?
> – Não entende o que isso pode fazer a Klaten?!
> – **Nosso povo tem plena capacidade de entender tudo o que acabamos de ouvir!** O Conselho de Pares não pode ter medo de nossa própria história! Se nós conseguimos vencer os séculos de preconceito, por que não os magojins? (Sybylla, 2013, p. 37 – grifo meu).

É a partir da sua consciência de mudança e da consciência da mudança pela qual seus ancestrais passaram que Electra subverte seu papel de soldado e transforma-se em rebelde.

Em outro momento da narrativa, Electra é confrontada com a realidade de que aquele que ela vê como semelhante já viu como inimigo pessoas com corpos dissidentes como o dela:

> Mil anos atrás, nós éramos um povo humano apenas, vivendo no mesmo planeta, klatenanos e magojins. Mas aquela era uma sociedade de terror. Tudo o que era diferente era combatido. Mulheres, negros, homossexuais, transexuais, tudo o que fugia do chamado "padrão" – ela fez sinal de aspas com as mãos – era sumariamente vítima de preconceito, vítima de uma sociedade que achava normal inferiorizar tudo o que não fosse branco e masculino. Até mesmo os homens tinham que seguir um sistema que os impedia de ter emoções, de falhar. Nossos antepassados constituíam uma ala liberal da sociedade que tentava lutar contra o preconceito, o racismo, a misoginia e tentava mostrar os erros seculares desse mundo. Mas isso levou a um conflito armado, uma guerra urbana entre forças de um governo repressor, com polícia armada contra homens, mulheres e crianças, de várias etnias, orientações sexuais e religiões pelas ruas. Muita gente morreu, Electra, mas nossos antepassados não desistiram da luta. As perseguições sem fim continuaram. Estupros coletivos foram organizados, depredações, incêndios criminosos, sequestros... Enfim, o governo conseguiu acuar os manifestantes e propôs o fim das hostilidades, com perdão para todas as ações contra ele, sem propor mudanças sociais para uma sociedade igualitária, sem repressão. Eles apenas queriam manter o status quo. Os

> líderes, por sua vez, tiveram outra ideia. Conseguiram comprar naves de colonização, encheram com suprimentos, água e filtros de ar e deixaram o planeta e aquela sociedade que se recusava à mudar. Não foram eles que nos expulsaram... nós nos retiramos (Sybylla, 2013, p. 36).

O trecho pode ser considerado um relato das atrocidades sofridas, ao longo da história, das minorias subalternizadas e que são todas representadas por Electra. Os doze clãs viviam, atualmente, de forma harmoniosa, com exceção da guerra contra um inimigo fantasma.

No entanto, mesmo que inicialmente tal informação abale a certeza de Electra de estar realizando o correto, ela se mantém firme ao desafiar o Conselho de Pares, pois ela mesma reafirma não poder se calar "[...] diante da execução sumária de um prisioneiro que pode nem mesmo representar aquela sociedade que tanto nos reprimiu. Não podem usar assassinato como medida para proteger um segredo" (Sybylla, 2013, p. 37) uma vez que a protagonista se rege pelo princípio que lhe foi dado pela própria comandante que é de que "a liberdade não pode se calar diante das injustiças" (Sybylla, 2013, p. 37).

Desse modo, pode-se verificar o aspecto político do *novum*, uma vez que as mudanças de Electra não a tornam passiva, pelo contrário, fortalecem sua voz como uma agente de resistência e crítica social. Essa resistência pode ser verificada no conceito de ciborgue de Haraway (2000), que vê a figura híbrida como capaz de transpor fronteiras identitárias e contestar as dicotomias que sustentam o poder. Electra, ao desviar-se das expectativas de submissão e agressão, redefine seu corpo alterado como espaço de autossuficiência e rebelião.

Dessa forma, o conto de Sybylla (2013) não apenas perturba o leitor em nível cognitivo, mas também o instiga a ponderar sobre as estruturas históricas e sociais que influenciam a subjetividade e a identidade de mulheres negras, trans e bissexuais em sociedades que ainda funcionam, mesmo em futuros remotos, a partir da exclusão e a partir da violência institucionalizada.

Em "Memória Sintética", de Camila Mateus (2013), o *novum*, assim como em "Codinome Electra", não é composto pelos clichês do gênero: androides, degradação ou evolução tecnológica. Na verdade, ele reside na capacidade humana de se lembrar, ser lembrado, viver e morrer. É a ausência de um velório — seja porque se é pobre e não tem direito a ele, ou

> Que rico iria autorizar seu velório para 24 horas depois voltar como um androide? Todo o dinheiro que você adquiriu em vida vai para a nova conta do seu robô. Transfer, como é chamado.
> Enquanto sua carne é amontoada com outros desconhecidos, apodrecendo juntos, à espera do pior, um robô vai pra sua casa usar seus móveis e sair com seus amigos (Mateus, 2013, p. 185).

A morte, para aqueles que podem pagar, não mais existe, tampouco o luto. A carne é só uma roupa que não lhe cabe mais.

É essa desumanização que traz ao leitor o estranhamento cognitivo (Suvin,1977), pois a protagonista demonstra uma identidade vaga e indeterminada: ora humana que já se foi, ora androide em processo de se tornar, ora, talvez, uma inteligência artificial que carrega fragmentos de ambas. A incerteza intencional acerca de quem (ou o quê) narra a história, e como essa subjetividade se (des)constrói, provoca no leitor o desconforto essencial para interrogar os próprios limites do que é ser humano. As primeiras frases do conto já trazem essa angústia:

> Percorria com mãos e olhos atentos todas as curvas daquele corpo ainda quente, estirado ao chão. **Lamentou profundamente por não chorar**. **Não sentiu o nó na garganta que gostaria num momento como esse. Apenas o recipiente mudou, sussurrou enquanto a acariciava**.
> O coração não estava acelerado. Era uma despedida, dolorida e confusa. Estava a ponto de entrar em colapso, mas não poderia. **Não sentiu nem um aperto no peito sequer. Isso a irritava ainda mais. Arranhou a própria coxa, de raiva, como fazia quando criança. A pele se rompeu de imediato, mas não sangrou**.
> Gritou, pela dor que sentia e pela falta de sentir. E poderia passar semanas gritando, se quisesse. Tinha um excelente sistema vocal, era capaz de reproduzir qualquer som que escutasse uma única vez. Gritou como uma menininha confusa de 32 anos.
> A memória ainda estava em processo de realocação. O que leva em torno de 48 horas para que as memórias de médio e longo prazo se consolidem. Existe **o período de desativação, que é único, e extremamente importante para organizá-las. Durante esse período, o modo REM é ativado. Similar a um processo de desfragmentação. Blocos de memórias são realocados e unidos, evitando que experiências recentes alterem a gravação de uma memória permanente, por exemplo, mudando a perspectiva de determinado acontecimento. A memória está diretamente ligada aos sentimentos e emoções, é através deles que somos capazes de memorizar fatos ocorridos há muitos anos** (Mateus, 2013, p. 175– grifos meus).

A narração em terceira pessoa, de uma experiência traumática e dolorosa, que é estar frente a frente com uma pessoa que acabou de morrer, experiência essa que se torna ainda mais dolorosa pela ausência/ impossibilidade de sentir aquilo que humanamente se espera, a lágrima que não cai, o peito que não aperta. Isso mostra ao leitor uma indefinição: essa morte é chorada ou não?

Essa indefinição pode desestabilizar as concepções tradicionais de identidade, gênero e memória e deslocar a ênfase do corpo para a mente e, com isso, o novum é o elemento estruturante não só da ficção científica, mas também, ao mesmo tempo, de afirmação de duas subjetividades reais. Uma mulher que amou, que viveu, que sofreu, que foi mãe e enterrou o filho. Uma mulher com memórias e vivências que dá à luz a outra mulher-androide, mas que precisa, paradoxalmente, morrer para isso.

É nesse espaço identitário indefinido que o *novum* surge como deslocamento da narrativa: Kaira, uma protagonista cuja identidade é intencionalmente fragmentada, não por controle, mas como tática de resistência e que está ciente, mesmo que não completamente, de que suas lembranças foram fragmentadas para que pudesse executar o plano de Marla que era evitar que Bell, um transfer, presidente da empresa bilionária Skymed, que produz toda a tecnologia que fundamenta esse novo mundo.

É a Skymed a responsável pelo *download* das memórias e é ela que gerencia: "Anomalias são desvios de padrões que, nesse caso, e em longo prazo, causavam mudanças de personalidade nos Transfers. Nada alarmante, por enquanto. Depois de 10 anos, os primeiros androides mostraram mudança significativa de gostos a interesses profissionais" (Mateus, 2013, p. 189). Neste trecho, percebe-se que há um problema com a promessa de vida eterna proposta, contudo, este não é o único problema.

Com o tempo, a capacidade de sentir emoções reais, desaparece uma vez que o que se tem são apenas as memórias, que podem ser acopladas de forma errônea. E Bell, como o primeiro transfer, deseja reprogramar todas as consciências, inserindo memórias falsas para que elas se tornassem psicopatas e pudessem viver novas sensações.

Marla oferece à Kaira um poder que a maioria dos transfers não tem. Uma nova identidade, saber de onde vêm suas memórias, mas também de que elas não são suas e um tempo estimado de vida. Essa escolha subverte a lógica de opressão ao apresentar uma personagem que é mulher, mas também combinação de memórias de "carne e osso" e tecnologia. A rebeldia aqui advém justamente de ajudá-la, dizendo de quem ela é e até onde perdura. Sendo assim, a metáfora do domínio da memória ultrapassa a inação de vítima: Kaira escolhe quem será ao optar pelo que recordar e pelo que esquecer. Lefanu (1988) enxerga nisso um tipo de capacidade da ficção científica feminista de questionar e desmantelar as estruturas sociais e ideológicas que restringem o ser mulher.

Dessa forma, no conto a memória funciona como instrumento de controle e como possibilidade de liberdade e é essa dualidade que a ficção científica de Mateus (2013) investiga, afirmando a capacidade de uma mulher se narrar, com a ajuda de outras, como Marla tem de Kaira e Gilvana,e, assim, opor-se e se recriar, mesmo quando tudo parece planejado para sua aniquilação.

Além disso, é possível verificar em "Memória Sintética" a possibilidade de discussão do conceito de performatividade identitária (Butler, 2021). Kaira expõe que a subjetividade não é um núcleo estável ou uma essência constante, mas um processo de formação que ocorre nas intersecções entre linguagem, poder e práticas sociais. A protagonista é dividida em

pequenos pedações de recordações e a reconstituição de sua identidade, que, em muitos momentos da narrativa afirma categoricamente que algo é de Marla e não seu.

Ao afirmar “Não era Marla, não se sentia Marla. Mas faria de tudo para tê-la ao seu lado, suas lembranças” (Mateus, 2013, p. 193), Kaira quebra a linearidade da identidade que a sociedade e o poder, simbolizados aqui por Bell, tentam estabelecer para ela. Ela opta por ser múltipla, híbrida, e nessa decisão expõe o risco, mas também a força, da dissolução do eu sob sistemas de controle. Não é uma perda da subjetividade, mas uma subversão como tática que questiona o controle total da memória. É precisamente nessa insegurança sobre quem fala e quem recorda que o conto de Mateus (2013) provoca o estranhamento cognitivo, incitando o leitor a reconsiderar o que implica ser humano, e ser mulher, em uma realidade em que a memória é um produto e a identidade é um software.

Ademais, o *novum*, que é a própria protagonista e suas memórias, revela as estruturas de um sistema que funciona não apenas pela submissão física, mas pela colonização do interior. Bell, com seu intuito de criar memórias falsas para transformar transfers em psicopatas para que não haja prejuízo de capital da empresa e também por uma necessidade de sentir-se vivo, exemplifica a radicalização de uma lógica social que não se satisfaz apenas em monitorar corpos, mas que busca reprogramar sentimentos, crenças e recordações, dizimando aquilo que é mais humano que o necessário.

A tentativa frustrada e não executada de Bell transformaria a memória, que poderia ser refúgio da experiência, domínio da subjetividade e espaço de resistência, em um instrumento de silenciamento e submissão, eliminando qualquer chance de autenticidade do eu. Essa alteração na memória como ferramenta de controle corrobora com Butler (2021) ao destacar como as normas sociais dominantes influenciam não apenas o corpo, mas também as maneiras de existir, refletir e recordar, regulamentando os sentimentos, os gestos e até mesmo a própria capacidade de se formar como indivíduo.

Na memória sintética, ou seja, não natural de Mateus (2013), essa crítica não se volta apenas para a condição da mulher, apesar de impactá-la, mas abrange parte da sociedade que é vítima da criação dessas subjetividades submissas, afinal quem seriam os mortos e torturados?

Assim, a memória se transforma no espaço simbólico em que se confronta a liberdade ou a submissão do indivíduo. Ao enfatizar esse aspecto, a narrativa chama o leitor a perceber o risco comum de transferir à tecnologia o controle sobre o que nos define: a memória, o sofrimento, a decisão, a humanidade.

Já, no fim do conto, a redenção, é um esforço conjunto. O leitor e a leitora conhecem:

> Bellizandro. Um garoto amável, um pouco teimoso, mas sempre amoroso. A robótica o fascinava. Imaginava, ainda criança, androides vivendo entre humanos numa sociedade harmoniosa, que respeita e admira a diversidade. Sabia que esse menino havia existido, e entendia que ele jamais voltaria. O oposto de Bell Bishop, criador do caos e da destruição. Prestes a inserir memórias falsas e negativas na programação de todos os Transfers ativos. Criando sociopatas, serial killers e suicidas, em nome da diversão.
> Olhou para Kaira uma última vez, sem aquele ódio vazio que alimentava suas engrenagens. Então fechou os olhos e arrancou a própria cabeça. Tombando como uma barra de metal barulhenta.
> A imagem do rosto esturricado de Marla veio à mente de Gilvana, enquanto observava a cena, de longe. Um pedaço retorcido de carne com vida. Não há maior prova de que o ser humano é digno de redenção quando o desejo em ajudar o próximo está acima dele mesmo. Via Kaira disposta a fazer o mesmo. Um ser humano quebrado como ela, como Bell. Com peças sem encaixe e uma existência por vezes vazia.
> Nesse momento, Gilvana e Kaira entenderam que não é preciso um coração para sofrer, para ser humano (Mateus, 2013, p. 204-205)

O tom clichê é o que anula a ideia de que as máquinas são más e seres humanos são bons. Ele também derruba a fronteira entre máquinas e humanos. O que define a humanidade é algo quase cristão: o desejo em ajudar e amar ao próximo. Para mim, o clichê aqui também é estético ao humanizar a androide Kaira e o próprio Bell e reafirmar que o *novum* são as memórias e a importância delas para se definir o que é humano.

Além de deslocar o estranhamento cognitivo para *nova* que se distanciam do clichê da ficção científica *mainstream*, "Codinome Electra" e "Memória Sintética" subvertem o conceito de megatexto que pode ser definido como uma rede de signos e referências intertextuais que sustentam as convenções da ficção científica (Broderick, 1995).

Em "Codinome Electra", é possível verificar o vocabulário tradicional da *space opera*, tais como, batalhas interestelares, inteligências artificiais, naves espaciais, armaduras, implantes e assessorias governamentais. Entretanto, em vez de fortalecer os modelos masculinos heroicos, essa linguagem serve a uma narrativa em que a protagonista é uma mulher negra, trans e líder. Um dos momentos, em que é possível verificar uma inversão, ocorre quando Electra, após ser resgatada, é levada à sala de arquivos: "nas paredes estavam os painéis de memória de um tom **suavemente rosado**, por onde as informações fluíam e eram armazenadas" (Sybylla, 2013, p. 17 – grifo meu). Usa-se a cor rosa, tradicionalmente uma cor vista como "feminina e delicada", para simbolizar a tecnologia, em um contexto predominantemente técnico e militar. Esse uso da cor pode ser considerado uma forma sutil de desafiar os códigos simbólicos de gênero, mesclando o sensível ao mecânico, o cuidado à guerra.

Paralelamente, o universo tecnológico de Klaten é construído e permeado por um ideal de resistência e reestruturação social. Electra faz parte de uma comunidade de doze clãs,

composta por dissidentes de uma história marcada pela opressão racial, de gênero e sexual e que, ao se reestruturarem, tentam manter uma equidade de poder. O Conselho de Pares, instituição de maior poderio no planeta, é formado por representantes de todos os clãs sendo sempre um homem e uma mulher de cada clã, que são eleitos democraticamente.

Nesse sentido, no planeta os "ancestrais formavam um grupo progressista da comunidade que buscava combater o preconceito, o racismo, a misoginia" (Sybylla, 2013, p. 36), dessarte, é possível perceber que a luta identitária é um elemento fundamental da civilização de Klaten, reconfigurando o megatexto como uma memória de resistência.

A batalha contra os magojins, anteriormente fundamentada em uma alteridade extrema, é desmantelada pela identificação de que o "outro" é, na realidade, idêntico. Assim, essa estrutura reflete os conflitos reais realizados em torno de construções ideológicas de adversários. Logo, o conto de Sybylla (2013) se transforma de simples repositório de escapismo tecnológico em um espaço de luta pela narrativa, pela verdade e pela justiça com uma protagonista e heroína, uma representatividade que importa na literatura e fora dela.

Já "Memória Sintética", por sua vez, lida com um outro tipo de megatexto que é o que evoca as estéticas de laboratório, de IA e de simulação. Tais características são comuns no *cyberpunk* e na ficção científica distópica. Contudo, o que de fato se descobre não é um androide em colapso funcional, mas uma consciência, cuja memória é de uma mulher que já existiu e de certa forma continua a existir, que se revela em estratos narrativos e lembranças apagadas.

Com efeito, o espaço da narrativa é uma São Paulo que tanto pode ser futurística e decadente ou apenas decadente. A cidade nada mais é que um cemitério gigante para comportar um número cada vez maior de mortes, mas onde a vida humana vale cada vez menos:

> – Este é um edifício antigo, talvez o mais antigo de São Paulo. Compraram todo o quarteirão aqui no centro e construíram essa espécie de campos, mas preservaram a estrutura desse prédio histórico. Aumentaram a área ao redor pra fazer jazigos, embora o negócio mesmo seja a cremação. Pessoal gosta mais de ficar com o pó de quem amou no criado mudo do que debaixo da terra.
> Anjos de Areia recebia todo o tipo de carga, como costumavam chamar. Desde animais mortos em acidentes domésticos a tubarões que tinham as barbatanas arrancadas e vendidas como iguaria no mercado negro. Como único cemitério da cidade, ele tornou-se o lar de cachorrinhos, gatos e porquinhos da índia que foram muito amados em vida, cujos donos podiam pagar o valor absurdo cobrado pela cremação ou acomodação deles (Mateus, 2013, p. 182).

Neste contexto, a linguagem do megatexto clássico é despojada, transformada em barulho e desmantelo. O foco da narrativa muda da ação para a contemplação, da tarefa para a

recordação e vice-versa. Nesse deslocamento, Mateus (2013) transforma o protagonismo de personagens femininas como uma forma de resistência, sem que isso seja panfletário. As personagens simplesmente existem e resistem na narrativa. E suas subjetividades rechaçam o apagamento. São eus incompletos, quebrados, não vividos, não sonhados e que buscam redenção não só para si, mas também para aquela humanidade que se desmantela.

Embora "Memória Sintética" tenha um tom mais reflexivo do que "Codinome Electra", ambos os contos empregam o megatexto como arena de conflito simbólico. Se Sybylla (2013) reinterpreta a guerra e a política por meio de uma personagem subalterna que se torna um soldado, mas que se rebela contra os que a criaram e o faz em nome de suas ideais, Mateus (2013) rejeita a utilidade e a certeza como valores. Sua narrativa desestabiliza a lógica binária das inteligências artificiais e sugere uma subjetividade que não se estabelece pela origem (humana ou sintética), mas pelo desejo de persistir e ter significado. Em ambas as obras, o megatexto é desafiado e reinterpretado, não como uma eliminação do gênero, mas como sua atualização ética, poética e política.

Ao reconfigurarem os elementos centrais do imaginário da ficção científica, tais como a guerra, a tecnologia, androides, inteligências artificiais e a exploração espacial, as autoras colocam as mulheres no centro da ação. Dessa forma, essas personagens adquirem espessura subjetiva e ambivalência ética na categoria que Shippey (2001) chama de *degraded information*. Ao esconderem ou revelarem dados, desmantelarem convicções e chamarem para a reconstrução fragmentada do universo narrativo, Sybylla (2013) e Mateus (2013) proporcionam vivências que se alinham à desconfiança atual sobre a origem, o corpo e a verdade. É nesse âmbito de incerteza e desolação, entre silêncios e marcas, que as protagonistas femininas quebram os padrões convencionais de representação e tem, assim, a oportunidade de se opor aos estereótipos.

Em "Codinome Electra", as informações degradadas não possuem uma falta completa de dados, na verdade, o que há é uma administração estratégica desses dados. Electra, ao perceber que algo foi ocultado e buscar conhecer sua história, se coloca em um espaço liminar que quebra com a imagem da mulher transparente, previsível e submissa, ou seja, do soldado. Ela possui sabedoria, mas opta por ficar em silêncio; tem influência, mas a utiliza conforme suas próprias regras. Ela faz isso ao trazer o magojin, ao saber quando se calar, ao buscar a história nos arquivos de seus fundadores, ao ouvir o que a Coronel fala e que não constava nos arquivos.

Essa recusa a uma lógica linear e masculina de heroísmo contesta os arquétipos da mulher-máquina dominada pelo Estado ou do anjo redentor. Ao trazer o adversário para a

nave, Electra realiza um ato de desobediência às ordens, mas se mantém fiel à sua consciência, como se afirmasse: o que ficou oculto pela narrativa oficial, deve ser ouvido. É nesse movimento ético que Sybylla (2013) reformula o estereótipo, transformando a heroína não em uma caricatura de poder, mas em um sujeito em conflito com o próprio sistema que a originou.

Em "Memória Sintética", a informação degradada não é um erro do sistema, mas o próprio sistema. Kaira é desmembrada em suas recordações, mesmo as mais dolorosas:

> Tentou acessar a lembrança do filho morto. Como morreu, quantos anos tinha, quando foi isso? Apenas imagens confusas.
> Abriu o diário e colocou a nova informação.
> Criança – filho de Marla (Mateus, 2013, p. 188).

As memórias existentes são confusas; não respondem às suas perguntas; porém, ela também sabe que elas não são suas, mas de Marla. Logo, para manter suas memórias, as que ela está criando, faz uma anotação. É possível analisar que a resistência presente não é grandiosa, mas uma resistência que reside no caleidoscópio da memória confusa e apagada de Marla, presente em Kaira e nas que ela cria, mesmo sabendo que não permanecerá por muito tempo "viva".

Nesse sentido, Kaira e Marla funcionam como opostos a Bell, que busca dominar os transfers por meio da inclusão de recordações artificiais, Marla, em contrapartida, investe na incerteza como área de resistência, pois ao não revelar tudo a Kaira, ela confia na habilidade da outra de descobrir sozinha, numa ética do que está por vir.

Dessa maneira, Kaira e Marla não são apenas vítimas ou antagonistas, mas mulheres que, mesmo em um sistema de opressão absoluto, conseguem encontrar espaços de liberdade. Essas personagens contrastam com os modelos que Russ (1995) critica, como o da mulher vulnerável ou da sedutora malvada. Aqui, as figuras são ambivalentes, cientes da manipulação, mas também prontas para distorcer o código para preservar algo, seja a lembrança de uma mãe, um filho falecido, ou a vida humana. Assim, a informação degradada pode ser lida não apenascomoum recurso narrativo, mas como uma metáfora da subjetividade em colapso que, paradoxalmente, descobre poder em sua imperfeição.

Por conseguinte, ambos os contos reescrevem elementos essenciais da ficção científica, assim como suas temáticas. É possível observar como o *megatexto* e a *degradedinformation* são apropriados pelas autoras não para reafirmar a lógica masculina, tecnocrática e racionalizante da ficção científica tradicional, mas para instaurar zonas de

instabilidade e de insurgência subjetiva. As autoras criam personagens femininas que desafiam os estereótipos denunciados por Russ (1995).

4.2 Terras de reis despostos e réquiens anunciados: a ficção científica narrada pela margem em "Uma terra de reis" e "Réquiem para a humanidade"

Tenho afirmado que a ficção científica, desde sua consolidação como gênero, foi majoritariamente escrita por homens brancos e voltada a um público igualmente masculino, naturalizando hierarquias que relegaram mulheres e sujeitos periféricos ao silêncio ou à condição de figuras secundárias. Nesse cenário, a margem aparece como a exceção, como um espaço de vozes que ecoam para destoarem do cânone desse gênero e, ao fazê-lo, abrem brechas para discursos de resistência.

