PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI

Dissertação de Mestrado

Entre *genre* e *gender:* uma análise comparativa da ficção científica feminista em *The Gate to Women's Country,* de Sheri S. Tepper, e *The Matter of Seggri,* de Ursula K. Le Guin

Julia Chagas da Costa Mattos

São João del-Rei, fevereiro de 2014

Julia Chagas da Costa Mattos

Entre *genre* e *gender:* uma análise comparativa da ficção científica feminista em *The Gate to Women's Country,* de Sheri S. Tepper, e *The Matter of Seggri,* de Ursula K. Le Guin

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura
Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Dra. Adelaine LaGuardia

São João del-Rei/MG
Fevereiro/2014

FICHA CATALOGRÁFICA

Julia Chagas da Costa Mattos

Entre *genre* e *gender:* uma análise comparativa da ficção científica feminista em *The Gate to Women's Country,* de Sheri S. Tepper, e *The Matter of Seggri,* de Ursula K. Le Guin

Banca Examinadora

_____

Profa. Dra. Adelaine LaGuardia Nogueira- (UFSJ) - (orientadora)

_____

_ Profa. Dra. Bárbara Maria das Neves – (FAETC e FTESM) – (titular)

_____

Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira – (UFSJ) – (titular)

_____

Prof. Dr. Cláudio Marcio do Carmo

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras

Fevereiro 2014

A minha mãe, Teresa, que passou noites e noites em claro e a Renan, meu amor, que sempre esteve ao meu lado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço tanto à FAPEMIG quanto ao PROMEL pelo apoio que possibilitou que eu me dedicasse ao estudo e à pesquisa e também aos meus professores da graduação e do mestrado que abriram as portas de um novo mundo para mim. À minha orientadora, Adelaine, sou eternamente grata pelas horas e horas de conversas, conselhos e puxões de orelha. Minha mentora desde de a graduação, me apresentou à ideias que orientam não só minhas pesquisas, como também a minha vida. Obrigada pela imensa paciência.

Nada disso seria possível sem o apoio da minha família, principalmente de minha mãe e avó, mulheres fortes que enfrentaram todas as dificuldades ao meu lado. Minha outra família, Renan, Camila, Ruy e Christiane, também ampararam e me ajudaram nessa conquista que compartilho com todos eles. Expresso a minha gratidão aos meus amigos, que foram meus terapeutas, office-boys e girls, revisores e companheiros.

"I learned that the story has no beginning, and no story has an end. That the story is all muddle, all middle. That the story is never true, but that the lie is indeed a child of silence." (Ursula K. Le Guin, The Matter of Seggri)

RESUMO

A ficção científica é considerada por muitos como um gênero literário raso e menor, destinado à mera fruição de adolescentes e aficionados por tecnologia. No entanto, a partir de um olhar mais cuidadoso, esse gênero se mostra um veículo para a crítica e reflexão sobre a organização das sociedades e um campo onde novas opções podem ser exploradas. A organização política, social e econômica é discutida pelos mais diversos grupos sociais. A partir da abertura da academia para textos não-canônicos, influenciada principalmente pelos estudos culturais, a ficção científica pode ser estudada e ligada a tendências já consolidadas, como o feminismo e os estudos de gênero. A presente pesquisa investiga a utilização de um gênero literário marginal por escritoras feministas para a reflexão acerca da organização da sociedade e a associação dessas preocupações aos estudos de gênero, além de focar na intertextualidade que liga as obras estudadas entre si e às teorias feministas e de gênero. Essa pesquisa tem como objetos dois textos de ficção científica que fazem parte da tradição das utopias/distopias separatistas feministas: *The Gate to Women's Country* (1989), de Sherri Tepper e *The Matter of Seggri* (2003), de Ursula Le Guin e se baseia na interação entre considerações sobre a Literatura Comparada, os Estudos Culturais, os Estudos Feministas e de Gênero, os Estudos de Ficção Científica, Utopias e Distopias, e discussões acerca de temas relacionados, como a dicotomia entre as literaturas canônicas e as consideradas "menores" ou "marginalizadas", a construção das identidades de gênero, a intertextualidade, entre outros. O primeiro capítulo versa sobre a ficção científica e sua formação enquanto um gênero literário, atentando principalmente para o papel e contribuição das mulheres nesse processo. As interações entre a ficção científica e outros gêneros literários são exploradas em dois principais aspectos: a sua diferenciação dos seus gêneros irmãos, fantasia e horror; e a seu intercâmbio com as utopias e distopias, culminando nas narrativas de ficção científica utópicas separatistas feministas, objetos dessa pesquisa. O segundo capítulo tem como foco a análise dos dois textos e a recriação, reinvenção e questionamento de seus enredos e temas em comum.