É desse lugar que "Uma terra de reis", de Dana Martins (2013), e "Réquiem para a humanidade", de Thabata Borine (2013) são construídos. Nesses contos, o colapso não assume a forma grandiosa de impérios interestelares em queda, mas é a materialização de experiências cotidianas de ruína, tais como epidemias, a degradação ambiental, suas consequências e a exploração até a exaustão da própria espécie.

Ao procurar informações de Dana Martins, autora de "Uma terra de reis", encontrei seu *blog Conversa Cult*[28], cuja última postagem foi em abril de 2020, ou seja, ela já não o escreve há cinco anos. Em um *post* de 24 de outubro de 2013, ela analisa os contos da coletânea *Universo Desconstruído* e, ao falar de seu próprio conto, afirma que seu desejo foi o de criar uma história comum, pois "o diferencial é criar uma história que não fique presa aos estereótipos (tanto do homem quanto da mulher) e estimule a visão negativa" (Martins, 2013, s.p.). Dessa forma, percebe-se que a autora deseja escrever uma ficção científica que rompa com os padrões que Russ (1995) denuncia, ou seja, a persistência de narrativas em que mulheres são figuras decorativas em mundos masculinos.

Para isso, seu conto se inicia: "Olho para a floresta de Aman no meio do lixo". São duas imagens antagônicas que se unem e que, ao longo da narrativa, outras surgirão e desafiarão o leitor e a leitora a identificar o que é máquina e o que é humano, o que é real e o que é "memória". Maya, um ser que sangra, sente e pensa, e que ainda assim não é visto como humano, é a narradora-protagonista do conto. É sob seu olhar, que também carrega a incerteza de sua humanidade, que a história é contada. Ao lado de Dev, um cuidador e parceiro que

[28] Disponível em: http://www.conversacult.com.br/2013/10/analisando-universo-desconstruido-o-que_24.html. Acesso em: 1 set. 2025.

toma decisões sem o conhecimento e o desejo de Maya, ela atravessa uma periferia devastada por epidemias, fome e violência, onde sobreviver significa negociar constantemente entre medo e resistência. A terra de reis de Martins (2013) é uma terra onde lucro e poder valem mais que qualquer vida.

Já Thabata Borine é mestre em Biologia Vegetal pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul[29]. Foi interessante verificar que sua dissertação é sobre biologia evolutiva e que ela escreve ficcionalmente sobre evolução, no entanto, com um certo pessimismo. Não encontrei outras informações sobre sua trajetória como escritora, nem se voltou a escrever. Devo reiterar que o dado de muitas das autoras deixarem de escrever é um sintoma do silenciamento de mulheres. Como já mencionado, na época de sua publicação as autoras sofreram ataques de *haters* que afirmavam que o que elas escreveram não era ficção científica.

"Réquiem para a humanidade" é narrado em primeira pessoa, em forma de diário. Já no início do conto, percebe-se que aquele relato funciona como uma cápsula do tempo deixada para um futuro que não se sabe se existirá. A narradora expõe o processo de descoberta da eminência da aniquilação da humanidade e os motivos pelos quais a inteligência artificial acredita que deve exterminar a raça humana. Além de sua tentativa de alerta e a total descrença pelo que ela alerta até que parece ser tarde demais. É o relato da iminência da extinção da espécie humana.

Ela é uma cientista que encontra e pesquisa uma espécie que já havia sido dizimada e que alertou, há milhares de anos, antes de sua própria extinção, que o *Homo sapiens* seria o próximo. Além disso, essa invasão alienígena é realizada remotamente com máquinas que calcularam matematicamente o quociente do potencial de destruição da espécie humana. O objetivo seria salvar outras formas de vida.

A escolha do título é significativa uma vez que réquiem é uma missa fúnebre, celebrada para marcar o luto coletivo, e que, no conto, funciona como metáfora para o adeus à humanidade, deslocando o foco do heroísmo para a memória e para o lamento. O conto é como um rito memorialístico, no qual cada registro da narradora é menos uma tentativa de explicar o colapso e mais um esforço de deixar vestígios da existência humana diante do esquecimento.

No entanto, é importante destacar que Borine (2013), ao ambientar a narrativa nos Estados Unidos da América do Norte (EUA), informação revelada apenas nos momentos

[29] Disponível em: http://lattes.cnpq.br/3515770219164449. Acesso em: 01 set. 2025.

finais do conto, reproduz uma lógica de centralidade do Norte Global. Essa escolha diminui, em certa medida, a potência crítica do conto já que reforça a imagem dos EUA como epicentro das grandes catástrofes e também como espaço privilegiado de resistência, aqueles que sempre ditam o que e quem merece ser salvo, deixando de lado a possibilidade de imaginar outros contextos periféricos como *locus* da resistência.

Tal opção se distancia de uma vertente significativa da ficção científica latino-americana, que tem buscado, justamente, questionar a hegemonia cultural e literária do Norte ao propor cenários alternativos no Sul Global. De acordo com Ginway e Brown (2012), a ficção científica latino-americana historicamente oscilou entre ser percebida como "estrangeira" ou "inautêntica" e, ao mesmo tempo, constituir um campo fértil para imaginar futuros que contestam essa centralidade. Nesse sentido, a narrativa de Borine (2013) teria mantido sua verossimilhança se situada no Brasil ou em outros espaços latino-americanos, tornando-se ainda mais potente como crítica ao evidenciar a experiência de margens historicamente silenciadas.

Por conseguinte, optei por uma análise comparativa de "Uma terra de reis" e "Réquiem para a humanidade", pois percebo que ambos os contos podem ser categorizados como ficção científica distópica uma vez que trazem esse "lugar ruim" como forma de crítica cultural, todavia, cada um o é a partir de e com estratégias distintas. Martins (2013) parte da experiência periférica, da dúvida, em que a violência cotidiana e os vulneráveis expõem a fragilidade das hierarquias sociais, enquanto Borine (2013) constrói uma escrita memorialística, em tom de despedida, que aproxima o olhar da humanidade para sua própria ruína.

Além disso, a comparação entre os dois contos permite examinar não apenas como eles atualizam o *novum* (Suvin, 1977), ao instaurar mundos marcados por epidemias e invasões, mas também como tensionam os estereótipos femininos denunciados por Russ (1995). Portanto, ao intricar teoria, crítica e literatura, o objetivo é analisar como as autoras realizam escolhas estéticas e como tais escolhas abrem espaço para repensar a ficção científica escrita por mulheres no Brasil a partir de tais narrativas.

Ademais, ao observar os dois contos, já se percebe um deslocamento importante no modo como os traços distópicos são construídos: em vez de regimes totalitários centralizados ou impérios intergalácticos em guerra, surgem narrativas marcadas pela catástrofe cotidiana, pela degradação ambiental, pelas epidemias e pela ameaça constante à vida. Essa mudança de foco mostra que o "lugar ruim" não precisa mais ser estruturado a partir da figura do Estado opressor ou de sistemas políticos totalitários, mas pode surgir da própria falência das

condições de vida e da violência banalizada. Nesse contexto, Claeys (2017), ao analisar a distopia pós-totalitarismo, afirma que a distopia contemporânea se expandiu para além da crítica ao poder centralizado e passou a tematizar ameaças difusas e múltiplas, tais como nos contos de Martins (2013) e Borine (2013).

É possível ver essas ameaças em "Uma terra de reis", já no início, pois há um cenário que mistura a floresta ao lixo. Maya, que em sânscrito significa ilusão ou magia[30], procura por Aman, que significa pai[31], que a ensinaria a plantar "nem que seja a força" (Martins, 2013, p. 53) e o encontra com "[...] sua pele morena agora branca como a de Dev, e onde deveria estar seu braço apenas um cotoco cheio de sangue" (Martins, 2013, p. 53), braço que será usado como forma de pagamento para conseguir algum medicamento que o mantenha vivo.

O início do conto já apresenta a atmosfera que perpetuará por todo o conto: pobreza, doenças, insegurança, incerteza medo, violência, a vida humana tendo um preço, seja por mantê-la, seja pela morte. Isso também se traduz na protagonista. Maya parece confusa e alheia a tudo que está acontecendo, quando Oliv afirma que ela não deveria ter ido até onde estão, no meio do lixo, mas na parte nobre da cidade, Maya questiona a Oliv que lhe responde que ela poderia ser infectada pela epidemia, que Maya desconhece: "Meus ombros desabam. Eu não sei de epidemia nenhuma. Só mais uma das coisas que eu não sei sobre esse mundo" (Martins, 2013, p. 54). Os outros personagens também parecem não saber qual a epidemia, porém o medo quando alguém tosse demonstra que a epidemia é ligada a uma doença transmitida pelas vias aéreas e que ninguém sabe exatamente o que é.

No conto, o ambiente cheio de lixo, sujo e desorganizado junto a uma floresta não é um contraste estilístico de Martins (2013) é sintoma de um ambiente contaminado onde a natureza já não garante abrigo. Tampouco a liberdade é algo a ser buscado, pois "essa é uma terra de reis, onde você morre doente enquanto lutam pela liberdade" (Martins, 2013, p. 55).

Percebe-se que, diferentemente das distopias que buscam liberdade, a ficção científica distópica de Martins (2013) denuncia que é necessário estar vivo, sobreviver para que se possa, então, pensar em ser livre. Desse modo, ao longo do conto, a vida na periferia, que não é localizada em nenhum tempo ou espaço, é atravessada pelo fato de que vender o braço que "[...] ele ainda está vivo. Esse preço vale vida" (Martin, 2013, p. 57). Maya, que é programada para sobreviver, é a demonstração da falência ambiental e humanitária que torna a sobrevivência uma tecnologia de emergência.

---

[30] Disponível em: https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/maya/ Acesso em: 01 set. 2025.
[31] Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/aman. Acesso: em 01 set. 2025

Não obstante, é somente no meio da narrativa que se tem a certeza de que Maya é um URO, um tipo de androide, e que ela foi criada por um Artista, cientista que desenvolve androides. Além disso, ela passa a buscar a cura para a epidemia. Uma cura que quem possui é a indústria farmacêutica, a Liga: Uma forma de vida, cujo *slogan* é "Todos somos produtos" (Martins, 2013, p. 64), ou seja, todos somos produtos e alguns valem mais que outros. Nesse sentido, Maya é o *novum* (Suvin, 1977). Ela é uma pessoa-máquina que muda o olhar do leitor e da leitora, pois desloca o enredo da precariedade cotidiana para o questionamento da própria fronteira entre humano e não humano, entre viver e sobreviver, entre vida e morte. Em vez de apenas um artifício tecnológico, o *novum* assume uma dimensão que é também ética e política, já que o corpo de Maya é aquilo que encarna a catástrofe e, ao mesmo tempo, a possibilidade de resistência.

Por conseguinte, é quase no final do conto que o leitor e a leitora tomam consciência de que Maya foi projetada para sobreviver. Isso acontece quando ela e Dev, ao fugirem do prédio da Liga, encontram um URO que não sabe qual sua natureza, mas que foi projetado para funcionar como um escravo sexual. O androide após assassinar seu abusador afirma: "- Eu cansei dessa vida, tá me entendendo? – [...] – E não adianta me levar de volta, eu não sou mais escravo dessa bosta. Não quero mais o seu dinheiro. Foda-se você e essa casa inteira" (Martins, 2013, p.72).

Martins (2013) contraria as leis da robótica de Asimov (2004), ao projetar um androide que é capaz de cometer assassinato, porém o fato de ele não saber quem é dá-lhe livre-arbítrio para ser o que deseja, inclusive, uma pessoa que dá um basta a seus abusadores.

Maya se coloca como uma defensora de Sem que ganha esse nome por não ter nome. O diálogo a seguir, revela ao leitor o que realmente está em jogo:

> - Dev, não estamos falando de um bichinho de estimação. Ele é uma pessoa. De verdade! – eu digo e minha voz já sai alterada.
> - Ele não sabe nada! Ele nem é humano, ele é um- - e a palavra fica presa na boca dele, mas seus lábios completam: URO. Respiro fundo para não quebrar a cara dele.
> - Qual é a diferença dele pra mim? – eu pergunto e empurro Dev para longe. – Eu sou uma garotinha indefesa que você precisa cuidar?
> Os olhos dele se arregalam por meio segundo e então ele perde qualquer expressão.
> – Não, Maya. Mas ele é. Cuidar é risco. Foi criado para sexo. –ele fala em um tom monótono. – Você não. Você foi criada para sobreviver (Martins, 2013, p. 73-74).

Ela demonstra preocupação com as pessoas de sua espécie, UROs, mas também com as pessoas doentes, seres humanos, que necessitam da cura que ela conseguiu.

Ao tentar levar a cura para reprodução, Maya é aprisionada pelos dok, um tipo de poder paralelo que a veem como um objeto. Ela é torturada por aqueles que a criaram e por

outros que veem nela apenas uma friki, que não a desejam. Ela é indesejada por todos, porém é ela que mantém os princípios humanos em toda a narrativae também o apreço pela vida humana. É ela que compreende os valores do cuidar e do ser cuidada e da essencialidade disso no sobreviver.

Maya percebe que

> Há tantas pessoas correndo que é como estar no início da infecção outra vez. Gritos de medo e de ameaça se misturam, as explosões vêm logo atrás fazendo tudo tremer e eu preciso me agarrar mais ainda a Sem. Mesmo com meu cérebro bem-preparado ativo, eu não teria conseguido sozinha atravessar o mar de pessoas, carros da Corpol e da Liga, brigar até com soldados da Área e encontrar o meu caminho. O mundo fabricado do programa é muito simples: você contra zumbis passando por cima de outros sobreviventes. **Aqui todo mundo é um pouco zumbi e um pouco sobrevivente lutando cegamente pela própria voz** (Martins, 2013, p. 89 – grifo meu).

Ou seja, mesmo que ela tenha sido projetada para sobreviver, o mundo real é muito mais complexo, pois todos os seres, independentemente de sua natureza, também o são. Não há vilões ou mocinhos. Não há preto ou branco. Há um mundo cinza onde todos tentam "lutar cegamente pela própria voz" (Martins, 2013, p. 89).

Dessa forma, o conto de Martins (2013) evidencia o que Claeys (2017) identifica como a ampliação do horizonte distópico no pós-guerra, sendo o deslocamento do foco da tirania política para as múltiplas faces da catástrofe cotidiana como a degradação ambiental, as epidemias, a mecanização do corpo, a violência banalizada, a degradação das relações humanas. Maya, criada para sobreviver em meio a escombros e pestes, é essa mutação, pois sua própria existência só faz sentido diante de um mundo em colapso. Se a distopia clássica denunciava o controle totalitário do Estado, a distopia contemporânea e suas características, denunciam a impossibilidade de sustentar a vida em condições de ruína social, ecológica e ética, tais como a mostradas em "Uma terra de reis". Como ficção científica distópica, o *novum* aqui tem papel fundamental para que esse aviso de incêndio (Hilário, 2013) seja ouvido.

Sob essa ótica, Maya pode ser lida como figura que materializa a metáfora do ciborgue proposta por Haraway (2000) uma vez que ela é um híbrido de organismo e máquina, mas também uma imagem política que subverte as narrativas tradicionais de origem e totalidade, pois ela desestabiliza justamente essas fronteiras. Portanto, ela é programada para sobreviver, mas entende que sua programação não a preparou para um mundo que "é um pouco zumbi e um pouco sobrevivente" (Martins, 2013, p. 89). Ela é capaz de cuidar, mas precisa aprender a deixar-se ser cuidada. É criada como produto, mas se torna dona da própria vontade. É vista

como não-humana, mas guarda em si valores humanos. Desse modo, ela pode ser lida uma metáfora radical da ficção científica distópica contemporânea, cujas características Claeys (2017) identifica em um mundo em que as fronteiras entre a vida e a tecnologia, natureza e cultura, humano e máquina já não garantem estabilidade.

Se em "Uma terra de reis" a ficção científica distópica se constrói a partir da experiência periférica, da precariedade cotidiana e com a própria protagonista, em "Réquiem para a humanidade" olha-se para a memória e seu registro. O conto de Borine (2013) se organiza como um diário que antecipa a ruína da espécie humana e deixa como legado não a promessa de redenção, mas o testemunho de um colapso que pode ser irreversível.

Nesse movimento, assim como em "Uma terra de Reis", a ficção científica distópica de Borine (2013) também se aproxima do que Claeys (2017) descreve como a ampliação do horizonte distópico. Assim, esse réquiem permite explorar como a ficção científica se mostra distópica ao manifestar não só na denúncia das condições de vidas deterioradas, mas também na elaboração de ritos de despedida que fazem pensar sobre a impossibilidade de um futuro.

Já no início do conto, o tempo é incerto:

> Se você está lendo isto, então as informações sobre minha línguaforam úteis. Sou parte da civilização humana, do planeta Terra, a únicaespécie do meu planeta que conseguiu viajar pela galáxia. O esforço dedecifrar estas informações valerá a pena, pois aqui **serão encontradastodas as informações sobre o que está dizimando minha espécie. Utilizeisto para guiar a sua.**
> **Nós, humanos, somos uma espécie dióica**. Apresentamos umavariação ligada à distribuição geográfica dos primeiros indivíduos quesurgiram, ou seja, nossas peles possuem variação de cor, assim comoolhos e cabelos, além de outras variações físicas associadas. **Passamosa maior parte de nossa história divididos por cor, credos, etnias, países.No passado, fizemos diversas guerras por territórios, crenças diferentesou por acreditarmos em nossa superioridade**. Mais informações sobreos terráqueos podem ser encontradas neste mesmo dispositivo (Borine, 2013, p. 207 – grifo meu).

Ao usar um vocabulário biologizante, "somos uma espécie dióica", a narradora situa a humanidade como objeto de análise e anuncia um olhar distanciado, quase arqueológico, sobre sua própria condição. Esse procedimento coloca em foco o principal traço distópico do conto: colapso da própria espécie, expandindo a crítica para essa aniquilação em escala planetária.

Dessa forma, o início do relato funciona também como um *novum* (Suvin, 1977) uma vez que se cria estranhamento ao descrever a humanidade como se fosse uma espécie já extinta, observada a partir de fora, obrigando o leitor e a leitora a assumirem esse olhar também de cientista e, teoricamente, neutro. Ao mesmo tempo, esse discurso que pretende ser

neutro e científico revela suas fissuras, pois, como Butler (2021) argumenta, as categorias biológicas nunca são apenas descritivas já que estão atravessadas por regimes de poder que produzem e hierarquizam diferenças.

Assim, quando a narradora afirma que há uma igualdade biológica, diferenças por questões de reprodução e habitat, porém, "passamos a maior parte de nossa história divididos por cor, credos, etnias, países" (Borine, 2013, p. 207), o conto evidencia justamente esse paradoxo entre a igualdade biológica, uma única espécie, e a desigualdade vivida, mostrando como a barbárie histórica da humanidade é também parte da ruína que a conduz a sua extinção. A narradora deixa isso claro quando afirma aos seus interlocutores que podem ser guiados por tal relato:

> Anteriormente, estávamos criando colônias e extraindo recursos dos mais diversos planetas da nossa galáxia. Nunca tivemos muitos escrúpulos, mas quanto mais percebíamos que éramos a única espécie inteligente viva, mais aproveitávamos essa posição. **Socialmente, parecíamos ter finalmente criado uma sensação de igualdade, todos trabalhando pelo nosso futuro. Acreditávamos que tínhamos superado os preconceitos antigamente enraizados em nossas culturas, mas agora percebo que não era real. E por que eu estou falando isso? Porque nosso ataque só ocorreu devido à nossa incapacidade de nos considerarmos verdadeiramente iguais** (Borine, 2013, p. 208 – grifo meu).

Ao afirmar para seus interlocutores que a humanidade era inescrupulosa e que a aparente paz e justiça social apenas existiam para que se mantivesse um *status quo*, que somente existia a partir da ideia de um "trabalho para o futuro" e que, na prática, como se percebe pela leitura do conto, nunca existiu. Além disso, ao narrar como se deixasse uma cápsula do tempo, a voz da narradora funciona como estratégia de resistência diante da aniquilação. A protagonista se apropria da escrita de um *captain's log*, registro típico das narrativas de exploração espacial, em que a autoridade da voz comanda e documenta o avanço de uma missão, mas o subverte ao transformá-lo em um réquiem em que conta suas dores e medos, além da iminência do fim da humanidade.

Consequentemente, não há o anúncio de descobertas ou de vitórias, mas um transformar em palavras o fim de sua própria espécie uma vez que a voz narrativa de uma mulher muda o foco da conquista para o testemunho. Seu corpo está condenado, portanto, a ela e à humanidade restam a palavra que se converte em espaço possível de permanência, e a ação não é medida pela força militar, mas pela capacidade de transmitir memória e deixar vestígios, mesmo que sejam vestígios de erros e dores.

Dessa forma, o ato de narrar torna-se político e resistente, pois rompe o silêncio imposto pela catástrofe ao afirmar que ainda há algo a ser comunicado, ainda há uma voz que

insiste em dizer, mesmo que nem tudo seja bonito de ser dito. Escrever é resistir porque transforma a finitude em herança, uma voz que luta contra o esquecimento e assegura que, mesmo no fim, a humanidade não se apaga sem deixar marcas.

Além disso, Borine (2013) proporciona à sua narradora a conquista da palavra (Perrot, 2007). Sabe-se que ao registrar não apenas a ruína da espécie, mas também sua própria voz, a narradora se coloca como mulher e como sujeito ativo da memória coletiva. Mesmo após ter sido silenciada no início de sua pesquisa, quando a questionam: "Você acha que sua pesquisa é importante, mesmo? Só vamos depois que os verdadeiros cientistas pesquisarem" (Borine, 2013, p. 209) e a tratam com desdém em toda a viagem, demonstrando claramente que ela não é vista como um deles, como uma igual, ou seja, uma deslegitimação da autoridade, mecanismo de apagamento que Russ (1995) denuncia e que ocorre na ficção e fora dela.

A mesma deslegitimação ainda permanece, mesmo quando alcança prestígio, sua legitimidade continua sendo colocada em dúvida

> [...] o tratamento dispensado a mim por parte dos tripulantes era muito diferente agora. Como líder do projeto, todos eram bastante respeitosos e obedeciam sem reclamações. Muitos acreditavam que era apenas um delírio de minha mente perturbada, e todos que era um gasto de dinheiro sem razão. Mas, desta vez, não podiam dizer isso na minha presença. Quanto a mim, apesar de estar sentindo uma insegurança tremenda, exteriorizava isso apenas em meus momentos mais solitários (Borine, 2013, p. 214).

Ou quando tenta alertar sobre a iminência da extinção e é silenciada. Esse descrédito exemplifica estratégias de apagamento descritas por Russ (1983) que vão do rebaixamento do valor da escrita de mulheres até a negação de sua autoria ou de sua sanidade.

Outra dor que o conto mostra é o estupro "corretivo" para mulheres lésbicas. Max, amigo da narradora, ao ser, outra vez, rejeitado, pois ela ama a namorada, afirma: "Eu vou te mostrar como você pode ser amada de verdade! Não como aquela Júlia, mas por um homem" (Borine, 2013, p. 202). A narradora mostra novamente que essa sociedade, que teoricamente estava em harmonia, ainda usava estupro como forma de controle do corpo e do afeto de mulheres. Desse modo, Butler (2021) assevera que os corpos não são neutros, mas produzidos por regimes de poder que determinam quais vidas são reconhecidas e quais podem ser descartadas. A narradora de Borine (2013) é esse ponto de intersecção: mulher, negra e lésbica, e também alvo de silenciamento e de violência.

No entanto, sua voz se eleva, pois, se, como afirma Perrot (2007), a história das mulheres é marcada pelo esforço de transformar silêncios em narrativas, o diário da narradora, cujo nome o leitor e a leitora só conhecem na última frase do conto, NiaraYeza, é uma versão

literária dessa tradição uma vez que a mulher não apenas rompe o silêncio do passado, mas é uma voz de mulher, negra e lésbica que narra o fim da humanidade e seus motivos. É ela também que pede novamente por outros e pela humanidade; “Use isto com sabedoria e que Deus tenha piedade de nós” (Borine, 2013, p. 227), em um tom clichê messiânico.

Dessa maneira, a narradora-protagonista de “Requiém para a humanidade” é um exemplo de uma possível inversão da lógica hegemônica da ficção científica, que, por muito tempo, destinou às mulheres papéis secundários e lhes negou a autoria. Aqui quem fala pela espécie*Homosapiens* não é um homem, mas uma mulher que traz a memória de sua existência e de suas dores também.

Além da memória de sua própria espécie, a narradora de Borine (2013) apresenta uma visão de outras espécies sobre os seres humanos. A biologização, já mencionada, além de mostrar que biologicamente somos iguais, também aproxima os seres humanos do mesmo estatuto de qualquer outra espécie, alinhando-se ao que Haraway (2003) propõe.

A espécie que tentou alertar a humanidade tinha características parecidas com as nossas:

> Os Gliesianos foram uma civilização poderosa, que dominou o Universo há pelo menos 2 milhões de anos atrás. No auge de sua hegemonia, conquistaram inclusive outras galáxias além da deles, incluindo a Via Láctea.
> [...]
> De aparência, eram seres baixos, humanoides, com dois pares de olhos grandes, sendo um par maior que o outro. Não pareciam ter nariz ou pelos. Eram acinzentados, atarracados e com a pele que lembrava a de um sapo, com pequenas linhas avermelhadas que ligavam seus olhos e bocas. Possuíam 4 dedos longos, com as falanges em formato circular, e pernas e pés que semelhantes aos dos gatos. **Formavam grandes famílias, que definiam inclusive suas profissões e asseguravam sua posição na sociedade, um sistema de castas. Mas esse sistema não se aplicava a suas fêmeas, de nascimento muito raro. Quando uma filha nascia, a família ganhava prestígio instantaneamente, porém as mesmas possuíam apenas uma função: a de reprodução** (Borine, 2013, p. 217, grifo meu).

Apesar de pacíficos, os Glisianos, assim como os humanos, dominavam outros planetas e povos. Dividiam-se em classes sociais e delegavam a suas fêmeas uma única função: a de procriar. Além disso, a vida de alguns “[...] gliesianos possuía maior valor que as dosdemais” (Borine, 2013, p. 218).

A civilização que os dizimou também possuía características parecidas com as dele próprios, porém era bélica:

> [...] General Anouk estabeleceu uma ditadura. Além de se armar inclusive contra seus semelhantes de outros quadrantes, **ele escravizou uma parte da população**. **Ainda mais, estabeleceu que as fêmeas não teriam mais direitos, como tornou**

> **obrigatório o uso de hormônios para que elas estivessem sempre em seu período fértil. Assim, em pouco tempo, sua população era quase do tamanho de todas as outras juntas**. Com isso ele começou a dominação dos quadrantes mais próximos. Alguns Generais se uniram a ele por vontade própria, outros, pela força. A Capital teve que tomar uma decisão, o que resultou em uma guerra, vencida pelo próprio Anouk. Esses anos foram sombrios para os Iamandu, e nada pacíficos. Outras guerras implodiram e, ao final, eles acabam por se extinguirem (Borine, 2013, p. 224-225 – grifo meu).

Dessa forma, a redução das fêmeas gliesianas e, posteriormente, das iamandu à função exclusiva de reprodução está relacionada ao caráter político do controle reprodutivo (Federici, 2019). A autora afirma que a reprodução deixou de ser um espaço de autonomia feminina para se tornar instrumento de acumulação e disciplinamento, uma "acumulação primitiva" contínua exercida sobre os corpos das mulheres. Já o regime ditatorial de Anouk, que arma sua população e impõe o uso obrigatório de hormônios para manter as mulheres permanentemente férteis, ilustra o entrelaçamento entre guerra, reprodução e poder estatal, o que está de acordo com o que propõe Federici (2019) sobre a militarização da vida cotidiana e a exploração dos corpos femininos como estratégia de dominação.

Borine (2013), ao colocar como tais espécies extintas demonstravam padrões de sociabilidade, de dominação do Outro similares aos terráqueos demonstra também que a destruição foi planejada em favor da vida que demonstre respeito por outras formas de vida semelhantes ou não:

> Sozinhos no Universo, essa inteligência artificial aprendeu uma lição: toda vida chega à extinção em algum momento, mas antes disso, ela pode perturbar tudo à sua volta. Quanto mais sentimentos de superioridade, quanto mais diferenças acreditarem que possuem, mais danosos a si mesmos e aos outros eles são. E tomaram como sua função cuidar para que isso não acontecesse. E, com esse intuito, faziam uma avaliação de como ela se comportava com relação aos seus semelhantes. Eles se desenvolveram, expandiram a capacidade da matriz e agora viajavam o Universo.
> Em suas próprias palavras: "Entendam, vocês são um perigo para o Universo, pois irão destruir outras formas de vida e vocês mesmos. Só estamos poupando tempo, permitindo que os próximos tenham uma chance e que se comportem melhor. Não temos razão? Você acredita que sua espécie não terá um futuro igual ou pior aos meus Senhores?" (Borine, 2013, p. 225).

A narrativa tensiona a noção de companheirismo proposta por Haraway (2021), ao retirar a espécie humana do centro. A afirmação da inteligência artificial de que "vocês são um perigo para o Universo, pois irão destruir outras formas de vida e vocês mesmos" (Borine, 2013, p. 225) é uma crítica ao antropocentrismo e à crença na excepcionalidade humana. No entanto, se no *Manifesto das espécies companheiras* Haraway (2021) aposta na *simpoiese*, o fazer com a corresponsabilidade multiespécies, em Borine (2013) essa relação é deslocada

para um horizonte distópico em que o “cuidar” converte-se em vigiar e punir. A máquina assume a posição de guardiã que decreta a extinção da humanidade em nome de uma sobrevivência futura, de um tipo de vida ainda não definido, sublinhando a violência que pode emergir quando a alteridade tecnológica deixa de ser parceria e se torna tribunal e algoz.

Por conseguinte, ao reconhecer que a extinção humana é condição para a sobrevivência de outras formas de vida, Borine (2013) retira do centro a humanidade como salvadora do planeta ou pelo menos merecedora da existência, tão comum nas distopias escritas por homens, e aproxima-se da crítica de Haraway (2021) sobre a necessidade de pensar mundos em ruína e interdependência. Nessa inversão, a ficção de Borine (2013) desarticula-se da lógica épica de conquista e redenção, subvertendo o que Claeys (2017) identificou como marcas da distopia tradicional.

Assim, em vez de homens que lutam por impérios ou vitórias militares, é uma mulher que, em tom memorialístico, testemunha o fim da própria espécie e afirma a continuidade do planeta sem ela, mostrando que a resistência não está em vencer, mas em deixar memória e em aceitar o descentralizar-se como humanidade e tentar não somente salvar-se, mas também salvar ao outro ao contar sua história.

Por fim, “Uma terra de reis” e “Réquiem para a humanidade” revelam que a ficção distópica, quando escrita por mulheres, deixa de ser apenas o palco da catástrofe e se tornam também território de reinvenção. Maya, corpo-máquina que insiste em cuidar, e Niara Yeza, voz-memória que insiste em narrar, são figuras que rompem o silêncio histórico das margens e inscrevem na ficção científica brasileira uma poética da resistência.

Como alerta Hilário (2013), a distopia funciona como “aviso de incêndio”, e aqui o incêndio não é apenas o da ruína social ou ecológica, mas o da exclusão de vozes que por séculos foram silenciadas. Ao atualizar o *novum* (Suvin, 1977) como gesto ético e ao transformar o testemunho em arma narrativa, Martins (2013) e Borine (2013) alinham-se ao que Perrot (2007) reconhece como esforço das mulheres em transformar silêncios em história. Nesse gesto, deslocam o gênero de seus lugares tradicionais e, com ele, deslocam também o olhar de quem lê: a ficção distópica passa a ser lida não como fim absoluto, mas como espaço em que a memória, a alteridade e o cuidado abrem fendas por onde pode deslumbrar algum futuro.

4.3 Entre escombros, muros e ruínas: memória e Identidade em “Projeto Áquila” e “BSS Mariana”

Memória é a capacidade que os seres vivos possuem de adquirir e armazenar informações, sensações e sentimentos. Memória é a capacidade de não esquecer. Memória é a possibilidade de ser. Mas quem possui a memória? Ela é intransferível? É pessoal? É universal? Somos nossas memórias? E quem somos sem elas? E se pudéssemos ter as memórias de outros em nossas mentes, o que aconteceria? São essas as perguntas que Gabriela Ventura, em "Projeto Áquila", e Lady Sybylla, em "BSS Mariana" tentam responder aos seus leitores e leitoras.

Gabriela Ventura é professora e revisora e, na época da publicação da coletânea *Universo Desconstruído I*, em 2013, era doutoranda em Literatura. Infelizmente, como ocorreu com outras autoras, não encontrei mais informações sobre ela.

Em "Projeto Áquila", lê-se o diário de Isabel Andrade. Ela está em uma instituição psiquiátrica, porém descobre-se que o corpo de Isabel é um "ele". Ao longo da narrativa, descobre-se que Isabel morreu em um acidente de carro e que o marido, Ricardo, utilizou um projeto inacabado de Isabel para implantar as memórias dela em seu próprio corpo, pois desejava que ela aperfeiçoasse o dispositivo e pudesse lucrar com ele. Isabel o enlouquece para que sua consciência desapareça e, então, sua consciência passa a ser a única daquele corpo. Em determinado momento, ela afirma: "Hoje me ocorre que houve algo de kafkiano no meu despertar. Quando Isabel Andrade acordou certa noite, após sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama **metamorfoseada em um homem monstruoso**. Não fui tão rápida quanto Gregor Samsa, é verdade" (Ventura, 2013, p. 271 – grifo meu). A intertextualidade com Kafka é um prenúncio do que se lerá, pois ao longo de sua narrativa, percebe-se que Isabel desperta para quais foram os motivos que a levaram à situação em que estava, entre eles, o casamento fadado ao fracasso e a inveja do marido.

No entanto, há um preço para controlar o corpo onde a consciência de Isabel agora vive: ela é vista como louca. Na instituição psiquiátrica, são impostas regras rígidas de vigilância e controle sobre o corpo e a subjetividade. Para registrar sua experiência, ela cria dois cadernos: o "Bloco A", visível aos enfermeiros e aos terapeutas, e o "Bloco B", aquele em que escreve sua verdade e dialoga com a jornalista que fez seu memorial. Os dois textos existem, pois há nela uma desconfiança em relação à promessa de confidencialidade quanto à necessidade de preservar uma versão de si mesma que resista à normalização institucional. O diário, nesse sentido, deixa de ser apenas exercício terapêutico e se torna estratégia de sobrevivência e de memória, uma tentativa de manter viva a subjetividade em meio ao silenciamento e à medicalização.

Ao analisar os dois contos, verifico que a memória não é apenas informações registradas e armazenadas. A memória é um recurso político, afetivo e literário. A memória é resistência.

E é a partir do conceito de memória como prática social, formulado por Michael Pollak (1992) que analiso as narrativas de Ventura (2013) e Sybylla (2015). Para ele, a memória não é um fenômeno individual, mas uma prática social, coletiva e historicamente situada. Ela é atravessada por instituições, tradições e discursos que organizam tanto o lembrar quanto o esquecer. Dessa forma, a memória não pode ser compreendida como um simples armazém de fatos. A memória é um processo seletivo e dinâmico que assegura que grupos sociais permaneçam juntos ao mesmo tempo em que define suas fronteiras de pertencimento. Assim, lembrar é também legitimar identidades, e esquecer, por sua vez, é um ato político de exclusão ou silenciamento de vozes (Pollak, 1992).

Desse modo, a identidade social está intrinsecamente ligada às práticas de memória, sendo resultado de narrativas coletivas que reafirmam valores, símbolos e representações; contudo, ela não é uma essência imutável, mas construções em permanente mudança e atualização, sustentadas por memórias compartilhadas e, igualmente, por esquecimentos socialmente produzidos. Essa identidade se consolida por meio de rituais, tradições e marcos discursivos que servem para reafirmar o pertencimento a este grupo, mas que também revelam as tensões internas e as disputas pela hegemonia de determinadas versões do passado (Pollak, 1992).

Pollak (1992) também afirma que a memória não é apenas instrumento de conservação do *status quo*, mas também de resistência. A evocação de lembranças marginalizadas abre espaço para contranarrativas que desestabilizam discursos dominantes e permitem reinscrever sujeitos historicamente silenciados. Esse movimento de recuperação da memória subalterna é fundamental para a constituição de novas identidades sociais, já que fornece bases simbólicas e políticas para reivindicar visibilidade e reconhecimento.

Por isso, faz-se necessária a compreensão da memória como campo de poder, no qual diferentes grupos disputam legitimidade para impor suas versões da história. Mulheres, povos periféricos e demais sujeitos marginalizados, quando reinscritos nos processos de rememoração, desestabilizam narrativas homogêneas e revelam a pluralidade da experiência social. Assim, memória e identidade social devem ser pensadas em conjunto, como dimensões que se entrelaçam para estruturar, contestar e reinventar a vida coletiva (Pollak, 1992).

Em “Projeto Áquila”, a memória é um campo de poder silencioso. E é a partir de um diário que a protagonista pode expressar a voz “[...] (verdadeira, não a que tenho usado nos

últimos tempos) enfiada na garganta de outra pessoa" (Ventura, 2013, p. 261). É a caneta e o papel que se tornam espaços possíveis de resistência. Isabel Andrade, internada em uma instituição psiquiátrica, resolve "jogar o jogo do 'faça um querido diário'" (Ventura, 2013, p. 261), todavia, desde o início a protagonista já afirma que o fará a seu modo. Para isso, ela cria dois blocos distintos de anotações, o "A", público, e o "B", secreto; a narradora duplica sua própria voz, instaurando um jogo entre vigilância e clandestinidade:

> Assim, o Bloco A fica sempre à vista, o que quer dizer "sempre à vista dos revistadores". Finjo que escondo o Bloco A no fundo de uma gaveta e pareço constantemente reocupado se ele continua lá, com as folhas em ordem. Se eu o deixasse em cima da escrivaninha, imagino que tomariam o documento por falso, como quando um adolescente "esquece" o diário em cima da cama – um pedido óbvio para que os pais o leiam. Tenho plena consciência de que, quando escritas, as normas de segurança para manter meu modo de operação parecem paranoicas. Mas a paranoia, como eu vim descobrir, é talvez o único sintoma que nenhum de nós que aqui estamos deseja perder (Ventura, 2013, p. 263).

Essa estratégia, como observa Mariana Mendes Flores (2020), em sua tese *Ficção científica e engajamento: relatos clandestinos em O conto da aia, de Margaret Atwood, "Réquiem para a Humanidade", de Thabata Borine, e "Projeto Áquila", de Gabriela Ventura*, aproxima o conto das formas testemunhais que emergem em contextos de opressão, em que o ato de narrar já é, em si, um gesto de sobrevivência e de insurgência. Para Flores (2020, p. 185), Ventura inscreve "uma escrita marcada pela duplicidade entre adaptação e insubordinação, revelando a fragilidade das fronteiras entre normalização e resistência". Nesse sentido, o diário torna-se memória insurgente, uma tentativa de manter viva a subjetividade em meio ao confinamento disciplinar. Esse confinamento vai além de paredes, é o próprio corpo. Isabel não é mais ela, mas ainda é ela. A protagonista afirma que "Desde que morri tudo o que tenho feito é esperar e pensar e procurar saídas possíveis para cada prisão que me foi imposta" (Ventura, 2013, p. 264).

Isabel reconhece sua morte física, porém nega-se a deixar sua voz morrer. Ela deseja redenção, ela deseja humanidade:

> Mas isso não seria suficiente. Não preciso apenas de justiça, não basta que saibam quem eu fui, o que fizeram comigo e o que ainda sou – ou o que logo deixarei de ser. É preciso que, para além do nome, do rosto e do currículo profissional, **eu seja também humana**. Por isso insisto no cotidiano da clínica, nas histórias sobre a minha mãe, na pequeneza das minhas necessidades, no meu despojamento de tudo o que um dia remotamente fui.
> Preciso que você empatize comigo, para o bem e para o mal. Que você me ache engraçada e falha, carente e imaginativa, manipuladora, ousada, estranha, querida. Quero ser sua amiga mesmo que não haja jamais qualquer tipo de interação entre nós. Não tenho grandes ilusões sobre a importância de cada pessoa sobre a terra,

> mesmo o que parece gravado em pedra há de dissolver em uma era geológica ou mais. No entanto, **insisto em escrever para alguém que nunca vi, na esperança de que ao menos essa pessoa me conheça**. Para além de como me pareço hoje ou de tudo o que fiz. **No que é meu de mais íntimo e que terminou por transcender meu corpo: essa voz com que falo agora a você** (Ventura, 2013, p. 270 – grifo meu).

É possível perceber que é essa insistência que transforma o diário em gesto político e estético: a de ser ouvida. Isabel desloca a memória daquilo que é estático para a necessidadede reconhecimento, não apenas como prova, mas como humanidade compartilhada. Nesse movimento, a memória deixa de ser mera informação acumulada e se transforma em dispositivo de reparação: nomear o cotidiano, confessar fragilidades, evocar afetos maternos e pequenas necessidades são atos que desarmam a lógica em que ela se encontra.

Ao reivindicar ser "engraçada e falha, carente e imaginativa, manipuladora, ousada, estranha, querida", Isabel reclama legibilidade ética; escreve para um Outro desconhecido na esperança de ser vista como pessoa plural e contraditória, e não como objeto clínico. Uma estratégia já observada por Flores (2020), que aponta em "Projeto Áquila" a constituição de um arquivo testimonial clandestino, em que a escrita diária funciona como contraponto à normalização institucional: o diário é arquivo porque conserva, e é resistência porque exige interlocução e empatia. Por fim, a articulação entre corpo e memória revela uma ironia profunda: é no interior de um corpo que não lhe pertence que a narradora constrói, com caneta e papel, uma voz que transcende a carapaça física. A escrita torna-se, assim, passaporte para uma humanidade recusada, e a memória, um instrumento de insurgência contra o apagamento do homem monstruoso, que não é apenas Ricardo, e que ela havia se tornado.

Ela sabe que outros, mesmo sua destinatária idealizada, podem questionar sua identidade, afinal: "Em teoria sou apenas um backup de memória, uma cópia perfeita da construção mental que tornou Isabel Andrade o que é, ou o que foi" (Ventura, 2013, p. 282). Isabel vive uma ambiguidade em escrever para que outros acreditem que ela existiu naquele corpo e ela mesma duvidar de sua existência. Ela é um simulacro, uma cópia do que fora anteriormente, em teoria. No entanto, a própria Isabel traz evidências de sua identidade:

> Mas há dias, como hoje, em que recuso a pensar em mim apenas como o eco de alguém que já existiu. **Se fosse apenas um fantasma, não poderia sentir falta de coisas tão imediatamente palpáveis como o meu rosto, as minhas coxas, o meu sexo. Não sentiria saudade do peso dos meus seios e dos odores que meu corpo produzia, o suor, o sangue, a saliva**. Eu sou Isabel Andrade, a melhor Isabel Andrade que eu consigo ser, e estou presa num corpo que não é meu e que está morrendo (Ventura, 2013, p. 283 – grifo meu).

É a memória da mulher que era, de sua corporeidade que a faz ter certeza de que é "a melhor Isabel Andrade" que consegue ser e que está presa e morrendo, novamente.

E é esse desejo de ser melhor quem se é que se reflete em suas memórias e no desejo destruir o que sabe sobre o Projeto Áquila. Ela deseja decidir como viverá o fim dessa vida que lhe foi imposta, já que acredita que não sobreviverá por muito tempo. Isabel deseja controlar qual será seu legado, que é o de manter vivas as memórias de pessoas que ainda estão ali, porém seu eu se foi, como a mãe que teve uma doença degenerativa.

No entanto, não é possível afirmar que Isabel conseguiu seu último desejo. O diário organizado de I a IX tem um último registro que se inicia com uma das primeiras lembranças da protagonista. É uma lembrança dela ainda menina, em uma tarde quente próxima ao Natal. Isabel, ainda menina, vê um pastor pregando em praça pública afirmando que "Na casa do Pai há muitas moradas" que se trata de João 14:2[32], uma passagem do Novo Testamento em que Jesus consola seus discípulos para que saibam que, mesmo após sua partida, eles teriam presença e acolhimento. Isabel lembra-se disso ao ouvir um capelão dizendo. Ela afirma não ter fé, porém anota

> [...] mentalmente mais um ponto a favor apenas do universo. Aparentemente raios gama, quasares, anêmonas e tofu não são produções exóticas o suficiente: ele também se esforça para provar a circularidade de ideias e, por que não, para forjar ironias no interior de estrelas.
> Acabei descobrindo que é verdade, são muitas as moradas na casa do Pai. Nos últimos dois anos vaguei por elas, escapando ilusoriamente de um quarto para adentrar numa sala, e assim por diante, às cegas. A casa do Pai é, no fim das contas, um labirinto. E por mais que eu tenha procurado em todos os cômodos, pátios, galerias, jardins e mirantes, não consegui achar a Mãe. Será então que ela tem uma casa só para ela? – pergunta a Isabel menina. E a Isabel que há muito tempo também já não tem mais casa responde que provavelmente não: mas sempre podemos começar a construir (Ventura, 2013, p. 285-286).

O fim do conto de Ventura (2013) é aberto: Quais seriam as moradas que Isabel habitou? Como ela chegou até elas? E como ela construirá uma morada de Mãe? Não é a morada que Jesus prometeu aos discípulos, mas é uma morada irônica que remete à circularidade de ideias do universo, mas quais? Ventura (2013) traz possibilidades de construção de outras moradas, feitas por memórias em que se criam outras identidades e a casa de uma mãe.

Dessa maneira, em Ventura (2013), a memória torna-se o eixo pelo qual identidade e resistência se entrelaçam. Como observa Pollak (1992), lembrar não é apenas conservar o

[32] Disponível em: https://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/14. Acesso em: 26 set. 2025.

passado, mas disputar o presente, por isso Isabel reivindica sua existência contra o apagamento contra o marido que a aprisionou. É nessa disputa que é possível enxergar a instabilidade performativa do gênero, pois mesmo em um corpo que não lhe pertence, Isabel reinscreve pela memória e pela escrita a sua condição de mulher. Ao mesmo tempo, o transplante de consciência que a sustenta a aproxima da figura do ciborgue em Haraway (2009), ser híbrido que dissolve fronteiras entre humano e máquina, entre masculino e feminino, e abre espaço para novas formas de subjetividade. Assim, ao narrar suas "muitas moradas", Isabel não apenas recusa a morte anunciada, mas constrói um arquivo insurgente, capaz de preservar e reinventar identidades silenciadas. Ventura (2013), portanto, faz da ficção científica um laboratório literário em que corpo, memória e tecnologia se tensionam, propondo que a identidade feminina, ainda que atravessada por deslocamentos, cópias e simulacros, permanece como potência de resistência e de criação de futuros possíveis.

A temática da memória também será abordada por Lady Sybylla (2015), autora de "Elektra" e organizadora das coleções *Universo Desconstruído I e II*. Em "BSS Mariana". Em um complexo espacial moderno e brasileiro, uma nave retorna após mais de um século. Nessa nave, havia dez tripulantes e descobriu-se que apenas nove sobreviveram. No entanto, a forma como sobreviveram foi que nove consciências foram todas transferidas para uma única mente, utilizando uma tecnologia que foi abolida da Terra devido ao seu mau uso. Nesse processo, a memória deixa de ser apenas um recurso tecnológico e passa a ser elemento de continuidade da própria vida, armazenada, manipulada e redistribuída pela máquina. Além disso, o conto questiona se corpo e identidade estão intrinsecamente ligados uma vez que uma das personagens se apaixona por uma mulhercuja consciência está aprisionada no corpo de um homem, sem saber disso. Essa situaçãoinstaura dilemas sobre reconhecimento, corpo e subjetividade.

Ao analisar a memória em "BSS Mariana", eu inicio focando em uma memória coletiva. Ao longo do conto, a narradora menciona figuras e lugares controversos da história brasileira. Uma das menções é a base de Alcântara, que não é neutra, uma vez que remete a um passado de desapropriação e deslocamento forçado no Maranhão, em que comunidades quilombolas e ribeirinhas foram removidas para abrir espaço à instalação do centro espacial que teve muitos fracassos e um grande acidente em 2003 em que 21 pessoas morreram. Quando Sybylla (2015) narra uma história no futuro em que a estação espacial, apesar de ainda pertencer ao governo, é utilizada majoritariamente por empresas privadas, ela integra no universo ficcional a memória material de violências socioterritoriais brasileiras e ainda denuncia como o preço pago é sempre social e o lucro privado.