Palavras-chave: Ficção Científica, Gênero, Feminismo, Literatura Comparada.

ABSTRACT

Science fiction may be considered a shallow and lesser literary genre aimed at the mere fruition of teenagers and tech geeks. However, under a careful examination, the genre proves to be a device for criticism and reflection about the organization of societies, and a setting where new options can be explored. Politic, social and economic organization is discussed by several social groups. Starting from the opening of academe to non-canonic texts, influenced mainly by Cultural Studies, science fiction can be studied and connected to consolidated tendencies such as Feminism and Gender Studies. This research investigates the use of a marginalized literary genre by feminist writers to perform considerations about the organization of society and the association of these considerations to Gender Studies, besides focusing on the intertextuality that connects the studied works, and feminist and gender theories. The objects of study of this research are two science fiction novels which are part of the feminist separatist utopian tradition: *The Gate to Women's Country* (1989), by Sherri Tepper, and *The Matter of Seggri* (2003), by Ursula Le Guin and it is based on the interactions among Comparative Literature, Cultural Studies, Gender and Feminist Studies, Science Fiction and Utopian Studies, and debates about related themes such as the dichotomy between canonic and "minor" literatures, the construction of gender identities, intertextuality, and so forth. The first chapter encompasses the constitution and establishment of science fiction as a literary genre, focusing specially on the role and contribution of women in this process. The interaction between science fiction and other genres is explored in two main aspects: its differentiation from fantasy and horror, and its interchange with utopias and dystopias, culminating in science fiction feminist separatist narratives, which are the corpus of this research. The second chapter focuses on the analyses of the texts and on the re-creation, reinvention and challenging of their plots and shared themes.

Keywords: Science Fiction, Gender, Feminism, Comparative Literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - *Amazing Stories*, Experimenter Publishing Co. v.1, n.1. Abril, 1926……21

Figura 2 - *Amazing Stories* Experimenter Publishing Co. v.1, n.9. Abril, 1926……...……21

Figura 3 – Antologia *Women of Wonder*, Vintage Books, 1975……..27

Figura 4 – Antologia *More Women of Wonder*, Vintage Books, 1976……27

Figura 5 – *Astounding Stories,* Street & Smith Publications, Inc. v. 20, n. 5. Janeiro, 1938…...…....36

Figura 6 – *Astounding Stories,* Street & Smith Publications, Inc. v. 21, n. 3. Maio, 1938……..……36

Figura 7 – *Galaxy Science Fiction,* World Editions, Inc. v.1, n.1. Outubro, 1950……37

Figura 8 – *Galaxy Science Fiction,* World Editions, Inc. v.1, n.2. Novembro, 1950……37

SUMÁRIO

Introdução **12**

1.0 - Ficções de outro mundo: considerações gerais sobre a ficção científica nos Estados Unidos. **21**