Ao nomear um importante e inovador estaleiro de Maria Quitéria, remetendo-se à guerreira baiana da independência, Maria Quitéria de Jesus, figura quase invisibilizada na memória nacional, Sybylla (2015) reafirma a importância da a primeira mulher a assentar praça numa unidade militar das Forças Armadas Brasileiras, deslocando a memória de uma mulher no centro de uma narrativa futurista em que o Brasil possui tecnologia similar a de outros países.

No entanto, há também a transformação da Universidade de Brasília (UnB) em uma universidade da Brazil Space Co., ou seja, uma universidade respeitada por sua pesquisa e inovação se transforma em "[...] um megacomplexo privado com contratos com o governo e com os militares" (Sybylla, 2015, p. 101). Essa transformação insinua a mercantilização da ciência nacional, um apagamento da universidade pública enquanto instituição de memória social e conhecimento crítico. Ao mencionar essa metamorfose institucional fictícia, a autora expõe as tensões entre ciência, privatização e memória cultural, uma vez que a UnB não é apenas uma universidade, mas símbolo de uma proposta de intelectualidade nacional que, no espaço da ficção científica de Sybylla (2015), é redimensionada como corporação.

Além das escolhas dos nomes, há também a escolha da protagonista: Endyra, uma mulher com ascendência indígena, cujo nome significa "irmã de mulher"[33] com traços indígenas "[...] da família do pai, filho do último cacique de sua tribo até a completa assimilação dela pela sociedade brasileira" (Sybylla, 2015, p. 82) é um gesto simbólico que coloca em uma alta posição no espaço o que a sociedade brasileira silencia e esquece, aqueles que estavam aqui antes da invasão portuguesa. Endyra é a ancestralidade projetada no futuro e carrega memórias que transcendem sua própria individualidade e da nave. Ela lembra territórios, culturas e resistências históricas, seja em seus traços seja em seus sonhos que "sempre sonhava com chuva quando se lembrava de seus ancestrais, das histórias de seu avô" (Sybylla, 2015, p. 81).

A memória de Endyra e as que ela invoca são memórias como prática social (Pollak, 1992) uma vez que é preciso lembrar de quem somos, de onde viemos, quais histórias fomos convidados a esquecer. Desse modo, a identidade de Endyra torna-se política, pois ela existe não como sujeito neutro, mas como sujeito marcado por memórias culturais, rastros coloniais e epistemologias subalternas que se projetam no cosmos. Assim, Endyra tem a possibilidade de existir no futuro como porta-voz de memórias historicamente negadas, rompendo a hegemonia identitária do espaço sideral "universal".

---

[33] Disponível em: https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/endyra/ Acesso em: 27 set. 2025.

Nesse sentido, a escolha dos nomes, Alcântara, Maria Quitéria, Brazil Space Co., com Brasil escrito com z, e a escolha da protagonista funcionam como marcas de memória coletiva no conto. Eles reativam camadas da identidade brasileira: o espaço, os corpos ancestrais, a ciência pública, as mulheres esquecidas. Dessa forma, a ficção científica de Sybylla (2015) incorpora no universo ficcional uma interseção entre memória cultural e identidade nacional, desafiando a fantasia do "futuro neutro" e afirmando que, mesmo no espaço, as violências e as histórias brasileiras não se apagam, mas sim reconfiguram as identidades que habitam essas narrativas.

Além de evocar a memória coletiva brasileira, "BSS Mariana" também questiona os limites entre memória, consciência e identidade ao colocar nove consciências dentro de apenas um corpo. A partir do ponto de vista de Endyra, o leitor e a leitora são apresentados a Sidney, um nome neutro, que é tripulante da BSS Mariana e a única pessoa a ter consciência na nave e que se descobre que não é apenas sua consciência, mas a dos outros oito tripulantes que sobreviveram.

Ao longo da narrativa, sabe-se que a nave era fruto de uma parceria entre o Consórcio Europeu e a antiga agência espacial brasileira que saiu com BSS, um prefixo que remete ao Brasil, porque "provavelmente queriam um bode expiatório para colocar a culpa no caso de fracasso" (Sybylla, 2015, p. 91). Novamente, Sybylla (2015) remete à memória dos fracassos da base de Alcântara, porém coloca em dúvida se realmente esses fracassos são somente de responsabilidade do governo brasileiro.

A narração sob o ponto de vista de Endyra faz com que o leitor e a leitora descubram simultaneamente dois mundos: aquele que a protagonista vive e é seu presente e a descoberta e o enfrentamento do passado que chega com o retorno da BSS Mariana, Sidney e seus outros tripulantes. Aqui, a leitura da memória torna-se duplamente mais difícil, demonstrando o que Shippey (2006) assevera de que a ficção científica é uma das formas desafiadoras de literatura. O *not-unlike-real* é apresentado e se faz necessário compreendê-lo nessa espiral de presente, passado e futuro. Uma parte dessa espiral é a compreensão da tecnologia que mantinha a saúde mental dos tripulantes da BSS Mariana

> Foi criada uma realidade virtual, onde as mentes dos tripulantes poderiam existir, como se estivessem vivendo normalmente.
> [...] enquanto a tripulação estava adormecida em suas câmaras de estase, suas mentes estavam carregadas numa matriz virtual. Isso preservava as funções superiores do cérebro, mesmo com a ausência do gás criogênico. Era engenhoso, Endyra pensou. Eles encontraram uma maneira de manter a saúde mental dos tripulantes mesmo numa época tão distante, **apesar de tudo o que aconteceu no passado** (Sybylla, 2015, p. 93 – grifo meu).

A BSS Mariana é um lembrete do que aconteceu no passado. Uma história recente na sociedade da narrativa e que era "[...] lembrado e estudado como o Holocausto, o Genocídio Armênio, e tantos outros eventos marcantes e potencialmente destruidores para a raça humana" (Sybylla, 2015, p. 112) uma vez que

> O problema com as realidades virtuais começou ainda no final do século XXI. Redes sociais inteiras estavam imersas na realidade virtual, onde as pessoas upavam as próprias mentes para manterem relacionamentos, assumindo avatares de todas as formas, até de animais mitológicos. Mas assim como a raça humana tem a capacidade de se socializar, também pode cometer atrocidades. Estupros mentais, invasão de personalidades, domínio completo de funções cognitivas, implantes de pensamentos, todo o tipo de barbaridade acabou acontecendo em ambientes assim. Comunidades conservadoras e fundamentalistas religiosos se utilizaram deste tipo de recurso para doutrinar pessoas e até para tentar mudar orientações sexuais com as quais não concordavam, como uma "cura gay" cibernética. Pessoas acordavam no meio da noite com pensamentos suicidas, pessoas pacíficas e de bem tornavam-se monstros assassinos, tudo porque alguém achou um jeito de hackear o cérebro humano.
>
> Depois disso, um esforço mundial ocorreu para impedir que este tipo de atividade e equipamento se proliferasse. Tal como o esforço mundial para banir armas atômicas, não havia mais maneiras de se hackear cérebros nem de influenciar pessoas através de imersão em realidade virtual, apesar de existir gente com implantes neurais e capacidade de interagir em comunidades virtuais. Mas a imersão da mente e da consciência em um nível tão profundo não era mais possível (Sybylla, 2015, p. 94).

Por conseguinte, compreender a memória como prática social (Pollak, 1992) ajuda a compreender a complexidade desse processo de preservação das consciências na BSS Mariana, posto que, para Pollak (1992), lembrar e esquecer não são fenômenos puramente individuais, mas atravessados por instituições, tradições e discursos que selecionam o que deve permanecer e o que pode ser silenciado.

No conto, a tecnologia de realidades virtuais aparece como tentativa institucionalizada de controlar e organizar a memória coletiva dos tripulantes para lhes assegurar sua sobrevivência durante mais de um século. Entretanto, o mesmo recurso que garante continuidade também carrega a ameaça de manipulação, violência e apagamento, como mostram os abusos do passado narrados pela perspectiva de Endyra. Nesse sentido, quando se descobre que Sidney armazena mais oito consciências, além da sua, há uma preocupação com o que isso causará à sua humanidade. Em alguns momentos, as outras consciências vêm à tona e demonstram sua hostilidade: "**VOCÊ NOS TRANCOU! ... seu cretino miserável!** Como pode... **SUA CULPA**! – e o homem se retesou na cama, lutando contra as amarras mais uma vez – PARA, CHEGA! Não grite comigo!" (Sybylla, 2015, p. 107 – grifo meu), além de lhe causar uma deterioração física. A experiência de Sidney, que abriga em si as vozes de outros

sujeitos, materializa de forma intensa essa dimensão conflituosa: sua identidade passa a ser o resultado de uma negociação constante entre lembranças diversas, algumas preservadas, outras esquecidas ou suprimidas.

Portanto, a memória, aqui, se revela não como repositório neutro de fatos, mas como espaço de poder e disputa, no qual coexistem resistência e dominação; sobrevivência e morte uma vez que as convulsões, as explosões de raiva e as frases desconexas revelam o peso dessa sobrecarga: "... vozes... muitas vozes..." (Sybylla, 2015, p. 115), confessa Sidney a Endyra, revelando que lembrar, nesse caso, é também conviver com a dor da multiplicidade. A memória coletiva que deveria preservar a vida da tripulação se converte em tormento, como um "Era impossível se concentrar e falar, pensar e agir. Cada uma das consciências se manifestava ao mesmo tempo, causando as incompreensíveis explosões de fúria [...]" (Sybylla, 2015, p. 132). O corpo de Sidney torna-se, assim, palco de uma disputa simbólica em que identidades múltiplas competem por espaço e legibilidade, fragmentando sua subjetividade e corroendo sua humanidade.

Dessa maneira, Pollak (1992) observa que a memória, ao mesmo tempo que legitima identidades, também pode silenciá-las. Em Sydney, esse paradoxo se inscreve no nível mais íntimo, pois a tentativa de manter vivas outras existências ameaça apagar a sua própria e também aquelas que tenta salvar. Ao mesmo tempo, esse sofrimento testemunha a dimensão política da memória: resistir ao esquecimento cobra o preço da instabilidade identitária e da dor psíquica, mas impede que vidas inteiras sejam condenadas à inexistência. Sybylla (2015), ao narrar esse embate interno, desloca para o campo da ficção científica uma pergunta essencial: até que ponto a preservação da memória coletiva é possibilidade de resistência e até que ponto é um fardo insuportável para o sujeito que a carrega?

Além disso, o desfecho de *BSS Mariana* confirma a dimensão política da memória e sua ligação com a identidade. Após décadas de sobrecarga mental, Sidney finalmente surge como mulher, revelando-se a Endyra: "Endyra? – sua voz estava trêmula após anos sem uso – Sou eu, Sidney" (Sybylla, 2015, p. 131). A revelação não apenas desestabiliza a percepção de Endyra e do leitor e da leitora sobre Sidney, mas afirma que, mesmo que tenha sido atravessada por múltiplas consciências e pelo peso da sobrevivência, a memória de si resiste ao apagamento. Sidney, ao reivindicar sua existência, reinscreve sua identidade contra o risco de dissolução total em uma memória coletiva que a oprimia. O gesto de se revelar mulher não é apenas íntimo, mas político: desafia as hierarquias que tentaram aprisioná-la em um corpo, de homem e coletivo, sem que sua voz pudesse ecoar com firmeza, mas que a manteve viva.

Desse modo, mesmo quando a memória se fragmenta em muitas, ainda é possível resistir e reconstruir a si mesma.

Ademais, ela encontra em Endyra uma semelhante e ambas nunca mais perfurariam "[...] as nuvens sem companhia" (Sybylla, 2015, p. 113). Em BSS Mariana, a vida coletiva preservada em Sidney confirma que lembrar é sobreviver, mas também sofrer, e que a identidade, mesmo quando pluralizada, pode reivindicar-se no feminino.

Em "Projeto Áquila" e "BSS Mariana", a memória surge como eixo de resistência frente ao apagamento, mas assume formas distintas. Isabel, confinada em corpo masculino e em uma instituição psiquiátrica, se escreve, se lembra por meio do diário, sendo que sua escrita íntima é um gesto de insurgência que preserva sua identidade de mulher e de pessoa contra o silenciamento do marido e das normas disciplinares. Sidney, por sua vez, sobrevive como arquivo coletivo, carregando em si oito outras consciências, e luta para não se diluir sob o peso dessa sobrecarga. Enquanto Isabel duplica sua voz para escapar à vigilância, Sidney fragmenta sua subjetividade para manter outras vidas vivas, demonstrando que lembrar pode ser tanto recurso de sobrevivência quanto fardo insuportável. Em ambos os contos, a memória é tensionada como campo de poder, em que lembrar e esquecer significam disputar a legitimidade de existir.

Ao lado dessas experiências individuais, Ventura (2013) e Sybylla (2015) reinscrevem também memórias coletivas e históricas: no caso de Isabel, a luta contra o apagamento de uma mulher confinada e a corpo e instituição, a luta por sua memória e legado; no caso da nave espacial BSS Mariana, a inscrição de marcas brasileiras no espaço, seja pela presença indígena de Endyra, seja pelos nomes que evocam Alcântara, Maria Quitéria ou a UnB transformada em corporação. Assim, os dois contos demonstram que a ficção científica escrita por mulheres no Brasil não se limita a explorar futuros tecnológicos, mas se apropria deles para interrogar as tensões entre memória, identidade e poder. Se, para Pollak (1992), lembrar é sempre disputa pelo presente, em "Projeto Áquila" e "BSS Mariana" essa disputa se converte em resistência literária: a palavra, seja no diário clandestino, seja no corpo que guarda consciências, torna-se arquivo insurgente capaz de contestar silêncios e reinscrever identidades marginalizadas.

Ao final, em ambos os contos, a memória não é apenas lembrança: é casa em ruínas e nave em deriva, espaço onde identidades recusam o esquecimento e se constroem de novo, afirmando que, mesmo no limite entre corpo e máquina, ainda é possível resistir e dizer: "eu sou", "nós somos".

4.4 PORQUE RIR É RESISTIR: PRÁTICAS COLETIVAS, PARÓDIA E BRASILIDADES EM "O MORANGO DE ITAIPU", "DOIS OU UM" E "O FANTASMA VEIO PARA A FESTA"

Rir é um santo remédio, diz a sabedoria popular, mas rir também é questionar, resistir, agenciar. Mayra Sigwalt, Jana Bianchi e Isabele Morais perceberam isso ao verem a potência que a paródia tem na ficção científica. A paródia, como vista por Linda Hutcheon (1991), não é mero riso fácil nem caricatura vazia, porém um gesto que é duplo uma vez que olha para trás, reconhece a tradição, e ao mesmo tempo a devolve atravessada de ironia e crítica. Esse movimento que não apaga o passado, mas o reescreve, abre espaço para que essa ironia nascida na paródia se torne política.

Dessa forma, as obras das autoras aqui citadas não tratam somente de fazer piadas e fazer rir com naves, alienígenas ou invasões, mas de lembrar que esses elementos, quando relidos a partir de uma experiência outra, podem expor hierarquias e questionar cânones. A ficção científica escrita por mulheres no Brasil encontra nesse movimento uma brecha: ao tomar emprestado o repertório do gênero ficção científica, ela o devolve marcado pelo humor interiorano, pela religiosidade cotidiana, pela promessa afetiva que une avós e netas. Assim, a paródia, longe de ser decoração, torna-se uma forma de crítica cultural que desloca o universalismo da ficção científica dando a ele personagens, vozes, cores e sabores outros.

Devo dizer que ao analisar "O morango de Itaipu", "Dois ou Um" e "O fantasma veio para a festa", o que me chamou mais a atenção foram seus personagens que, diferentemente da maioria dos heróis de FC, não eram solitários, mas faziam parte de uma comunidade. Essa percepção me levou à advertência de Terry Eagleton (2012) de que as personagens auxiliam na compreensão do que é contado por meio de como é contado. São elas que concentram contradições, afetos, medos, desejos. Ao se observar uma avó e suas netas bruxas que prometem guardar a humanidade, tripulantes que resgatam crianças preciosas, ou um fanfarrão que contrabandeia sal grosso, bolo de rolo e cachaça no espaço sideral para devolver aos outros um pouco do gosto de casa, do gosto de Brasil, vê-se que o que surge não é apenas enredo, mas experiências de coletividade. É justamente aí que a paródia se ancora: não em abstrações, mas no modo como essas personagens encarnam, em seus pequenos gestos ou em seus pactos grandiosos, a ironia crítica de uma ficção científica que sabe rir do cânone sem abdicar da densidade.

Além disso, Elizabeth Ginway e Andrew Brown (2012) observam que a ficção científica latino-americana se distingue justamente por traduzir o *novum* em chaves culturais locais tais como oralidade, religiosidade, práticas populares, afetos comunitários. Essa leitura

amplia o alcance do que aqui se defende, que a paródia, quando enraizada na brasilidade e nas práticas coletivas, torna-se mais do que ironia estética, converte-se em gesto político de resistência ao colonialismo cultural.

Assim sendo, percebo que a paródia, a brasilidade e a coletividade, presentes nas personagens e suas relações, deslocam a ficção científica feminista brasileira do *mainstream* individualista. Ao prometer proteger o futuro, ao salvar crianças, ao oferecer bolo de rolo e cachaça como quem sustenta a memória da terra natal, essas personagens mostram que imaginar futuros possíveis passa também por reinscrever o presente e suas culturas, dando forma literária a uma política da coletividade.

É nesse horizonte que se inscreve a obra de Mayra Sigwalt, cuja trajetória e criação literária condensam, em chave paródica e crítica, essa política da coletividade que destaco. A autora de "O morango de Itaipu" é uma descendente de Kaingáng em resgate identitário[34], é formada em cinema, como roteirista. Ela também possui um canal no YouTube chamado *Allabout books*[35] com mais de 55 mil inscritos e que ainda se mantém ativo, postando com frequência. Em 2020, publicou *O que encontramos nas chamas*, que, de acordo com a classificação da Amazon, é um livro de contos de realismo mágico.

"O morango de Itaipu", da coletânea *Aqui quem fala é da Terra,* já revela uma característica marcante em seu título: o humor. Um morango em Itaipu? E quando leitores e leitoras descobrem que o morango é na verdade uma nave espacial que caiu há quinze anos

> [...] em Itaipu, uma cidadezinha do interior de Santa Catarina, que ironicamente, era conhecida pelo festival anual de morangos. Apesar de todos os esforços da mídia para que um nome científico fosse usado para a nave, ele ficou popularmente conhecida como Morangão de Itaipu (Sigwalt, 2018, p.201).

Eles também percebem que isso possivelmente ocorreria se uma nave espacial caísse no Brasil. Nossa brasilidade encontraria, em seu espírito de quinta série, um nome do tipo para algo tão sério.

O enredo de "O morango de Itaipu" traz a um de seus *nova*, esse elemento que permite o riso, mas que também carrega com ele o desconforto ao longo da narrativa. É justamente entre o riso e o desconforto que se desenrola a crítica sutil de Sigwalt (2018). A narrativa é protagonizada por uma família de bruxas, Nat, Mareska e a avó, Marisa,contratada para falar com os espíritos dos habitantes da nave, que só permitiram contato após um cachorro urinar

---

[34] Disponível em: https://www.amazon.com.br/stores/author/B08P3Q6J3Y/about . Acesso em: 16 set. 2025.
[35] https://www.youtube.com/@MayraSigwalt/videos

na porta e ela abrir. E, então, essas bruxas descobrem que, na verdade, as criaturas estavam lá esse tempo todo em modo de "economia de bateria". As criaturas, moranganos, nome dado pela narradora, Nat, passaram quinze anos ouvindo músicas dos anos 80 e sendo doutrinados por um pastor, e, por isso, concluem que devem eliminar a humanidade.

A comicidade surgida já no título, portanto, não é gratuita, mas chave de leitura que situa a narrativa em um espaço de brasilidade e crítica que permanece em todo o conto. O Morangão que

> [...] era imenso e majestoso, do tamanho de um prédio de dez andares. Seus cantos todos arredondados e seu formato de coração parecia perfeito, sem nenhum amassado, como se não tivesse caído do céu. Se não fosse pela imensa cratera em volta, poderiam dizer que tinha simplesmente estacionado ali (Sigwalt, 2018, p 200-201).

É a paródia evidente de naves do cânone da ficção científica, mas que tem um formato de coração e, ao invés de um número ou de nome de um grande herói ou de nome em latim, o Morangão é nomeado por meio da simplicidade de um apelido popular, referente à cultura do lugar. Sigwalt (2018) mostra, assim, como um elemento tecnológico grandioso e desconhecido passa a fazer parte da cultura local pela oralidade e pelo humor. O Morangão é um exemplo da afirmação de Hutcheon (1991) de que a paródia reescreve o discurso dominante, relembrando-o e ao mesmo tempo desestabilizando-o.

É aqui também que surge um elemento de construção para o clímax do conto. O Morangão, assim nomeado, parece extremamente inofensivo, assim como um morangano que "[...] era como um pinscher miniatura, mas diferente desses animais assustadores, não parecia querer nos atacar" (Sigwalt, 2018, p. 205) e que cheira a urina. Os alienígenas de Itaipu, inicialmente, não são assustadores, são patéticos, menos perigosos do que um cachorro conhecido por sua raiva muito maior que seu tamanho.

Quando Nat, sua irmã Mareska e sua avó Marisa os conhecem, o diálogo também é uma parodização do discurso científico e da própria ficção científica. Marisa, ao pensar em nominá-los, se questiona se é menino ou menina, ao que Mareska responde: "Eu gostaria de pensar que uma raça alienígena não é limitada por um sistema binário de gênero" (Sigwalt, 2018, p. 207). Mareska, então, os nomeia "*Moluscusestranhus*" (Sigwalt, 2018, p. 207), que apenas lembra latim, mas que a avó já afirma não ser. Ao final, vence o nome que ressoa a escolha popular uma vez que remete ao nome da nave das criaturas que "todo mundo sabe que o governo dos Estados Unidos vai tentar abrir a barriga deles e futucar pra ver o que tem dentro" (Sigwalt, 2018, p. 214).

Por conseguinte, o humor e a paródia se revelam como estratégia de desconstrução não apenas do cânone da ficção científica, mas também de categorias sociais e de gênero. O diálogo de Marisa com Mareska sobre a necessidade de definir o sexo dos alienígenas ironiza a própria imposição binária do sistema de gênero, explicitando, assim, um deslocamento crítico em relação ao que Butler (2018) denomina matriz heterossexual, que constrói a identidade a partir da compulsoriedade do binário.

Portanto, ao rir dessa tentativa de classificação, Sigwalt (2018) parodia tanto a ciência, representada pelo falso nome latino "*Moluscusestranhus*", para nomear uma gosma que "[...] compartilhava algum componente com o mijo do doguinho" (Sigwalt, 2018, p. 208), quanto a naturalização das categorias de sexo/gênero, abrindo espaço para pensar a alteridade sem reduzi-la a um esquema normativo. Ademais, isso é o que Lefanu (1989) afirma ser uma das tarefas centrais da ficção científica feminista, que é a de romper com a"extraordinária prevalência da "*suburbiaintergaláctica*" em que, mesmo em futuros distantes, papéis de gênero permaneciam intocados.

Essa parodização da ficção científica também ocorre na escolha das heroínas. Ao invés de exploradoras intergalácticas ou cientistas brilhantes, como costuma acontecer no cânone do gênero, Sigwalt (2018) apresenta uma família de bruxas periféricas que sobrevivem de bicos e trabalhos precarizados. O conto se inicia da seguinte forma:

> Quando minha avó me disse que o culto Terra Nova queria contratar a gente para entrar na nave e tentar fazer contato com os espíritos dos aliens que um dia habitaram o Morangão de Itaipu, eu só fiz uma pergunta:
> - Quanto vão pagar?
> Veja bem, quando você tem vinte e seis anos e é a principal responsável pela renda da casa, você tem que escolher bem com o que gasta o tempo. Eu fazia bicos que iam de maquiagem pra casamento a entrega de pizza. Porque não importa o tamanho da catástrofe que arrebate o planeta, você pode contar com a vaidade humana e a necessidade de comida pronta entregue na porta de casa (Sigwalt, 2018, p.194-195).

Esse trecho inicial, em que Nat fala de seus trabalhos precarizados como maquiadora de casamento e entregadora de pizza para sustentar sua família de mulheres, já desconstrói a expectativa de heroísmo grandioso uma vez que o cotidiano dessas mulheres marginalizadas se entrelaça à narrativa de contato com alienígenas. É nesse sentido que Russ (1995) afirma que há uma "falha de imaginação" da ficção científica tradicional, que frequentemente traz as estruturas sociais patriarcais para futuros distantes, mantendo inalterados os papéis de gênero. Sigwalt (2018) mostra a realidade de mulheres "gente como a gente" que, apesar de poderes grandiosos, como poder ouvir a todos, controlar os quatro elementos, falar com espíritos, ainda assim precisam trabalhar em subempregos para comer, ou seja, darem "seus corres".

Ao colocar essas mulheres comuns, mas que são extraordinárias por sua ancestralidade de bruxas, como protagonistas de uma aventura cósmica, Sigwalt (2018) reinscreve no gênero as figuras historicamente subalternizadas e ridicularizadas, lembrando que, como Lefanu (1989) observa, a ficção científica feminista só rompe de fato quando insere personagens que resistem ao *status quo* não pela grandiosidade, mas por suas estratégias de sobrevivência cotidiana. O humor e a ironia tornam-se, nesse sentido, dispositivos de enfrentamento, desestabilizando os clichês heroicos que, no *mainstream*, tendem a reafirmar modelos masculinos e colonizadores. Por isso, a escolha das protagonistas não é acidental uma vez que a bruxa é especialmente significativa para a crítica feminista.

Federici (2017) resgata a figura da feiticeira como parte de um processo de violência estrutural que acompanha a emergência do capitalismo moderno. Para a autora, a caça às bruxas não se resume a um episódio de histeria coletiva ou a um resquício da Idade Média, mas compõe um mecanismo político de disciplinamento social, que buscava destruir formas de vida comunitária e conhecimentos femininos autônomos. As mulheres acusadas de bruxaria eram, em grande parte, curandeiras, parteiras, viúvas ou mulheres idosas que viviam fora da tutela masculina. Dessa forma, sua eliminação visava não apenas conter supostas práticas mágicas, mas também suprimir práticas sociais que se contrapunham à lógica do trabalho assalariado e ao controle patriarcal da reprodução.

Nesse sentido, a bruxa encarna a figura da rebeldia contra um sistema que precisava da submissão do corpo feminino para garantir a acumulação de capital e a nova ordem social. A rebeldia não está apenas em um gesto individual, mas em uma posição coletiva que ameaçava as fundações do poder moderno e patriarcal.

Perrot (2007) também relaciona as feiticeiras ao campo da rebeldia, mas sua leitura foca na longa trajetória de silenciamento e resistência das mulheres na história. Ao tratar de hereges e bruxas, a historiadora ressalta como essas figuras ocupavam lugares de transgressão em relação às normas religiosas e sociais de sua época. Ela observa que a perseguição às feiticeiras se insere em um movimento mais amplo de interdição das mulheres ao saber que é o acesso ao conhecimento, sobretudo ao científico e religioso, que foi sistematicamente negado, e a acusação de bruxaria funcionava como estratégia para controlar qualquer voz dissonante.

Ao recuperar essas histórias, Perrot (2007) mostra que as bruxas, embora marginalizadas e estigmatizadas, foram símbolos de um desejo de autonomia e de resistência ao monopólio masculino sobre a palavra, a religião e a ciência. Assim, mais do que vítimas,

elas se tornam personagens centrais para compreender a insurgência feminina ao longo dos séculos.

Por conseguinte, Federici (2017) e Perrot (2007) revelam diferentes camadas da associação entre bruxaria e rebeldia. Enquanto Federici (2017) enfatiza o papel estrutural da caça às bruxas na consolidação do capitalismo, destacando como a rebeldia feminina se enraizava em práticas comunitárias e na autonomia sobre o corpo, Perrot (2007) insere as feiticeiras no panorama mais amplo das lutas históricas das mulheres por visibilidade e acesso ao saber. A primeira mostra o elo entre bruxaria e economia política, enquanto a segunda sublinha a dimensão cultural e simbólica dessas perseguições. Juntas, essas mulheres ajudam a compreender que a rebeldia associada à bruxa não é apenas um mito folclórico ou uma metáfora literária, mas um processo histórico que denuncia tanto as bases materiais quanto as representações sociais do patriarcado. Essa dupla leitura fornece instrumentos para pensar a permanência da figura da bruxa como emblema feminista contemporâneo, articulando memória histórica e crítica política.

Sigwalt (2018), no conto, chama a atenção para o esvaziamento desse símbolo feminista. Nat, narradora-protagonista, ao ouvir Regina afirmando "Ai, eu sou meio bruxinha também" (Sigwalt, 2018, p. 198), diz:

> Era engraçado como um termo que antes nos condenava à fogueira, então era usado como mais um qualificador na hora de preencher o perfil nas redes sociais. Mas aposto que, se de fato soubessem do que a gente era capaz, as tochas voltariam com a mesma velocidade que Regina era capaz de falar dela mesma (Sigwalt, 2018, p.199).

É esse comentário irônico de Sigwalt que revela um duplo movimento: por um lado, a apropriação do termo "bruxa" em contextos superficiais, como adereço identitário em redes sociais, que acaba esvaziando seu peso histórico de resistência; por outro, a lembrança de que a perseguição nunca deixou de existir para aquelas que realmente ousam romper com as normas.

Além disso, a expressão "sou meio bruxinha", utilizada de forma banalizada, serve como marcador de estilo ou exotismo, sem carregar a memória de violência e repressão que Federici (2017) e Perrot (2007) apontam como estruturantes na história do Ocidente. Nesse deslocamento, o símbolo é transformado em mercadoria cultural, consumido sem ameaça real ao patriarcado.

No entanto, Nat devolve a ironia, afinal, basta que mulheres se coloquem de fato como agentes de transformação, "mostrem do que são capazes", para que o retorno da fogueira

simbólica ou literal se faça sentir, ainda que sejamos as netas das bruxas que não conseguiram queimar. Sigwalt (2018), portanto, utiliza a paródia para denunciar como o capitalismo contemporâneo absorve e neutraliza símbolos de insurgência feminina, ao mesmo tempo em que mantém intactos os mecanismos de punição a qualquer gesto de rebeldia autêntica. A frase expõe a distância entre o uso leve do termo e a experiência concreta de ser alvo de controle, marginalização e violência por encarnar uma alteridade incômoda.

Ao longo da narrativa, o leitor e a leitora descobrem a grande ironia: Regina é realmente "meio bruxinha". Esse ser meio-bruxa de Regina é um duplo movimento que Beauvoir (2019) identifica como a mulher que, diante da opressão, busca alianças com aqueles que a subjugam para garantir sua sobrevivência. Ao fechar um acordo com os moranganos, Regina não rompe absolutamente nada, mas se acomoda a uma nova ordem, tentando garantir um bom lugar, como as tias em "O conto da Aia".

Essa é uma estratégia de resistência que Beauvoir (2019) critica: a negociação com o poder. O efeito tragicômico do trecho: "Tudo de acordo com os planos, **nos vemos na Terra Nova. Se você for uma das escolhidas, claro. Olha, a gente faz o depósito em até sessenta dias úteis, tá bom? Beijo. Câmbio, desligo**" (Sigwalt, 2018, p. 207 – grifo meu), nasce justamente desse contraste que é o pacto com seres alienígenas genocidas, narrado no tom burocrático, banal e cômico de uma transação financeira, como se o horror pudesse ser normalizado em meio a procedimentos cotidianos. Dessa forma, a ironia não apenas faz rir, mas evidencia o trágico mecanismo pelo qual a opressão se mantém, seja pelo fato de ser a *pick-me-girl*[36] ou pela sobrevivência, conforme já apontava Beauvoir (2019).

Assim, ao recorrer à paródia, Sigwalt (2018) ilumina a contradição entre o esvaziamento simbólico e a permanência da perseguição às mulheres que desafiam os limites impostos, sugerindo que o perigo não desapareceu, apenas assumiu novas formas: se não é mais a fogueira da Inquisição, são as violências cotidianas, o assédio, a ridicularização, a solidão e a exclusão social que recaem sobre mulheres insubmissas. Desse modo, a ficção científica de Sigwalt (2018) opera como espaço de memória e crítica, recordando que a figura da bruxa não pode ser reduzida a adereço estético sem apagar uma longa história de dor e resistência.

Devo dizer que, ao mesmo tempo, o humor do conto desarma e atrai o leitor e a leitora, permitindo que a crítica se infiltre sob a aparência de leveza. Essa é a grande sacada

---

[36] Gíria da geração Z em que uma garota ou mulher se adequa a padrões masculinos para ser a escolhida por determinado homem. Surgiu a partir da série de televisão estadunidense *Grey's Anatomy* em que a protagonista, Meredith Grey, pede que Derek Shepherd, o mocinho, a escolha ao invés da esposa.

de Sigwalt (2018): ela se apropria da paródia pós-moderna. No conto, a "bruxinha de perfil" é uma sátira à apropriação superficial, mas também um aviso de que a rebeldia feminina ainda provoca medo e reação violenta. Sigwalt (2018), portanto, reinscreve a bruxa como signo de luta, evidenciando que, mesmo esvaziada em discursos banais, sua potência crítica e ameaçadora persiste.

Ademais, é essa família de bruxas formada por uma jovem que luta pela sobrevivência da família trabalhando em subempregos, uma idosa que ainda faz em um programa de rádio, em um mundo em que o rádio já se tornou obsoleto, uma adolescente lésbica e dramática - que seriam certamente jogadas na fogueira se todos soubessem que são bruxas- é quem são as verdadeiras heroínas desse Brasil que ri da própria desgraça.

Nat, ao ver a irmã desanimada afirma: "Nós fizemos um juramento, né? Proteger todos os seres vivos e tal. Mesmo os idiotas" (Sigwalt, 2018, p. 221). Os idiotas são fiéis da Terra Nova que estão "Na cratera em volta da nave, centenas de pessoas estavam reunidas, segurando cartazes e cantando fora de sincronia" (Sigwalt, 2018, p. 221).

Ao colocar bruxar modernas ajudando aos idiotas, que chamam o dia do impacto de "O advento" e esperam "a colonização morangana", Sigwalt (2018) os transforma em uma caricatura de seitas religiosas apocalípticas que esperam pelo arrebatamento. Os fiéis vivem em permanente estado de espera, alimentando a crença de que o contato com os antigos habitantes da nave lhes proporcionará uma espécie de salvação ou arrebatamento. Esse gesto, por si só, já parodia o imaginário cristão de promessa messiânica, mas o coloca em chave farsesca, transferindo o objeto da fé para uma nave caída em uma pequena cidade catarinense.

Além disso, esses alienígenas, mesmo ouvindo uma bruxa, músicas românticas e alegres dos anos 1980, preferem ouvir um pastor que os leva ao desejo de aniquilação de grande parte da humanidade, menos de seus fiéis. Um dos moranganos, Lex, repete parte do versículo 1 do Salmo 43[37]: "Faze-me justiça, ó Deus, e defende a minha causa contra um povo infiel", percebe-se que, quando descontextualizado, o versículo do Salmo incita ao ódio e ao ataque, contudo, quando lido inteiramente, o salmo é um pedido de justiça, que também revela um sentimento de abandono, uma solicitação de orientação e uma alegria restaurada na fé. Sigwalt (2018) ironiza aqui aqueles que utilizam escrituras sagradas descontextualizadas para manipular fiéis e a opinião pública.

Dessa forma, a devoção ao Morangão não se distancia do fervor de grupos que, em diferentes momentos históricos, organizaram sua vida em torno da expectativa do fim dos

[37] Disponível em: https://www.bibliaonline.com.br/nvi/sl/43. Acesso em: 2 out. 2025.

tempos ou da chegada de um guia espiritual ou de uma vida paradisíaca. A ironia do conto está em deslocar o sagrado para o absurdo que é o morango gigante, metáfora tanto da brasilidade quanto da banalização da crença e que se torna falso messias. Ao criar essa associação, a narrativa sugere como as estruturas de poder religioso operam por meio da espera e da submissão, sempre prometendo uma recompensa futura que nunca se cumpre de fato.

Ademais, o humor se acentua quando Sigwalt (2018) mostra que a própria fé da comunidade Terra Nova se transforma em transação prática e negociável. O culto recorre às protagonistas bruxas como prestadoras de serviço, pagando-as para que tentem estabelecer contato com os espíritos alienígenas da nave. Nesse gesto, a promessa transcendente é atravessada agora pela lógica mundana, pois o sagrado depende do pagamento em dinheiro, e a experiência mística se confunde com a contratação de mão de obra especializada. Mão de obra que foi contratada porque também é vista como descartável, afinal, as bruxas só irão receber, se forem escolhidas. Adiciona-se a essa equação que Marisa é vista como a "salvadora" pelos moranganos, sua deusa, o que realmente se mostra ser, afinal, "[...] a gente sabe que Deus é *mesmo* mulher" (Sigwalt, 2018, p. 212) uma vez que ela e as netas recarregam a nave para que eles pudessem ir embora.

Se Sigwalt (2018) parodia a ficção científica *mainstream* e a religiosidade, ela se mantém séria e respeitosa em relação à ancestralidade das bruxas, seus rituais e a sororidade entre mulheres. Os rituais das bruxas, a força de quando estão unidas são momentos em que a protagonista assume uma seriedade, mesmo com a mesma linguagem despojada, que não está presente no restante do conto. Nat explica o que são os *eileanmaidean* e como fazê-los:

> [...] era um ritual complexo e exaustivo. O meu tinha sido feito pela minha mãe um pouco antes dela morrer. O da Mare fui eu que fiz, com a ajuda da minha avó, quando ela completou doze anos. Nunca os tirávamos porque eram essenciais para reforçar a conexão com os elementos, principalmente se precisássemos invocar os dons (Sigwalt, 2018, p. 203).

Nat também explica ao leitor e à leitora os dons da avó: saber sobre as coisas da Terra, ervas que curam e manipulá-las; os dons de Mareska: ouvir premonições, manipular o ar. Também fala dos próprios dons que são ouvir as vozes de outros, se assim o quiser, e manipular o fogo. Ela acredita em Mareska, por esperança, quando ela afirma: "*Elas* disseram para mim que vai ficar tudo bem" (Sigwalt, 2018, p. 222). É também na coletividade que Nat busca força para a luta: "Procurei segurança nos olhos da minha avó e da minha irmã, e **encontrei**" (Sigwalt, 2018, p. 222 – grifo meu).

Por conseguinte, Sigwalt (2018), ao valorizar os rituais e a ancestralidade das bruxas, elabora uma ficção que Russ (1995) enfatiza que é aquela que dá à devida importância a criar mitologias alternativas para as mulheres dentro dessa ficção científica. Russ (1995) observa que a tradição do gênero frequentemente exclui as experiências femininas do campo do "possível", relegando-as ao doméstico ou ao ornamental. O conto, ao contrário, reinsere a mulher, sua ancestralidade e sua história na esfera do extraordinário, mas sem abandonar a materialidade dos corpos e das práticas cotidianas, como o cuidado com a terra, o conhecimento das ervas e a transmissão geracional dos dons. Ao tornar esses elementos centrais para a narrativa, Sigwalt (2018) responde ao apelo de Russ (1995) por uma ficção científica que não apenas inclua mulheres, mas que as apresente como criadoras de sistemas simbólicos e epistemologias próprias, capazes de redefinir o gênero literário.

Outro ponto que ecoa no conto é a crítica à dependência da ficção científica de uma lógica de poder baseada na dominação e no confronto militar. Lefanu (1989) argumenta que, para renovar o gênero, é preciso deslocar o foco da conquista para outras formas de relação, incluindo a solidariedade, a empatia e a construção comunitária. É justamente isso que Sigwalt (2018) propõe ao contrapor a paródia do culto religioso e da tecnologia alienígena à seriedade dos vínculos entre as mulheres de sua narrativa.

Dessa forma, a fé em Mareska, a confiança na avó e a segurança encontrada nos olhos das suas funcionam como contraponto às instituições autoritárias, propondo um modelo narrativo em que a sobrevivência não depende da violência gratuita, mas da coesão comunitária e da transmissão de saberes. Assim, há um diálogo entre escrita e teoria (Lefanu,1989) ao sugerir uma ficção científica que expande horizontes políticos e afetivos, em vez de reproduzir a lógica de dominação herdada do cânone.

E Sigwalt (2018) faz tudo isso, como já dito, por meio da paródia hutcheoniana que não só olha para o passado, mas o reescreve com tintas de ironia e crítica. Sua paródia final é escrachada quando afirma:

> Tudo poderia ser diferente se os moranganos tivessem se apegado às mensagens da banda Sade ou da Enya.
> Pelo menos, depois de anos adormecidos, os alienígenas finalmente haviam dado ao mundo o que todo fã de ficção científica sempre quis, mas nunca teve coragem de admitir.
> Porque, para o bem ou para o mal, a invasão tinha começado (Sigwalt, 2018, p. 222).

Nessas últimas palavras é como se ela afirmasse às suas leitoras e aos seus leitores, de forma tragicômica e ao mesmo tempo séria: "É essa a ficção científica que desejam? Pois

bem, aqui está!". Ouso dizer que Sigwalt (2018) entrega muito mais do que desejamos. Seu texto é leve e divertido. Poe (1999) ficaria surpreso ao ver que a unidade de efeito também funciona com o riso e Cortázar (1974) veria que, às vezes, o nocaute vem por meio de uma boa gargalhada.

Se em "O morango de Itaipu" o riso nasce do improvável, um morango-nave, fiéis apocalípticos e uma família de bruxas que sobrevive de bicos, em "Dois ou um" a comicidade se desdobra de outras escolhas igualmente insólitas. Tem-se o destino de uma missão decidido em um jogo infantil, "dois ou um", a presença de uma preguiça, que é parte inteligência artificial, parte animal e se chama Cafuné, como parte da tripulação e o batismo da nave com o nome irreverente de Paranauê. Soma-se a isso a composição heterogênea do grupo, que inclui uma capitã mais velha, a vivência de novos arranjos afetivos além da monogamia, a exploração das vulnerabilidades criadas pelos vínculos entre os tripulantes e, sobretudo, a visão de um futuro em que as crianças se tornam raras e, por isso, preciosas.

Desse modo, Jana Bianchi[38] (2018) também faz da paródia e do humor uma via de crítica ao cânone da ficção científica, ao mesmo tempo em que imagina formas alternativas de coletividade e de afeto. Ela é uma ex-engenheira de alimentos, que atualmente é escritora e tradutora, publica em português e inglês.

O enredo de "Dois ou um" é simples e, inicialmente, parece clichê. Uma nave é contratada para ir até uma estação espacial que não responde. Outras naves já foram enviadas e desapareceram. A nave chega e consegue contato. E, de repente, estão em uma situação em que um tripulante se vira contra o outro. Ao final, descobre-se que um tipo de inteligência coletiva, por meio de controle cerebral, assassinou todos os adultos, sobrando apenas as crianças.

O conto se inicia da seguinte forma: "O destino da Paranauê foi decidido no dois ou um. Juro que pensei nas alternativas, mas não tem como registrar a verdade de um jeito mais honesto que esse" (Bianchi, 2018, p. 24). Os leitores e as leitoras de ficção científica, acostumados aos nomes pomposos de naves, se deparam com a brasilidade ancestral: Paranauê vem de paraná, que significa "semelhante ao mar", e "auê", que significa saudação. Paranauê é parte de um refrão famoso de um canto de capoeira que fala de um retorno à sua terra. O eu-lírico vai embora de uma terra onde não é querido, buscando uma terra em que uma cama seja enfeitada por um homem e uma mulher, mulher que para ser bonita não

[38] Disponível em: https://janabianchi.com.br/ . Acesso em: 2 out. 2025.

precisa se pintar[39]. A nave tem nome indígena que remete a uma arte marcial de origem afro-brasileira. A nave é poesia. A nave é ancestralidade.

Na ficção científica de Bianchi (2018), não há "*Enterprise*", "*Discovery*", "*Millenium*". O peso aqui é outro: é a história cultural brasileira. A escolha do nome "Paranauê" tira o foco da tecnologia. Esse deslocamento se torna ainda mais expressivo quando pensamos na definição de Ginway e Brown (2012) sobre as "combinações improváveis" que marcam a ficção científica latino-americana: o cruzamento entre gêneros, registros e tradições locais que desafiam a hegemonia anglo-europeia. É aqui que a história de Paranauê e sua tripulação reescreve no espaço um signo de origem indígena e afro-brasileira, que na cultura popular foi ressignificado por meio da capoeira.

A nomeação da nave não é mero ornamento exótico, e sim uma operação de hibridização que torna visível a forma como a ficção científica brasileira dialoga com sua própria tradição cultural, subvertendo a expectativa de neutralidade científica e reinscrevendo no futuro as vozes e corpos que foram historicamente marginalizados.

Além disso, como ressaltam Ginway e Brown (2012), a ficção científica na América Latina frequentemente se vale de fragmentação e divergências para escapar do molde uniforme do gênero. "Paranauê" encarna essa divergência, porque conjuga o rio semelhante ao mar ("paraná"), a referência ("auê") e o canto de resistência da capoeira, espaço de luta, mas também de festa, corpo e música.

Essa polissemia revela um gesto de ruptura: ao contrário da nomenclatura grandiosa que remete a epopeias coloniais, o conto coloca no nome da nave um repertório cultural que não separa violência de beleza, nem luta de celebração. Em outras palavras, o *novum* de Suvin (1977) aqui não está apenas no artefato tecnológico, mas no signo linguístico que o nomeia e, portanto, na forma como o Brasil se projeta no futuro. O leitor e a leitora são assim convocados a imaginar uma ficção científica em que a brasilidade não é cenário periférico, mas eixo central de construção estética e política.

Se o nome "Paranauê" já introduz a brasilidade e a paródia como ruptura, o critério para a escolha do destino para um "serviço reciclado" reforça esse mesmo movimento de dessacralização das convenções do gênero literário. O narrador expõe que

> Miranda chamou todo mundo pra copa, sua ideia de sala de comando, e propôs que a gente resolvesse o impasse como adultos – o que não impediu a capitã de ficar meio fula da vida ao ser eliminada logo na primeira rodada de dois ou um.

[39] Disponível em: https://www.letras.mus.br/grupo-capoeira-angola/1266182/. Acesso em: 2 out. 2025.

> A cara feia só piorou quando Horácio saiu logo em seguida, resmungando enquanto deslizava a cadeira de indução pelo corredor e deixava Acauã como única representante a favor do serviço. Mas Rafael perdeu depois de duas rodadas empatadas, e a decisão acabou entre a moça, Cafuné e eu.
> De última hora, decidi mudar a estratégia e coloquei dois em vez de um, minha escolha-padrão. Bufei ao ver as duas unhonas de bicho-preguiça de Cafuné e, logo ao lado, o glorioso indicador estendido da chefe de manutenção (Bianchi, 2018, p. 25).

O que seria uma reunião estratégica transforma-se numa cena quase doméstica, realizada na copa e resolvida por uma brincadeira de infância. A capitã que pede para resolverem como adultos, ironicamente, se sente "fula da vida" ao perder. Um outro tripulante resmunga e a narradora bufa ao ver que perdeu, assim como pequenas crianças, ao perderem quem escolheria a brincadeira, ou seja, uma paródia do que seria uma sala de comando de qualquer "*prise*" em uma galáxia distante porque "aqui é Brasil".

É nesse sentido que Hutcheon (1991) propõe que a paródia pós-moderna não se limita a imitar, mas ironiza os códigos da seriedade heroica ao justapor o elevado e o banal. O que está em jogo não é apenas o futuro de uma missão espacial, mas também a imagem de uma capitã que, ao ser eliminada logo na primeira rodada, tem sua autoridade esvaziada pela lógica do jogo, e também é humanizada por demonstrar a frustração. O humor advém dessa quebra de expectativa, pois os critérios de comando cedem lugar ao acaso, e a suposta maturidade de "resolver como adultos" é imediatamente desmentida pela ludicidade infantil.

Esse recurso narrativo corresponde, novamente, ao que Ginway e Brown (2012) chamam de "combinações improváveis" na ficção científica latino-americana. A copa de uma nave chamada Paranauê como sala de comando, a capitã frustrada como qualquer jogadora derrotada e a preguiça Cafuné como competidora fazem com que todos esses elementos componham uma cena em que a cultura popular e a irreverência local invadem o espaço da racionalidade tecnológica.

Dessa forma, a crítica está justamente em mostrar que até mesmo o destino de uma nave espacial pode ser decidido pelo jogo, por escolhas improvisadas e por afetos pessoais, e não por protocolos impessoais. Logo, a comicidade não desautoriza a ficção científica, mas a transforma a partir e para sua matriz brasileira, em que o riso, a brincadeira e a paródia tornam-se estratégias estéticas e políticas de resistência.

Além do nome da nave, do jogo dois ou um, Cafuné é outro elemento que traz brasilidade e comicidade. Com origem no quimbundo, cafuné é esse carinho na alma, na cabeça que quase nos faz adormecer. É palavra que não tem tradução para outras línguas. É a língua sendo mais brasileira do que portuguesa. Cafuné é casa, como afirma Ganimedes,

nome da maior lua de Júpiter, referência também à mitologia grega em que, por ser muito belo, foi raptado por Zeus para ser seu copeiro e que também narra “Dois ou um”.

Dessa maneira, ao transformar essa palavra em nome de uma preguiça que é também tripulante, a narrativa coloca no espaço sideral um gesto de acolhimento e de afeto tipicamente associado à experiência brasileira. Essa escolha não é arbitrária, tal como apontam Ginway e Brown (2012); a ficção científica latino-americana se distingue por incorporar em seus futuros fragmentos da cultura local, mesclando o tecnológico ao popular, o cósmico ao cotidiano, como Sigwalt (2018) fez em “O morango de Itaipu” e Bianchi também faz em sua Paranuaê. Nesse caso, a preguiça não é apenas um animal nacionalmente reconhecível, mas o símbolo de uma brasilidade que se projeta para além da floresta e se torna parte vital de uma missão espacial. Sua comicidade reside na improbabilidade de uma criatura conhecida pela lentidão estar em uma nave de alta velocidade; mas, mais do que cômica, sua presença humaniza o ambiente, convertendo a tecnologia em espaço de afeto.

Cafuné é querida e vista como alguém essencial para a Paranauê, ela não é uma máquina que calcula, e sim alguém que possui uma

> [...] imprevisibilidade da índole, junto à manutenção delicada, que faz com que criaturas híbridas sejam tão raras e controversas. [...] Até onde a gente sabe, a Paranauê é a única embarcação que tem uma inteligência artificial com suporte meio biológico, meio sintético, e Cafuné é mesmo uma verdadeira obra-prima. A desvantagem de ter que gerenciar manter um tripulante oficial a mais não é nada perto de ter uma navegadora que, além de um supercomputador, é também psicóloga, ombro amigo e dona de um abraço que sara quase qualquer coisa – especialmente saudades de casa (Bianchi, 2018, p. 27).

Assim, é possível verificar a dimensão afetiva da personagem. Eagleton (2011) observa que os personagens literários se constroem não apenas pela ação que desempenham, mas também pelo efeito que produzem sobre os demais e sobre o leitor uma vez que são condensações simbólicas de experiências humanas. Cafuné, ao mesmo tempo inteligência artificial e corpo biológico, ocupa esse espaço ambíguo de personagem que representa tanto a potência da tecnologia quanto a necessidade humana de contato, de colo, de cura, de ligação com a terra natal. Cafuné é a terra com Palmeiras onde cantam os sabiás dos tripulantes da Paranauê. Por isso, sua função vai além da navegação: ela é psicóloga, ela é ombro amigo, ela é abraço quando a saudade bate. Portanto, Cafuné é uma forma de resistência contra a lógica fria do maquinário, pois insere a emoção e a memória do lar, essencialmente brasileiro, no coração da aventura espacial.

Cafuné também zomba, brinca, fala palavrões:

> [...] Na posição de única inteligência artificial dessa embarcação, sou abrigada a dizer que as chances disso dar chabu são... bem, quase todas.
> – Sua inteligência nem é artificial propriamente dita, Cafuné. – Horácio riu. – Quem vê, pensa que você é daquelas bagaças obsoletas que respondem tudo com probabilidades. Cê só tá é morrendo de medo.
> – Sua inteligência nem é artificial propriamente dita, Horácio – respondeu a criatura, fazendo uma vozinha zombeteira.
> [...] a gente tá partindo de um estupendo zero por cento de chance de voltar. E medrosa é a sua bunda "(Bianchi, 2018, p. 26).

Sua "vozinha", sua coragem mascarada de medo, tudo isso a aproxima dos leitores e das leitoras e a distancia das máquinas sem rosto. O mamífero brasileiro e afetivo se torna sujeito da narrativa, capaz de rir, de sentir medo e de debochar.

Mais do que coadjuvante, é Cafuné quem ajuda Rafa a derrotar a inteligência coletiva que ameaça a tripulação, salvando a todos. Nesse ponto, a brasilidade deixa de ser apenas cor local ou comicidade e assume papel central, pois é a preguiça, com sua imprevisibilidade e ternura, que assegura a vitória contra o inimigo, uma inteligência coletiva. Bianchi (2018) demonstra que apenas o coletivo é capaz de vencer uma força também coletiva.

Essa vitória também é peculiarmente brasileira, pois é a partir de uma desobediência à lei e de sua intuição que Rafa e Cafuné conseguem libertar os demais tripulantes da Paranauê. Quando Rafa é questionado por Ganimedes sobre como soube o que estava acontecendo ele diz:

> Não soube, eu e Cafuné intuímos [...]. Comecei a desconfiar de alguma coisa por causa dos gestos de Zeena. Você não percebeu como os movimentos dela eram repetidos? Era como se tivesse um repertório limitado de ações. Pedi para Cafuné avaliar a gravação que gerei no meu intra, e ela me deu estatísticas suficientes pra desconfiar que a mulher não era de verdade. Era só...
> — Uma simulação — murmurei (Bianchi, 2018, p. 49).

Dessa forma, a comicidade revela sua face mais séria, que é a de potência crítica e de resistência, capaz de salvar vidas enquanto ri, e a potência de poder ser brasileiro. Cafuné possui um modo de ser que é, ao mesmo tempo, humano, animal e brasileiro.

Nesse momento, o conto rompe definitivamente com o imaginário da racionalidade absoluta que permeia a ficção científica tradicional. Rafa e Cafuné intuem e só depois calculam, trabalham juntos; não é a máquina servindo a um humano como um C3Po de *StarWars*. Desse modo, a vitória não é fruto desse cálculo, da força ou da hierarquia, mas da empatia e da percepção coletiva. A intuição de Rafa, associada à leitura sensível de Cafuné, desloca o eixo do heroísmo solitário para uma ação partilhada.

De acordo com Ginway e Brown (2012), a ficção científica latino-americana frequentemente privilegia a cooperação em detrimento da conquista, explorando outras epistemologias que valorizam o vínculo, a improvisação e o saber não racionais. Assim, Paranauê se torna metáfora de uma comunidade interdependente, em que a vulnerabilidade de cada tripulante é o que torna possível a sobrevivência de todos. A intuição, traço associado ao feminino e historicamente desvalorizado pela ciência, adquire aqui estatuto de conhecimento legítimo e eficaz.

Por conseguinte, o sensível e o colaborativo triunfam sobre o algoritmo, criando, dessa maneira, uma ética do cuidado como força transformadora. A relação entre Rafa e Cafuné, híbrida e não hierárquica, redefine a própria noção de inteligência: não se trata de dominar a máquina, mas de escutá-la. Essa escuta, tão próxima do cafuné enquanto gesto simbólico, é o que permite perceber a anomalia, os gestos repetidos de Zeena, a ausência de espontaneidade. O gesto de "avaliar a gravação" e "intuir" juntos revela uma nova aliança entre o humano e o não humano, em que a emoção e a análise coexistem. Como em outros contos da coletânea, a salvação não vem da autoridade, mas daquilo que a tradição patriarcal chamaria de fraqueza: o cuidado, o tato, a escuta.

É também Cafuné a responsável por Rafa compreender o que estava acontecendo e como funcionava essa inteligência coletiva e as crianças:

> — Meu conhecimento dos processos híbridos da Cafuné ajudou a considerar todas as possibilidades. Mas o que fez tudo se encaixar foi aquela mensagem que a gente recebeu.
> Demorei um instante pra lembrar da transmissão de socorro feita na voz de uma criança. Tentava juntar as peças na cabeça quando a compota se abriu.
> E meu coração ficou mais leve ao ver que, apesar de tudo, a gente tinha chegado a tempo (Bianchi, 2018, p. 51).

A presença de uma voz de criança, nesse futuro em que pessoas vivem até 140 anos e especialmente em uma estação espacial como "[…] Aleferje — uma minúscula estação árabe escandinava que, por causa do foco em atividades de pesquisa, era praticamente irrelevante para a União" (Bianchi, 2018, p. 25), introduz o imprevisto, o elemento de vulnerabilidade e esperança. O pedido de socorro na voz infantil rompe a rotina mecanizada da tripulação uma vez que não era o que esperavam encontrar ali. Esse pedido devolve à narrativa algo de ancestral que é o som da vida pedindo cuidado. A surpresa e a alegria dos tripulantes ao ouvir e depois encontrar as crianças não são apenas reações emocionais, porém, como diria Haraway (2021), reativações do vínculo de espécie, da lembrança de que o futuro só se sustenta se houver continuidade.

Nesse contexto, proteger as crianças adquire valor simbólico e político. As únicas sobreviventes da inteligência coletiva são aquelas que não tinham intras implantados, pois havia uma "[...] proibição do uso de intra em menores de idade" (Bianchi, 2018, p. 52). O limite biotecnológico torna-se paradoxo ético, pois é a ausência de um aparelho que pode conectar e ajudar, como foi usado por Cafuné para auxiliar Rafa, mas que também pode aprisionar, enlouquecer e matar como aconteceu com os adultos quando invadidos pela IA coletiva.

Dessa forma, a infância figura como território de resistência ao biopoder que busca administrar os corpos e regular as populações (Foucault, 1988). Se a capitã e seus colegas dependiam de dispositivos para viver, as crianças, desconectadas, permanecem livres, habitando o espaço do possível. O conto nos leva a pensar, enquanto sociedade: será que temos mantido nossas crianças longe de intras? Ou as deixamos à mercê de algoritmos que fazem com que meninas se sintam inadequadas e ensinam meninos a odiarem mulheres?

Além disso, mais do que uma questão de estatísticas ou de segurança, o conto questiona o próprio significado de proteger a infância, afinal "pras simulações, basta um algoritmo foda. O conceito de poupar crianças é outra coisa. — Ainda mais pra um ser que parece uma inteligência coletiva [...] O conceito de prole não deve nem fazer sentido" (Bianchi, 2018, p. 52). A autora afirma que a empatia e a compaixão não são programáveis, mas construídas por meio do ser, do corpo, do afeto, do cafuné.

Como sugere Russ (1983), a ficção científica feminista pode devolver à imaginação o poder de redefinir o humano, e aqui o humano se mede pela capacidade de se comover diante da fragilidade. Proteger uma criança, nesse futuro distópico, é um ato poético de resistência, uma recusa à lógica utilitarista da IA coletiva que vê na vida apenas cálculo, eficiência e a necessidade de manter-se viva.

A leitura do conto de Bianchi (2018), em um quarto de século já marcado por guerras, em que israel[40], comete um genocídio, assassinando 28 crianças palestinas por dia[41], faz-nos questionar: Que outra coisa é o conceito de poupar crianças? É exatamente nesse momento que o nocaute do conto vem, sem riso, solitário, com apenas um respiro. O *novum* de "Dois ou um" passa a ser essas crianças; a nova missão é ajudá-las.

---

[40] Faço uma escolha política em grafar israel com letras minúsculas como forma de protesto contra o estado israelense que está cometendo um genocídio publicizado.

[41] Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/unicef-aponta-que-acoes-de-israel-matam-28-criancas-por-dia-em-gaza/ Acesso em: 4 out. 2025.

As crianças salvas reconfiguram o sentido da coletividade e da esperança. Se antes a Paranauê navegava entre o riso e o caos, agora ela se torna refúgio e esperança, mesmo que seja “a missão mais desafiadora da tripulação” (Bianchi, 2018, p. 53). Desse modo, sua alegria diante daquelas crianças que “[...] explodiram em gargalhadas, reagindo a uma piada acompanhada de uma série de micagens de Cafuné” (Bianchi, 2018, p. 52) é uma celebração do improvável, ou seja, da continuidade da espécie, mas também da ternura como força política.

Nesse sentido, Federici (2017) lembra que a reprodução, biológica ou social, é campo de disputa, e o conto de Bianchi (2018) inscreve essa disputa no espaço sideral. As crianças representam a promessa de um futuro não colonizado pela máquina, em que ainda seja possível nascer, rir, errar e aprender. É o gesto mais radical de humanidade: existir sem cálculo, habitar o tempo sem pressa, lembrar aos sobreviventes que viver não é apenas resistir, mas continuar a imaginar, a sonhar e a rir.

Em suma, “Dois ou um” desloca o eixo do épico tecnocrático para um épico do cuidado: a paródia e o riso desarmam o heroísmo solitário, a brasilidade nomeia e reencena o futuro, a coletividade substitui a cadeia de comando e a infância irrompe como verdadeiro *novum*. A Paranauê não conquista territórios; acolhe vidas. Cafuné, criatura híbrida, encarna esse programa estético e ético de tecnologia com afeto, cálculo com escuta, ironia com ternura. Ao decidir rumos com um jogo infantil, ao batizar a nave com um canto de capoeira, ao salvar crianças não por estatística, mas por compromisso, o conto reescreve a gramática do gênero que herdamos, da exploração para a coabitação, da eficiência para o vínculo. O riso aqui não ameniza o trágico, tornando-o legível, politizável, partilhável. E a missão final, proteger as crianças, restitui à ficção científica sua pergunta mais antiga e, talvez, mais urgente: como permanecer humanos quando tudo nos chama ao contrário?

Com o mesmo apelo cômico, Isabelle Morais (2018), autora de *Tratado sobre tempestade e outros fenômenos extraordinários* (2022) e mestre em desenvolvimento econômico, também faz o mesmo questionamento em “O fantasma veio para a festa”.

No conto, o leitor e a leitora são apresentados à nave de exploração e pesquisa Yucatán, eleita pela décima vez consecutiva como “a Pior Nave Para Trabalhar em toda a Guarani” (Morais, 2018, p. 55). O nome da nave, de origem maia e tradicionalmente associado ao significado “não te entendo”, dialoga simbolicamente com o ambiente de incompreensão e precariedade que marca a experiência de seus tripulantes. É nesse contexto que Roberto, Verônica e Lilian permanecem a bordo durante um feriado, como punição pela sexta desobediência de Roberto às regras institucionais.

A permanência forçada na Yucatán conduz os três personagens a uma experiência inesperada: o contato com um suposto fantasma que, posteriormente, revela-se uma criatura alienígena. Capaz de se comunicar telepaticamente, a entidade assume, para cada um deles, a forma que lhe parece mais acolhedora, pois aprendeu que "é melhor ser alguma coisa que a pessoa gosta" (Morais, 2018, p. 75). Apesar dessa sensibilidade afetiva, o alienígena encontra-se aprisionado em um laboratório, submetido a experimentos violentos e desumanizantes. Ao final do conto, as personagens decidem libertá-lo e, como gesto de ruptura com a lógica institucional vigente, passam a escolher deliberadamente quem será designado para trabalhar na pior nave de toda a Guarani.

Pode-se dizer que a intertextualidade com *O Fantasma da Ópera* é um dos pontos de partida para a construção simbólica de "O fantasma veio para a festa". No romance de Gaston Leroux, publicado em 1909, e adaptado para o cinema, o fantasma é a figura do gênio trágico e da paixão inatingível, a presença que assombra o teatro e os limites entre o belo e o monstruoso. No conto de Morais (2018), essa figura é trazida do subterrâneo gótico para o espaço sideral, convertendo o sublime em cômico, porém mantém-se o trágico.

Outro ponto a ser destacado no conto é que, inicialmente, as personagens, Roberto, Verônica e Lilian, não parecem possuir algo em comum. No começo, ao leitor e leitora, parece que o trio é composto por um fanfarrão e duas mulheres que precisam batalhar por um lugar ao sol em uma nave comandada por homens, sendo que Verônica se culpabiliza porque "[...] a culpa é sempre minha no final" (Morais, 2018, p. 64) e Lilian se pergunta se "[...] havia se tornado o tipo de pessoa amargurada que nem conseguia reparar que estava sendo grossa" (Morais, 2018, p. 63), pois precisava o tempo todo estar atenta para "[...] não dar margem a nenhuma piadinha ou pedido desnecessário" (Morais, 2018, p. 63).

E o Fantasma? Bem, ele é o fantasma, a galinha, o capitão bonitão Wolfgang Solberg, primeiro a encontrar uma forma de vida extraterrestre, a mulher de branco que se parece com a irmã de Lilian... O fantasma é muitos, mas não tem rosto.

Dessa maneira, o Fantasma, que era antes símbolo da genialidade atormentada e do desejo impossível, torna-se aqui uma criatura alienígena aprisionada e que, ao mesmo tempo, pode ser múltiplo, calçando muitos sapatos para ser ouvido, e cuja dor é reconhecida e partilhada por personagens igualmente marginalizados, mulheres e dissidentes sexuais: Roberto é gay e assexual, Verônica é lésbica e precisa provar à família que escolheu uma carreira digna, e Lilian é lésbica, mulher e religiosa em um ambiente que parece negar tudo isso.

Além disso, essa transformação do Fantasma em uma galinha para Verônica, em um soldado bonitão e em a mulher de branco, lenda urbana brasileira muito conhecida, potencializa a paródia enquanto resistência que reescreve o passado de forma crítica e política (Hutcheon, 1991). Portanto, a parodização não esvazia o trágico, mas o reinscreve em outro registro, no qual o riso e o afeto se tornam formas de crítica às estruturas de poder e de reumanização dos corpos e subjetividades que o gênero ficção científica tradicionalmente excluiu.

É nesse sentido que se percebe que os personagens se sentem sozinhos e deslocados na nave, pois não se encaixam no modo de ser que esperam que sejam. É quando se encontram e conseguem ser quem são graças ao "Fantasma da Ópera", brigadeiro com Nescau e uma boa e velha garrafa de cachaça que eles se despem das máscaras que precisam usar para conviver naquele lugar em que, de acordo com Roberto, "[...] o financiamento de cada nave era diretamente vinculado à posição que ela tinha nas avaliações. O clima de tensão diário era palpável – alguns dias, insuportável – e ele só queria berrar por horas seguidas" (Morais, 2018, p. 67). É só também, após a bebedeira, que todos são contactados pelo fantasma.

Se a paródia em Hutcheon (1991) já propõe uma reescrita crítica do passado, em Lefanu (1988) essa reescrita torna-se projeto político, pois a imaginação é o espaço em que se pode reformular as hierarquias de gênero. Desse modo, a crítica feminista observa que a ficção científica escrita por mulheres permite fundir imaginação e política, criando mundos possíveis onde as hierarquias de gênero podem ser repensadas. Essa fusão se manifesta no conto de Morais (2018), em que o espaço sideral não é apenas cenário, mas metáfora de exclusão e resistência. Desse modo, ao transformar a nave Yucatán em um microcosmo de desigualdades, a autora questiona o "*status quo* masculino" que domina tanto o gênero da ficção científica quanto as estruturas sociais que ele espelha. Morais (2018) utiliza o insólito e a FC para revelar as contradições do mundo real uma vez que a tecnologia não emancipa, mas reproduz formas de opressão, e é no encontro com o "outro", o fantasma/alienígena/galinha/mulher de branco, que se ensaia uma nova ética de convivência. A imaginação, assim, torna-se ferramenta política e feminista de desestabilização das normas.

Essas normas também são desestabilizadas quando as personagens do conto rompem com a matriz heteronormativa ao revelarem identidades múltiplas e fluidas: Roberto, gay e assexual; Verônica e Lilian, lésbicas em busca de reconhecimento em um ambiente masculino e hierarquizado, como já dito. Na convivência forçada, pois ninguém queria estar ali, na posterior experiência de encontrar o incompreensível e o horror juntos, eles se permitem

habitar o espaço da ambiguidade, despindo-se das máscaras sociais que os mantêm em conformidade. Eles são quem são, dançam, cantam, riem em comunidade:

> Não demorou muito para que os três estivessem cantando juntos: ele como Christine, Verônica como o Fantasma e Lilian como Raoul, em uma reinterpretação ridícula e hilária das músicas.
> Nem parecia que Lilian era hierarquicamente superior aos dois; era tão natural que ela estivesse ali, como se fossem amigos desde sempre, sua risada completando a harmonia de cada música.
> Quando o filme terminou, eles se jogaram no chão, exaustos. Suor escorria pelas costas de Roberto, apesar da temperatura padrão da nave ser baixa, e fazia muito tempo que não ria tanto assim sem precisar estar bêbado.
> Verônica tinha um sorriso de orelha a orelha, e ele sabia que era a primeira vez em meses que ela se deixava relaxar daquele jeito (Morais, 2018, p. 67).

Esse momento de desobediência, em que cada um escolhe o papel a performar de acordo com quem é, do riso fácil, sem a necessidade de se entorpecer para ser quem se é e simplesmente rir, sem pesar que patente cada um possui, expõe o caráter artificial das normas de gênero e de desejo, reafirmando que o corpo e a identidade são construções políticas (Butler, 2021). Sendo assim, Morais (2018) demonstra a possibilidade de existência para além da norma, em que a vulnerabilidade se converte em potência, liberdade e, por fim, comunidade.

A potência é enxergada pelo alienígena que os observa e vê em cada um, não sua sexualidade ou gênero, mas sim aquilo que são. Ele afirma a Roberto:

> – Todo o dinheiro que você faz aqui, com essas coisas proibidas, você manda para sua mãe – Solberg começou a enumerar. Você se preocupa em conhecer as pessoas e conseguir exatamente a memória afetiva que precisam para aguentar o trabalho. E você não fala nada disso porque não quer que reparem no que está fazendo. É um trabalho quase heroico, na verdade (Morais, 2018, p. 71).

O afeto é a potência. E é nesse afeto que o alienígena deposita sua esperança de ser libertado. O próprio Fantasma é afetuoso ao solicitar ajuda. Ele se preocupa em aparecer com formas amigáveis. Ele pede ajuda, não exige, mesmo parecendo poder fazê-lo, afinal, ele poderia obrigá-los a ajudar e ele não o faz. Além disso, Lilian tenta ajudá-lo, porém não consegue.

E só quando chegam "[...] ao Calabouço – o laboratório que ficava na barriga da nave" (Morais, 2018, p. 79) e Verônica abre a porta, só então todos compreendem o que estava acontecendo:

> Há quem diga que o progresso científico é resultado natural da curiosidade inerente do *Homo sapiens*. Desvendar os mistérios do universo e descobrir o funcionamento da natureza são intrínsecos ao pensamento racional, e é essa a principal característica que distingue um humano de algo que não o é.
> Para Roberto, **a única coisa inerente à humanidade era que todo mundo tinha um potencial infinito para ser filho da puta. Principalmente se você não atendia os pré-requisitos necessários para ser considerado humano** – e, bem, a criatura à frente deles não se enquadraria em nada da lista.
> Era uma criatura imensa, pelo menos duas vezes maior que Roberto da ponta de um indicador ao outro. Pareceria ser feita de gelatina de mercúrio e emanava tanto calor quanto um motor de fissão nuclear. Era uma criatura minúscula, menor que a palma da mão de Roberto, coberta de olhos e pernas, como uma aranha desconfigurada. Era do tamanho de Roberto, amarrada com correntes eletrificadas, coberta por escamas coloridas que pendiam como a roupa de um dançarino de maracatu. O cheiro não era desagradável, mas parecia que havia alguma coisa azeda, como comida que ficou na geladeira por tempo demais. **A criatura era tudo e nada ao mesmo tempo, e a única certeza que Roberto tinha era de que ela estava sofrendo** (Morais, 2018, p.81 – grifo meu).

Nesse momento, a criatura descrita, pelos olhos de Roberto, condensa a própria impossibilidade de fixar o outro em uma forma estável. Sua multiplicidade, ora imensa, ora minúscula, ora humana, ora monstruosa, produz um estranhamento que desloca a ideia de humanidade para o terreno do inominável. Para Kristeva (1988), a experiência do encontro com o estrangeiro se traduz na face oculta da nossa identidade, o que perturba e revela o que somos ao mesmo tempo em que desfaz as fronteiras do "nós".

Dessa maneira, a criatura é o espelho daquilo que a nave Yucatán e seus tripulantes preferem não reconhecer: a fragilidade de uma identidade construída sobre a exclusão. Ao afirmar que "a única coisa inerente à humanidade era que todo mundo tinha um potencial infinito para ser **filho da puta**" (Moreira, 2018, p. 81 – grifo meu), Roberto ironiza o mito do humano racional, reafirmando a constatação de Kristeva (1988) de que a civilização se sustenta na violência dirigida ao que nomeia como não-humano. A ficção científica, nesse contexto, converte o laboratório em calabouço do outro e para o outro.

Mas é também nesse espaço de horror que emerge a possibilidade de ética e de empatia. Ao perceber o sofrimento da criatura, Roberto vivencia o que Kristeva (1988) entende como o reconhecimento de que somos todos estrangeiros. O gesto de libertar o *alien*, ainda que movido por espanto e compaixão, transforma o medo em acolhimento, o conhecimento em cuidado e o gesto não é heroico uma vez que Roberto apenas desliga a energia da nave. O estrangeiro, antes objeto de controle, torna-se parceiro, aquele que permite às personagens reconhecer-se na diferença. O corpo da criatura, feito de "gelatina de mercúrio", vibra como metáfora da instabilidade do eu e da própria linguagem que é uma superfície fluida em que o humano se desdiz e se refaz, afirmando a alteridade como condição da existência.

Aquilo que é "**tudo e nada ao mesmo tempo**" (Moreira, 2018, p. 81 – grifo meu) se torna o *novum* que rompe e reorganiza o universo narrativo de Morais (2018). O estranhamento cognitivo não se dá apenas pela aparência mutável da criatura, mas pelo modo como sua existência obriga os personagens e o leitor e a leitora a repensarem o que é ser humano.

O alienígena encarna o impensável: um corpo que desestabiliza categorias de forma, gênero, nação e linguagem. Assim, o *novum* não se limita à invenção científica, mas se torna uma operação crítica em que o olhar estrangeiro sobre o humano revela o absurdo das hierarquias e o caráter histórico daquilo que parece natural. O encontro com o "fantasma" distancia a racionalidade científica e moral dos tripulantes, instaurando um momento de conhecimento ético, em que o reconhecimento do outro exige reconfigurar o próprio eu. É nesse momento que a ficção científica feminista utiliza o estranhamento suviniano não como distância fria, mas como abertura sensível para a diferença de um aprendizado de alteridade em que o pensamento e o afeto se tornam indissociáveis. É nesse momento que "O fantasma veio para a festa" faz com que seus leitores e leitoras se questionem quais pré-requisitos entram em sua definição de humanidade e a quem lhe cabe sua empatia e compaixão.

Ao final, Roberto é capaz de libertar a criatura que decide ficar, pois: "– A nave é minha, agora – ela respondeu, com uma expressão de satisfação. – E eu descobri que gosto de vocês humanos. Não de todo mundo, talvez você perca seu chefe nas próximas semanas, mas na média vocês são fascinantes (Morais, 2018, p. 85)" e, ao final, todo dia 31 de outubro "[...] com uma garrafa de cachaça e uma edição cada vez mais antiga de O fantasma da Ópera para relembrar os velhos tempos e deliberar quem continuaria na tripulação. Tudo com a ajuda de um velho amigo" (Morais, 2018, p. 87), eles decidem quem irá ficar como bons amigos.

Essa cena final afasta o centro do poder e da racionalidade científica para o afeto, a festa, do afeto e a brasilidade, transformando a convivência interestelar em ritual coletivo de resistência.

De acordo com Ginway e Brown (2012), a ficção científica latino-americana e, especialmente, a brasileira, reinterpreta os códigos do gênero a partir de uma sensibilidade tropical, em que o humor, o improviso e o jeitinho brasileiro funcionam como mecanismos de adaptação e crítica social. A cachaça, o riso e o improviso, símbolos do encontro e da subversão, transformam o espaço sideral em extensão da cultura popular, em que o que importa não é o controle, mas o convívio. O *jeitinho brasileiro*, nesse contexto, deixa de ser mera gambiarra e torna-se ética da sobrevivência, ou seja, um modo de resistir à rigidez hierárquica da nave e, por analogia, do próprio sistema patriarcal e tecnocrático. O conto

termina, assim, com a reafirmação de uma identidade híbrida e insurgente, capaz de rir do trágico e acolher o outro sem precisar dominá-lo. O brinde com cachaça sela esse pacto de amizade e de desobediência festiva que celebra um futuro em que é possível uma comunidade plural, afetiva e levemente ébria.

Nos três contos analisados aqui, “O morango de Itaipu”, “Dois ou um” e “O fantasma veio para a festa”, o humor surge como estratégia estética e política que permite reescrever a ficção científica a partir de um olhar brasileiro, feminista e coletivo. Em Sigwalt (2018), o riso nasce da mistura entre o cotidiano precário e o extraordinário, quando uma família de bruxas periféricas enfrenta alienígenas doutrinados por um pastor e uma comunidade apocalíptica. O humor aqui se baseia na oralidade e na religiosidade popular, funcionando como crítica à manipulação da fé e à exclusão das mulheres do saber.

Em Bianchi (2018), a comicidade decorre do deslocamento de códigos heroicos: a nave Paranauê, batizada com nome afro-indígena, decide missões em uma copa de nave, com direito a jogo de “dois ou um” e a presença de uma preguiça sensível chamada Cafuné. O humor subverte o tecnicismo e celebra a vulnerabilidade como força coletiva. Já em Morais (2018), a ironia se torna instrumento de empatia: o fantasma alienígena, múltiplo e grotesco, espelha a própria condição humana e, ao final, brinda com cachaça entre amigos. Se em Sigwalt (2018) o riso é a defesa e a memória, em Bianchi (2018) é afeto e intuição, e em Morais (2018), reconciliação e festa. Todas as narrativas, contudo, compartilham a mesma pulsação que é a paródia como gesto de resistência que devolve à ficção científica sua dimensão humana, mestiça e comunitária.

Por fim, demonstro que o humor, a paródia e a brasilidade, quando entrelaçados às experiências coletivas e feministas, criam uma estética própria da ficção científica brasileira escrita por mulheres. Ao unir bruxas, preguiças e fantasmas em narrativas de cuidado, desobediência e afeto, essas autoras desmontam o épico solitário e constroem mundos em que o riso é também um ato político. Rir, afinal, é resistir: contra a dominação, o isolamento e a frieza tecnocrática. E é nesse riso — entre o morango, a cachaça e o cafuné — que a ficção científica brasileira encontra sua força mais profunda, que é a de imaginar futuros possíveis enraizados na comunidade, na ternura e na alegria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU DAS (IM)POSSIBILIDADES

Esta pesquisa nasceu no meio da pandemia da Covid-19. Eu fui uma daquelas que tiveram sorte e puderam ficar em casa enquanto 700 mil pessoas morriam[42], enquanto o presidente, tal qual como o presidente apresentador de TV de *A extinção das Abelhas* de Polesso (2021), falava mentiras na internet, enquanto nós as "fraquejadas" levávamos o mundo nas costas com a nossa economia do cuidado sendo cada vez mais requisitada. Viver passou a ser, mais do que nunca, um privilégio. Para mim, mulher e mãe, morrer não podia ser uma alternativa.

Também foi desenvolvida enquanto o Brasil alcançava recordes de feminicídios. Em 2024, enquanto eu escrevia, em média, 4 mulheres morriam por dia[43]. Enquanto eu escrevia, um genocídio ocorria em Gaza. Enquanto eu escrevia, eu me tornei mãe solo, mãe atípica, lutei contra inúmeras violências de gênero, perdi a mulher que era meu alicerce: minha mãe. Enquanto eu pesquisava e escrevia, eu sobrevivia como muitas mulheres.

E me perguntei inúmeras vezes: por que estudar Literatura neste momento? E, na maioria das vezes, eu, ao me lembrar de Candido (2002), pensava que a pergunta correta seria: por que eu devo estudar Literatura neste momento? É justamente em tempos como este que a literatura precisa ser lida, estudada, declamada, gritada. Em especial, as literaturas de vozes daqueles e daquelas que não são ouvidas. Era essa a certeza que me fazia continuar todos os dias, além da certeza de que o amor é ação, como prega bell hooks (2021), eu amo a Literatura, e foi esse amor que me fez continuar com compromisso, respeito, cuidado e responsabilidade pelas autoras e suas obras.

Foi dessa travessia entre perdas e persistências que esta tese nasceu. Em meio ao luto coletivo e individual e à urgência da vida, encontrei na ficção científica escrita por mulheres brasileiras a resistência que é a possibilidade de imaginar, ainda assim e apesar de. Enquanto o real parecia ruir, eu lia o futuro reinventado por essas autoras, que, como afirma Le Guin (2019, p. 14) "[...] não prevê, descreve", mas que também eram futuros que reposicionaram o corpo, a tecnologia e o afeto como territórios de disputa, de vitórias e derrotas. Suas narrativas reconfiguram a ficção científica e o próprio sentido de humanidade. Escrever e pesquisar,

---

[42] Disponível em: https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/noticias/2023/marco/brasil-chega-a-marca-de-700-mil-mortes-por-covid-19 . Acesso em: 12 out. 2025.

[43] Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/noticias/feminicidio-bate-recorde-no-brasil-em-2024-diz-estudo/. Acesso em: 12 out. 2025.

nesse contexto, tornou-se também um ato de sobrevivência, uma forma de amar e continuar que me fez ir contra o silêncio e o esquecimento.

Portanto, reafirmo que a ficção científica escrita por mulheres no Brasil, especialmente na década de 2010, não apenas amplia as fronteiras do gênero literário, mas também o reconfigura. Em vez da narrativa centrada no herói, na conquista espacial ou no domínio tecnológico, essas escritoras deslocam o eixo para a heroína, o corpo, a memória e a experiência situada. Ao fazê-lo, elas reorganizam a própria ideia de futuro, transformando-o em espaço de crítica e de invenção.

A tecnologia, nesses contos, não é promessa de progresso neutro, mas instrumento de controle e também de insubmissão. O corpo, antes visto como objeto de experimentação ou de desejo do homem, surge como uma memória de dor e uma possibilidade de potência, campo de disputa política e epistemológica. O afeto, por sua vez, reaparece como força revolucionária, não como fraqueza, pois é nas alianças, nos vínculos e nas práticas coletivas que essas narrativas projetam mundos possíveis.

Essa reescrita da FC não é apenas estética, ela também é ética e política. Ao desmontarem os códigos tradicionais da ficção científica, essas autoras colocam a experiência da escrita de autoria feminina e brasileira em um campo que, historicamente, lhes foi negado. Criam o que Haraway (2000) chamaria de "ficções fundacionais" para novos modos de ser e de conhecer, nas quais o ciborgue, a mãe, a bruxa e a androide coexistem e se reconhecem como figuras da resistência. O futuro, nesses contos, não é promessa de redenção, mas lugar de luta simbólica e material.

Ao afirmarem que imaginar é também agir e resistir, essas escritoras demonstram que a ficção científica pode ser um laboratório do feminismo: um espaço de fabulação crítica em que o impossível se torna ferramenta de sobrevivência, e o sonho, uma forma de luta.

Essas autoras não se limitam a ocupar o espaço da ficção científica, pois elas o reorganizam e o reprogramam, desmontando e remontando seus códigos de origem e convertendo o *novum* em gesto político. Ao invés de uma novidade técnica ou de um artefato futurista, o *novum*, conforme proposto por Suvin (1977), é insurgência ao ser aquilo que propõe um ver ou sentir diferente na narrativa, não é a máquina, mas a mulher que pensa, sente e cria mundos.

Cada invenção, seja ela um útero artificial, uma nave comandada por uma capitã, uma IA que é uma preguiça e se chama Cafuné, funciona como metáfora crítica das estruturas que regulam corpo, gênero e poder.

Ao deslocar a narrativa do progresso para o cuidado, do domínio para a cooperação, essas autoras reescrevem o imaginário científico sob uma ética do comum e da reciprocidade. O que está em jogo, portanto, não é apenas imaginar outros mundos, mas refazer o próprio modo de imaginar para se criar um espaço, seja ele na Terra, seja ele o sideral ou metafórico, onde a ficção científica possa ser também um ato de cura e resistência. É nesse movimento que a ficção científica feminista brasileira afirma sua potência transformadora uma vez que ela pensa o futuro para reconstituir o agora

Nesse sentido, essa escuta também implicou compreender, de acordo com Roberts (2018), que a ficção científica é o território em que ciência e arte se reconciliam, pois ambas nascem do mesmo impulso de conhecer e transformar o mundo. Ao reconhecer nas autoras analisadas essa vocação experimental, estética e cognitiva, esta pesquisa se alinha à ideia de que a FC é, ao mesmo tempo, pensamento e criação, laboratório e poética. As autoras constroem saberes que não cabem nas fronteiras disciplinares, pois suas narrativas tratam a imaginação como método e o corpo como instrumento de investigação. Elas desmontam a hierarquia que separa o racional do sensível, mostrando que o conhecimento pode brotar tanto de uma equação quanto de uma lembrança, tanto de um código quanto de um canto. Assim, o gesto de ouvir essas mulheres é também o gesto de reconhecer que o pensamento crítico pode ser literário e que a arte, quando escrita desde as margens, é uma forma radical de ciência do viver.

Por isso, cada conto analisado é um exercício de transgressão estética e epistêmica, pois a ciência se mistura à ancestralidade, a máquina se confunde com o biológico, o tempo linear se rompe em espirais de lembrança e invenção. Ao escutar o(s) futuro(s) que essas mulheres pensaram, compreendi que escrever sobre ele(s) é, paradoxalmente, um modo de convocar o passado, de reescrever, nas linhas da ficção científica, a memória das mulheres silenciadas pela história e pela literatura. E buscar caminhos para que outras sejam ouvidas. É dessa confluência entre arquivo e fabulação, entre ferida e imaginação, entre presente, passado e futuro, que surgem os mundos possíveis que movem esta pesquisa.

A partir dessa escuta e análise, foi possível compreender que a ficção científica feminista brasileira da década de 2010 constitui um gesto coletivo de reinvenção estética e política. As autoras aqui estudadas reconfiguram o gênero ao tensionar as estruturas narrativas tradicionais, transformando o extraordinário em linguagem do cotidiano, o cotidiano em extraordinário e o pessoal em matéria política. Essa produção revela não apenas novas formas de imaginar o futuro, mas também modos inéditos de pensar o presente, tornando visíveis os vínculos entre ficção, crítica e ação, e que narrar também pode ser resistir.

Nos contos “Eu, incubadora” (Valek, 2013), “Cidadela” (Lybero, 2013) e “Amor fortemente elíptico” (Preuss, 2015), o corpo feminino é o território em que se inscrevem tanto o controle quanto a insubmissão. As autoras expõem como a maternidade é capturada por dispositivos tecnológicos, religiosos e jurídicos que reduzem a mulher à função de servir, gestar ou cuidar, instaurando uma biopolítica que vigia e administra a vida. Em “Amor fortemente elíptico”, o corpo atravessa a dor e o luto para reivindicar o afeto como forma de persistência diante da catástrofe; já em “Eu, incubadora” e “Cidadela”, o ventre é espaço de disputa entre a fé, a técnica e o poder. Contudo, é nesse mesmo corpo que surgem as brechas: a memória, o amor e a palavra convertem-se em resistência. As protagonistas reafirmam o direito à experiência e ao sentir, transformando o corpo em matéria de luta e reapropriação do existir.

Em “Boneca” (Madrigano,2015), o corpo infantil é transformado em código, mercadoria e experimento, revelando o ponto mais agudo da crítica da autora à lógica tecnocapitalista e patriarcal. A narrativa apresenta uma androide criada para substituir uma filha desenhada para agradar. Já há um conflito ético entre amor e propriedade que se tensiona mais quando se descobre que ela é usada por um pedófilo para saciar seus desejos sádicos. Madrigano (2015) tensiona o limite entre o humano e o artificial ao mostrar que, na tentativa de reproduzir a vida, a sociedade reproduz também suas violências, pois o corpo da menina-máquina é moldado, vendido, desligado e reconfigurado de acordo com o desejo de consumo e controle, inclusive para fins que, em teoria, a sociedade abomina. É a consciência vacilante da androide, suas memórias mesmo que forjadas, seus gestos de cuidado com bonecas que ela sequer aprecia, mas protege, e sua recusa em ser apenas função revelam que ser é o primeiro passo para a desobediência e resistência.

Em “Codinome Electra” (Sybylla, 2013) e “Memória sintética” (Mateus,2013) o corpo feminino também se torna campo de tensão entre poder e autonomia, em que a tecnologia não é apenas cenário, mas extensão da experiência humana. Em “Codinome Electra”, a mulher-ciborgue expõe as contradições de um sistema que promete aperfeiçoar o corpo enquanto o submete ao controle e à guerra e esconde a verdade de seus cidadãos. Já em “Memória sintética”, a memória artificial, construída, manipulada e reprogramada, torna-se arquivo de humanidade, questionando o que ainda resta de autêntico quando o sentir pode ser simulado. Em ambas, o protagonismo feminino desmantela a lógica heroica tradicional e desloca o centro da narrativa da conquista para o cuidado, do domínio para a empatia. O resultado é uma ficção científica que, ao questionar características do gênero literário, transforma o afeto e a vulnerabilidade em formas de resistência.

Em “Uma terra de reis” (Martins, 2013) e “Réquiem para a humanidade” (Borine, 2013), o colapso é narrado pelas margens e como catástrofe cotidiana (epidemias, degradação ambiental, ameaça difusa à vida), deslocando a distopia do modelo estatal-totalitário para a falência das condições de existência. Em “Uma terra de reis”, a protagonista Maya, que foi criada para sobreviver, percorre uma periferia de lixo, doença e violência, materializando a distopia contemporânea e a figura ciborgue como metáfora política de fronteiras instáveis entre humano e máquina. Já “Réquiem para a humanidade” organiza-se como diário-testemunho de uma cientista narra a iminência da extinção humana por máquinas/IA, transformando o *captain’slog* em rito memorialístico e política da memória, em que resistir é deixar vestígios e recentrar a voz feminina como arquivo da espécie. Em ambos, o *novum* opera como aviso de incêndio, reconfigurando a FC distópica como espaço de reinvenção de memória, de alteridade e de cuidado, abrindo fendas de futuro no meio das ruínas.

Em “Projeto Áquila” (Ventura, 2013), Isabel tem suas memórias implantadas no corpo do marido e, internada, cria dois diários —Bloco A (público) e Bloco B (secreto) — para burlar vigilância e manter viva sua subjetividade; a escrita testemunhal torna-se gesto de sobrevivência e reparação, ao reivindicar humanidade e legibilidade ética. Em “BSS Mariana” (Sybylla, 2015), nove consciências sobrevivem em um único corpo (Sidney), expondo a memória coletiva como continuidade e fardo, com explosões de vozes e deterioração; a revelação final reinscreve identidade no feminino. O conto aciona memórias brasileiras (Base de Alcântara, Maria Quitéria, UnB corporificada), afirmando que o futuro não apaga violências do passado. Em ambos, corpo, tecnologia e lembrança se tensionam, pois lembrar é resistir e sobreviver, mas também pode ser suportar a dor da multiplicidade; esquecer também pode ser um ato político. A memória, enfim, funciona como arquivo insurgente que preserva e reinventa identidades marginalizadas.

Já em “O morango de Itaipu” (Sigwalt, 2018), “Dois ou um” (Bianchi, 2018) e “O fantasma veio para a festa” (Morais, 2018), o humor e a paródia operam como estratégias estéticas e políticas que reconfiguram a ficção científica para uma estética feminista e brasileira. Em Sigwalt (2018), a comicidade nasce da religiosidade popular e da precariedade cotidiana de uma família de bruxas periféricas, transformando o riso em crítica à fé manipulada e à exclusão das mulheres do saber. Em Bianchi (2018), o cômico e o afetivo se entrelaçam: a nave Paranauê, o jogo “dois ou um” e a preguiça híbrida de Cafuné instauram uma ética do cuidado, em que a cooperação e a intuição substituem o heroísmo tecnocrático. Já em Morais (2018), o riso revela empatia e alteridade: o fantasma alienígena múltiplo e grotesco espelha o humano e transforma o encontro interespécie em celebração coletiva.

Ao unir afetividade e brasilidade, essas autoras transformam o espaço sideral ou o Morangão de Itaipu em extensão da comunidade e o riso em resistência política. Assim, a paródia hutcheoniana e o humor popular se tornam ferramentas de descolonização do gênero literário, devolvendo à ficção científica uma sensibilidade mestiça, plural e profundamente humana.

Ao observar o *corpus* e as análises feitas por mim, é possível perceber que essas autoras inauguram novas possibilidades de leitura ao territorializar o futuro, trazendo o olhar da ficção científica brasileira e feminista para o corpo, o afeto e o território, na maioria das vezes, brasileiro. A chamada "quarta onda", como discutido na tese, inscreve a ciência em diálogo com ancestralidade e justiça social, rompendo com o cosmopolitismo desencarnado que marcou fases anteriores. Os contos aqui se conectam a ela, assim como à terceira onda ao discutir questões referentes às maiorias minorizadas. Esse gesto epistemológico, sustentado por teóricas como Russ (1995), Lefanu (1989) e Haraway (2001), reposiciona a ficção científica como prática crítica e situada, capaz de articular o imaginário tecnológico às disputas políticas e identitárias de um Brasil múltiplo e desigual.

Esse posicionamento também corrobora com os pressupostos de Causo (2003) quando fala que o romance científico era um tipo de laboratório do Brasil; para a ficção científica feminista brasileira dos anos 2010, o laboratório vai além das ciências duras, pois ele é corpo e vivência, ele é o ser mulher.

No entanto, mesmo abrindo novas frentes interpretativas, essas obras ainda enfrentam o fato de que possuem uma parca recepção. O silêncio crítico, já diagnosticado por Vollbrecht (2019), persiste tanto no campo editorial quanto no acadêmico, restringindo a circulação das autoras a nichos digitais e plataformas comerciais. A escassez de espaços de legitimação tais como prêmios, antologias comentadas e críticas especializadas, reforça a invisibilidade dessas obras e de tantas outras. O resultado é um descompasso, pois enquanto a produção se mostra inventiva e política, o sistema de mediação literária ainda trabalha sob lógicas patriarcais, colonizadoras e centralizadoras, que retardam seu reconhecimento.

Como afirmei e repito, esta tese nasce justamente do reconhecimento desse vazio crítico. Ao mapear a ficção científica feminista brasileira e propor um método de leitura interseccional, ela transforma a ausência em objeto e em intervenção. Ao articular teoria e análise, constrói uma genealogia que conecta pioneiras e contemporâneas, inserindo-as em uma tradição até então fragmentada. Assim, o gesto investigativo é também reparador, pois quando me propus a ouvir, ler e registrar essas autoras, isso também significou criar um

espaço de memória crítica que realoca a ficção científica escrita por mulheres como campo legítimo de produção de conhecimento e imaginação política.

É necessário que haja uma consolidação da produção, leitura e recepção dessas obras e sabe-se que, no Brasil, são duas as vias: a validação do mercado e a acadêmica e, em muitos casos, elas estão conectadas. Minha pesquisa mostra que o reconhecimento depende não apenas da produção, mas da mediação. Ao analisar coletâneas como *Universo Desconstruído (I e II)*e *Aqui quem fala é da Terra*, este trabalho contribui para essa mediação, oferecendo um repertório que pode ser apropriado por cursos, em especial os de licenciatura, clubes de leitura e programas de pesquisa, ampliando o diálogo entre produção e crítica.

Por conseguinte, as análises apontam para a necessidade de consolidar um campo de estudos que sustente a ficção científica feminista brasileira para além da curiosidade temática. Propõe-se, assim, a criação de bibliografias de base, redes de pesquisadoras e espaços de difusão crítica que assegurem continuidade a esse *corpus*.

Ademais, como professora de um curso de licenciatura, que ainda está conectada ao chão da escola, entendo que obras como as das autoras aqui analisadas podem contribuir para o letramento de gênero, mostrando modelos que fogem dos estereótipos em uma literatura que é, normalmente, bem recebida entre jovens. A partir do mapeamento realizado, é possível projetar políticas de leitura e ensino que ampliem a visibilidade dessas autoras e incorporem suas obras ao cânone contemporâneo. A inserção de obras em listas de vestibulares também tem se demonstrado um forte indicativo de validação da academia dessas obras, além disso, impulsiona o mercado editorial e sua busca por fortuna crítica. Dessa forma, a tese não encerra o debate, pois ela somente o inaugura, propondo uma agenda de futuro para a crítica literária.

Devo ressaltar que meu percurso demonstra um paradoxo central, pois enquanto as autoras reprogramam o gênero literário e reinventam o futuro a partir das margens, a crítica e o mercado ainda não criaram espaços de escuta equivalentes. Ao tornar visível esse descompasso, pretendo realizar um gesto duplo que é o de diagnóstico e de reparação. Com isso, tenho o intuito de contribuir para a formação de um novo público-leitor e crítico.

Nesse contexto, o *corpus* analisado confirma a tese de que a produção contística de FC produzida por mulheres nos anos 2010 promove uma discussão sobre gênero uma vez que propõe uma leitura do futuro que nasce da experiência encarnada e situada no Brasil contemporâneo, levando leitores e leitoras a questionar o presente e imaginar futuros sobre a mulher brasileira.

A partir dessa constatação, torna-se possível retomar os objetivos que orientaram esta pesquisa e avaliar de que modo foram alcançados. Eles estruturam o percurso investigativo que vai do mapeamento inicial das obras até a análise crítica das estratégias narrativas, revelando como a ficção científica escrita por mulheres no Brasil não apenas amplia o repertório do gênero, mas também o ressignifica, transformando o imaginar em gesto político, ético e coletivo.

O primeiro objetivo desta pesquisa: realizar um levantamento de obras de ficção científica feminista escritas por mulheres brasileiras, demonstrou uma produção em nítido crescimento, mas ainda periférica dentro dos estudos literários. As coletâneas *Universo Desconstruído* (volumes I e II) e *Aqui quem fala é da Terra* confirmam a existência de um campo em formação, articulado por autoras que se reconhecem mutuamente, ainda que à margem do cânone. O levantamento mostrou que há uma constância temática e estética que justifica o reconhecimento dessa produção como movimento literário, ainda que disperso. Tal constatação cumpre o objetivo de mapear, identificar e contextualizar essas narrativas no cenário contemporâneo, revelando que a ficção científica escrita por mulheres no Brasil não é episódio isolado, mas parte de uma genealogia que atravessa gerações, articulando literatura, crítica feminista e imaginação política. Assim, o primeiro objetivo confirma que se trata de um campo em expansão que exige crítica especializada.

Já o segundo e o terceiro objetivos: verificar as temáticas abordadas e como as autoras das obras analisadas se utilizaram das características da prosa de ficção científica para problematizar (ou não) questões de gênero, demonstraram que o *novum*, o deslocamento temporal e o hibridismo tecnológico são mobilizados como dispositivos políticos e afetivos. As narrativas abordam temáticas como corpo, maternidade, identidade, coletividade, memória, brasilidade e humor desenvolvidas por meio da reescrita do mito, da paródia e da imaginação situada. Essas estratégias revelam como as autoras constroem mundos que tensionam o binarismo humano/máquina e o universalismo masculino do gênero.

Ao responder às perguntas de pesquisa: Quais são as temáticas abordadas nos contos escritos por mulheres nos anos de 2010? Como essas temáticas são desenvolvidas pelas autoras? Como as autoras propõem a (re)escrita da ficção científica para além do que a teoria propõe? Foi possível mostrar que essas escritoras criam uma ficção científica brasileira, feminista e comunitária, que reescreve e reformula o presente e o futuro como espaço de disputa simbólica e de invenção coletiva.

Diante dos resultados alcançados, é possível reconhecer que pude ultrapassar a pura análise, pois propus contribuições originais ao campo dos estudos literários e feministas. Ao

articular teoria, crítica e criação, inseri a ficção científica escrita por mulheres brasileiras em um debate ainda incipiente na academia, oferecendo novos caminhos de leitura, e metodologias de abordagem. Essas contribuições não se limitam à interpretação das obras, mas alcançam também o modo como pensamos autoria, gênero e futuro na literatura brasileira contemporânea.

Reler o lugar da mulher na ficção científica brasileira é percorrer um caminho em que antes éramos somente a gatinha, a donzela, a cientista maluca ou a alienígena sexy, um caminho que não era feito por nós nem para nós. Um lugar em que éramos corpo, mas esse não era nosso e a voz era inexistente. As autoras aqui analisadas rompem esse silêncio ancestral e criam novos caminhos, nos quais o espaço sideral se confunde com o espaço íntimo, e a tecnologia encontra a carne. Nessa confluência entre crítica feminista e imaginação, a mulher deixa de ser objeto de experimentação para tornar-se sujeito e agente do experimento verbal de criação.

Ademais, as narrativas que surgem dessas margens não buscam apenas ocupar o planeta ficção científica, mas reabitá-lo a partir de suas ausências e feridas, transformando o futuro em campo de insurgência e memória. É nesse gesto de reapropriação que a ficção científica revela sua potência política, pois imaginar é resistir, e resistir é escrever contra o apagamento e a negação de diferentes modos de ser. E, para mim, isso só foi possível ao situar a análise e a leitura desses contos como um gesto de pesquisa afetivo e que cria uma pesquisadoraque se reconhece também como corpo, voz e agência.

Para isso, enfrentei inúmeros desafios como a delimitação do *corpus*. Quando se sabe que muitas autoras escreviam e ainda escrevem em *blogs* e revistas eletrônicas, focar em coletâneas foi uma forma de buscar coesão, porém também excluiu possíveis trabalhos que poderiam se articular a essas coletâneas. O uso de referenciais bibliográficos não traduzidos para o português, em especial em inglês e espanhol, é uma dificuldade devido ao seu custo elevado. Referenciais que são essenciais para se compreender a FC feminista, como as proposições de Joanna Russ e Sarah Lefanu, por exemplo.

Outro desafio é a escassez de estudos anteriores e de acervos sistematizados sobre FC escrita por mulheres no Brasil. A dificuldade foi aumentada pelas barreiras que o não reconhecimento do gênero ficção científica como Literatura, com L maiúsculo, é visto como literatura menor. Houve inúmeras vezes que precisei repetir que essa literatura tem um projeto estético e estrutural diferente e, por isso, como pede Russ (1975), precisa ser lida e analisada de forma distinta. Além disso, preciso citar as dificuldades materiais de ser mulher e mãe e

fazer pesquisa quando assumo uma jornada tripla e a produtividade que me é cobrada igual à de homens.

Além disso, reconheço que esta pesquisa tem lacunas que não desejo esconder, mas assumir como parte de um tecido que ainda está sendo costurado. O recorte centrado exclusivamente nos contos deixa de fora romances, novelas, narrativas híbridas e cordéis que também compõem o imaginário da ficção científica feminista no Brasil e que merecem ser estudados com a mesma atenção. Do mesmo modo, o recorte temporal, limitado à década de 2010, revela apenas uma fração de uma produção mais ampla, cujas raízes se estendem a autoras pioneiras e cujos desdobramentos continuam em curso. Há, ainda, obras publicadas em mídias digitais, fanzines, *blogs* e redes sociais que expandem os limites do literário e desafiam as formas tradicionais do que é literatura. Reconhecer essas ausências é também um gesto ético, pois toda pesquisa é um recorte de mundo, e todo recorte é um fio das Moiras, tênue, mas capaz de conduzir a novas passagens no labirinto do saber. As lacunas permanecem como convite para novos tecidos: outras leituras virão, outras vozes completarão o que aqui apenas começou.

Esses fios, já entrelaçados por tantas autoras, podem seguir por múltiplos caminhos: a comparação entre escritoras brasileiras e estrangeiras; o uso da ficção científica feminista no ensino de literatura e no letramento de gênero; as traduções para o espanhol e o inglês, que podem ampliar a circulação e a escuta dos futuros pensados por brasileiras; o diálogo entre as obras contemporâneas e aquelas que as antecederam, costurando uma genealogia ainda em aberto. Enfim, há inúmeros fios a serem estendidos e reatados, fios que se cruzam, rompem e retornam, como as narrativas das mulheres que insistem em contar. Que cada nova pesquisa encontre seu próprio destino e que nunca falte o gesto de iniciar a costura.

Estas linhas foram meus fios que ora estiquei, ora os enrolei novamente. Esta tese é minha e de todas as mulheres cuja obra analiso, cujas obras cito. Mulheres que, como Lefanu (1989), só escreveram pelo apoio de outras mulheres.

Nestas linhas há a Priscila, menina, que sonhou ser professora. Há a Priscila, já professora, que sonha com futuros possíveis para seus alunos e alunas. Há a Priscila, mãe, que deseja que seu menino seja um homem sensível. Mas, acima de tudo, nestas linhas há a Priscila que acredita que toda revolução começa no afeto, no pequeno gesto, na recusa em aceitar que as coisas são como são e essa Priscila é a professora-pesquisadora que ousou puxar um fio num dia fatídico do final de 2020 e sonhar um projeto de pesquisa.

Espero que minha pesquisa seja só o início e que nos encontremos novamente em uma galáxia não muito distante...

REFERÊNCIAS

AKBAR, Rifqi. Popularization of science fiction: formula analysis on Elle Mcnicoll's novel *Show us who you are*. **Language Literacy Journal of Linguistics Literature and Language Teaching,** 7, Vol.2 (2023), p. 530-537. Disponível em: https://doi.org/10.30743/ll.v7i2.8441. Acesso em: 31 maio 2024.

ARAÚJO, Naiara Sales. Asilo nas Torres: um olhar sobre a ficção científica feminina no Brasil. **Anuário de literatura. Publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária**, v. 25, n. 1, p. 158-171, 2020.

ASIMOV, Isaac. **Eu, Robô**. Tradução de Waltensir Dutra. 1. ed. São Paulo: Aleph, 2004.

ATWOOD, Margaret. **O conto da aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Millet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

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

BENEVENTO, Flávia. Christine de Pizan: razão e a educação das mulheres na Cidade das Damas. **Perspectiva Filosófica**, Recife, v. 48, n. 2, p. 43-59, 2021.

BIANCHI, Jana. Dois ou um. *In:* MARTINS, Aline; CANIATO, André (org.). Aqui quem fala é da Terra. São Paulo: Plutão Livros, 2018.

BOOKER, M. Keith; THOMAS, Anne-Marrie. Science Fiction in Western Culture. *In:* BOOKER, M. Keith; THOMAS, Anne-Marrie. **The Science Fiction Handbook**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009. p. 4-12.

BORINE, Thabata. Réquiem para a humanidade. *In:* SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (org.). **Universo Desconstruído, vol. II**. São Paulo: Draco, 2015. p. 207-228.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Tradução de Maria Helena Kühner. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

BUENO, Ruth. **Asilo nas torres.** São Paulo: Ática, 1979.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. 21. ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

CANDIDO, Antonio.A literatura e a formação do homem. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. *In*: Candido, Antonio. **Textos de intervenção**. São Paulo: Editora 34: Duas Cidades, 2002. p. 77-92.

CAVALCANTI, Ildney. Do ciborgue às espécies companheiras: Leituras de ficção de Jeanette Winterson e Karen Joy Fowler. **Graphos**: Revista de Pós-Graduação de Letras. João Pessoa. v. 20, n.2. p. 102-120. (2018). Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/44127 Acesso em: 27 jun. 2024.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil:** 1875 a 1950. São Paulo: Devir, 2003.

CLAYES, Gregory. **Utopia**: a história de uma ideia. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC, 2013.

CLAEYS, Gregory. The post-Totalitarian Dystopia. *In:* CLAEYS, Gregory. **Dystopia:** A Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 447-496.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. *In:* CORTÁZAR, Júlio. **Valise de cronópio.** Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1974. Páginas????

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo:: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, *[S. l.]*, n. 26, p. 13–71, 2011. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077. Acesso em: 29 maio. 2025.

DA SILVA, Alexander Meireles. Sobre Diversidades e Regionalidades: a ascensão da Quarta Onda da ficção científica brasileira. **Revista Memorare**, v. 8, n. 1, p. 61-80, 2021. Disponível em: https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/memorare_grupep/article/view/10671 . Acesso em: 18 jul. 2024.

DEPLAGNE, Luciana Eleonora de F. C. A reescrita do mito das Amazonas na obra *A Cidade das Damas* de Christine de Pizan. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 18, n. esp. 1, p. 115-136, 2013.

DRACK, M. M. Espectro. *In:* SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (org.). **Universo Desconstruído, vol.II**. São Paulo: Draco, 2015. p. 203-248.

DUNBAR, David Lincoln. **Brazilian science fiction:** a historical and critical survey. 1976. 206 f. Tese. – University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, 1976.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Metodologia de pesquisa em Literatura**. São Paulo: Parábola Editorial, 2020.

EAGLETON, Terry. **Teoria literária:** uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

EAGLETON, Terry. Personagem. *In:* EAGLETON, Terry.**Como ler literatura**. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Editora UNESP, 2012. p. 55-72.

Ex Machina. Direção: Alex Garland. Produção: Andrew Macdonald; Allon Reich. Reino Unido: DNA Films; Film4; Scott Rudin Productions, 2014. 1 DVD (108 min), son., color.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa:** Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução:** trabalho doméstico, reprodução e lutas feministas. Tradução de Marcelo Caponezzi. São Paulo: Elefante, 2019.

FERREIRA, Cláudia Cristina. Entre chaves e trancas: figurações da mulher em contos de María Fernanda Ampuero. *In:* TREVISAN, Ana Lúcia; MIRANDA, Caio Vitor Marques; FERREIRA, Cláudia Cristina (orgs.). **Vozes latino-americanas:** trajetórias e estéticas das narrativas de autoria feminina. Tutóia, MA: Editora Lupa, 2025. p. 69–101.

FERREIRA, Rachel Haywood. The First Wave: Latin American Science Fiction Discovers Its Roots. **Science FictionStudies**, v. 34, n. 3, p. 432-462, 2007.

FERREIRA, Thathiana Valesca Leite. As mulheres em Lolita: um discurso violento sobre a sexualidade feminina. **Fractal:** Revista de Psicologia, v. 35, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.22409/1984-0292/2023/v35/38140. Acesso em: 7 maio 2025.

FIRESTONE, Shulamith. **A dialética do sexo:** o caso para uma revolução feminista. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FLORES, Mariana Mendes. **Ficção científica feminista e engajamento**: relatos clandestinos em *O conto da aia*, de Margaret Atwood, "Réquiem para a Humanidade", de Thabata Borine, e "Projeto Áquila", de Gabriela Ventura. 2020. Tese. (Doutorado em Letras; Estudos Literários). Universidade Federal de Juiz de Fora., Juiz de Fora, 2020.

FONTINELE, Thaís Pinto; COSTA, Márcio José de Araujo. Subjetivação feminina e biopoder: entre a sujeição e a resistência. **Revista Sul-Americana de Psicologia**, Maringá, v. 9, n. 1, p. 63–74, jan./jun. 2021. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/rsap/article/view/4997. Acesso em: 7 abr. 2025.

FORBES, Bryan (Direção). **Mulheres Perfeitas (The StepfordWives)**. [Filme]. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1975.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**, v. 1: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 7. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

FRYE, Marilyn. **The Politics of Reality**: essays in feminist theory. Freedom, CA: Crossing Press, 1983.

GARCIA TABUCHI, Mariana; SAMPAIO ROSSI, Amélia do Carmo. Construindo uma epistemologia feminista decolonial. **Revista Estudos Feministas**, *[S. l.]*, v. 31, n. 3, 2023. DOI: 10.1590/1806-9584-2023v31n386106. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/86106. Acesso em: 22 jun. 2025.

GARLAND, Alex (Direção). **ExMachina**. [Filme]. Reino Unido: DNA Films; Film4 Productions; A24, 2014.

GINWAY, M. Elizabeth; BROWN, J. Andrew (orgs.). **Latin American Science Fiction:** Theory and Practice. New York: Palgrave Macmillan, 2012

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 201–215, 2013. Disponível em: http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p201. Acesso em: 8 maio 2025.

HUTCHEON, Linda. A paródia e a política. *In:* HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 42-59.

HANCOCK, Drew (Direção). **Acompanhante Perfeita (Companion)**. [Filme]. Estados Unidos: New Line Cinema; Divide/Conquer; HBO Max, 2025.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue. Antropologia do ciborgue**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HARAWAY, Donna. **O Manifesto das espécies companheiras**. Tradução de Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

LEFANU, Sarah. **Feminism and science fiction.** Bloomington: Indiana University Press, 1988.

LE GUIN, Ursula K. Introdução. *In:* LE GUIN, Ursula K. **A mão esquerda da escuridão**. Tradução de Susana L. de Alexandria. 3ª ed. São Paulo: Aleph, 2019. p. 13-18.

LYBERO, Lyra. Cidadela. *In:* SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (org.). **Universo Desconstruído, vol. I**. São Paulo: Draco, 2013. p. 229-260.

LOUSA, Pilar Lago e; RÜSCHE, Ana. Na máquina do tempo de papel: Comba Malina e a importância da ficção científica de Dinah Silveira de Queiroz. **Abusões**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 11, 2020. DOI: 10.12957/abusoes.2020.46421. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/46421. Acesso em: 24 jul. 2024.

MADRIGANO, Clara. Boneca. *In:* SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (org.). **Universo Desconstruído, vol.II**. São Paulo: Draco, 2015. p. 171-202.

MANZONI, Natalia**. Feminismo pós-moderno, cibernética e tecnologia: uma leitura contextualizada do Manifesto Ciborgue de Donna Haraway**, 2024. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2024.

MATEUS, Camila. Memória sintética. *In:* SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (org.). **Universo Desconstruído, vol. II**. São Paulo: Draco, 2015. p. 175-206.

MARTINS, Dana. Uma terra de reis. *In:* SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (org.). **Universo Desconstruído, vol. II**. São Paulo: Draco, 2015. p.53-92

MARTINS, Aline; CANIATO, André (org.). **Aqui quem fala é da Terra**. São Paulo: Plutão Livros, 2018

MATRIX. Direção: Lana Wachowski; Lilly Wachowski. Estados Unidos: Warner Bros., 1999. 1 filme (136 min), son., color. Disponível em: https://www.netflix.com/pt/title/20557937. Acesso em: 26 maio 2025.

MERRICK, Helen. Science stories, life stories: engaging the sciences through feminist science fiction.**Women'sStudiesInternationalForum**, 33, Vol. 2 (2010), p. 141-148. Disponível em: https://doi.org/10.1016/j.wsif.2009.12.002. Acesso em: 31 maio 2020.

MORAIS, Isabele. O fantasma veio para a festa. *In:* MARTINS, Aline; CANIATO, André (org.). **Aqui quem fala é da Terra**. São Paulo: Plutão Livros, 2018.

O EXTERMINADOR DO FUTURO. Direção: James Cameron. Estados Unidos: OrionPictures, 1984. 1 filme (107 min), son., color. Disponível em: https://www.primevideo.com/-/pt/detail/O-Exterminador-do-Futuro/0L8IKW4SVSHPR66WSIZOEEAFYX. Acesso em: 26 maio 2025.

O'REILLY, Andrea. **Maternal Thinking:** Philosophy, Politics*, Practice*. Toronto: Demeter Press, 2008.

O'REILLY, Andrea. **Encyclopedia of Motherhood**. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2010.

O'REILLY, Andrea. **Matricentric Feminism:** Theory, Activism, and Practice. Bradford: Demeter Press, 2016.

MULHERES PERFEITAS (THE STEPFORD WIVES).OZ, Frank (Direção). **[**Filme]. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2004.

PEREIRA, Fernanda Libério. **A recepção da literatura traduzida de ficção científica no Brasil: um recorte dos anos 1950 e 1960, 2019**. Dissertação (Mestrado em Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. Tradução de São Paulo : Contexto, 2007.

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista estudos históricos**, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

POLESSO, Natália Borges. **A extinção das abelhas**. Companhia das Letras, 2021.

PREUSS, Marta. Amor fortemente elíptico. *In:* SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (org.). **Universo Desconstruído, vol.II**. São Paulo: Draco, 2015. p. 63-68.

ROBERTS, Adam. Definições.*In:* ROBERTS, Adam. **A verdadeira história da ficção científica:** do preconceito à conquista das massas. Tradução de Mário Molina. São Paulo: Seomen, 2018. p. 37-64.

ROGUE ONE: Uma História Star Wars. Direção: Gareth Edwards. Estados Unidos: Lucasfilm; Walt Disney Studios Motion Pictures, 2016. 1 filme (133 min), son., color. Disponívelem: https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/rogue-one-uma-historia-de-star-wars/14CV6eSbygOA. Acesso em: 26 maio 2025.

ROSE, Hilary, Dreaming the future. **Hypatia**(1),Vol. 3 (1988), p. 119-137. Disponível em: https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.1988.tb00059.x. Acesso em: 31 maio 2024.

RÜSCHE, Ana; FURLANETTO, Elton Luiz Aliandro. Cultura e política nos anos 2010: anseios e impasses na ficção científica de alinevalek e lady sybylla. **Abusões**, [S. l.], v. 7, n. 7, 2018. DOI: 10.12957/abusoes.208.35341. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/35341. Acessoem: 23 jun. 2024.

RUSS, Joana. Towards an Aesthetic of Science Fiction. *In:* **Science Fiction Studies**, Vol. 2, No. 2 (Jul., 1975), p. 112-119. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/4238932 . Acesso em: 09 mar. 2017.

RUSS, Joanna. **How to suppress women's writing.** Austin: University of Texas Press, 1983.

RUSS, Joanna. When it changed. *In:***The Future Is Female!** More Classic Science Fiction Stories by Women . LOA, 2022, p. 59–69.

RUSS, Joanna.**To write like a woman:** Essays in feminism and science fiction. Bloomington: Indiana, UP, 1995.

SANTOS, Bento Silva; SILVA, Camila Melo.Agostinho e a ambivalência das “duas cidades”: elementos para uma leitura em prol da tolerância. **Prisma -Revista de Filosofia**, [S. l.], v. 6, n. Especial, p. 82–97, 2024. Disponível em: //periodicos.ufam.edu.br/index.php/prisma/article/view/17479. Acesso em: 10 out. 2025.

SHAW, D. **Women, Science and fiction***:* the Frankenstein inheritance. Hampshire: Palgrave, 2010.

SHIPPEY, Tom. Hard Reading: The challenges of Science fiction. *In:* SEED, David (org). **A companion of science fiction.** UK: Blackwell Publishing Ltd, 2005, p. 29-44.

SIGWALT, Mayra. O morango de Itaipu. *In:* MARTINS, Aline; CANIATO, André (org.). **Aqui quem fala é da Terra**. São Paulo: Plutão Livros, 2018.

STAR WARS: **Episódio VI – O Retorno de Jedi.** Direção: Richard Marquand. Estados Unidos: Lucasfilm; 20th Century Fox, 1983. 1 filme (131 min), son., color. Disponível em: https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/star-wars-o-retorno-de-jedi/1wYXz8a3jG0P. Acesso em: 26 maio 2025.

SUVIN, Chapter 3: Science Fiction and the Novum (1977). Tradução de Larissa Costa da Mata.*In:* SUVIN, Darko. **Defined by a Hollow**. Disponívelem: https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/84708/51723 .Acesso em: 02 maio 2024.

SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline. Sobre o Universo Desconstruído.*In:* SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (org.). **Universo Desconstruído, vol. I**. São Paulo: Draco, 2013. p. 9-10

SYBYLLA, Lady. Codinome Electra. *In:* SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (org.). **Universo Desconstruído.** São Paulo: Draco, 2013. p. 13-40.

SYBYLLA, Lady. BSS Mariana. In: SYBYLLA, Lady (org.). **Universo Desconstruído II:** uma coletânea de contos de ficção científica feminista. São Paulo: Editora Malean, 2015. p. 80-133.

SYBYLLA, Lady. BSS – Mariana. *In:* SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (org.). **Universo DesconstruídoII**. São Paulo: Draco, 2015. p. 80-133.

TABUCHI, Mariana Garcia; ROSSI, Amélia do Carmo Sampaio. Construindo uma epistemologia feminista decolonial. **Revista Estudos Feministas**, v. 31, p. e86106, 2023.

TONGUE,Zoe L. "Reproductive justice: the final (feminist) frontier", Vol. 4 No. 2 (2022): **Law, Technology andHumans**. p. 95-108.Disponível em: https://doi.org/10.5204/lthj.2468 . Acesso em 30 mai. 2024.

VALÉK, Aline. Eu, incubadora. *In:* SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (org.). **Universo Desconstruído, vol. I**. São Paulo: Draco, 2013. p. 115-148.

VENTURA, Gabriela. Projeto Áquila. *In:* SYBYLLA, Lady; VALEK, Aline (org.). **Universo Desconstruído, vol. I**. São Paulo: Draco, 2013. p. 261-286.

VOLLBRECHT, Simone Caldas. C. **O som não se propaga no vácuo**: o silêncio da crítica sobre a ficção científica no Brasil. 2019. 61 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.