2.0 - Antes só do mal acompanhada? As narrativas separatistas feministas. **49**

2.1 Por que (não) ler (somente) os clássicos. **49**

2.2 O país (e as fronteiras) das mulheres. **52**

2.3 Seggri, o planeta dividido. **63**

Considerações finais **96**

Referências bibliográficas **102**

Anexos **105**

Introdução

Os escritores e leitores de ficção científica criaram para si (ou foram forçados a criar) um universo literário e crítico paralelo. Apesar de ocasionalmente beberem das fontes da crítica e da teoria acadêmica canônicas, desenvolveram uma maneira muito peculiar de escrever, publicar e comentar seus próprios textos. Dentro dessa comunidade um tanto quanto fechada, autointitulada *Fandom*[1] *(Fan Kingdom)*, as *Femmefans (Female Fans)* tiveram que abrir caminho para as suas preocupações em meio a grande resistência.

De acordo com Merrick, em *The Secret Feminist Cabal (2009)* - dedicado a contar a história das mulheres na ficção científica e refletir sobre o lugar do gênero literário na academia -, as mulheres sempre leram e se interessaram pelo gênero, mas conquistar seu lugar em *fanzines*[2] e em revistas como escritoras, editoras e, mais tarde, como críticas foi mais árduo. A reivindicação que fazem as mulheres na ficção não se restringe à presença de personagens e protagonistas femininas nas histórias, mas compreende, principalmente, a necessidade de se criarem histórias que falem a elas, que tratem de assuntos de seu interesse e que as vejam como parte integrante e atuante da sociedade. Apesar de retratar grandes modificações tecnológicas através dos tempos, a ficção científica – principalmente até os anos 1960 – não costumava refletir sobre as mudanças sociais que poderiam ser acarretadas pelas mudanças tecnológicas, especialmente as mudanças dos paradigmas sexuais e de gênero.

Principalmente sob a influência do movimento feminista, diversas tendências estilísticas e temáticas surgiram dentro da ficção científica escrita por mulheres. Uma dessas tendências foi a proliferação de utopias e distopias separatistas, ou seja, a criação de mundos em que, para o bem ou para o mal, só havia mulheres, mulheres e homens viviam separados ou o sexo e/ou gênero nem mesmo existiam. Duas narrativas que se encaixam nessa descrição são o romance de Sheri Tepper, *The Gate to Women's Country* (1989), e o conto de Ursula Le Guin, *The Matter of Seggri* (2003), que abordam o mesmo tema,

---

[1] Assim como no caso do *Fandom,* optei por traduzir somente os termos que são comumente utilizados em português e utilizar os termos menos comuns na sua língua de origem, que na maioria dos casos é o inglês. Esta comunidade de fãs tem códigos próprios, realiza convenções, encontros e debate em fóruns nas revistas e, atualmente, na internet.

[2] Publicações amadoras escritas e editadas por fãs

sociedades separatistas lideradas por mulheres, de maneiras bastante distintas. Este trabalho pretende, através da análise comparativa dessas duas obras, refletir sobre como essa temática é retrabalhada por Le Guin (com vistas à tradição da ficção cientifica feminista em geral) e como essas narrativas contribuem para o avanço das discussões de gênero e dos usos de gêneros literários populares (*genre fiction* – ficção de gênero) como uma instância de resistência aos discursos hegemônicos (FUNCK, 1998).

Por ser um gênero popular e acessível, a literatura de ficção científica atinge um público bastante diversificado e, por trabalhar questões amplamente discutidas no âmbito acadêmico de maneira mais simples, mas não menos complexa, chamou a atenção de estudiosos da cultura. Sob o novo olhar oferecido pelos Estudos Culturais, esse gênero "menor" e marginalizado passou a ser compreendido como uma expressão artística e cultural digna de investigações acadêmicas, como demonstram, por exemplo, os estudos de MERRICK (2009), CAUSO (2003), LITTLE (2007), entre outros.

No Brasil, a maioria dos trabalhos acadêmicos mais relevantes que têm como objeto obras de ficção científica vincula-se aos estudos sobre utopia e distopia. Essa atitude segue uma tendência internacional comentada por Merrick:

> quando críticos fora do campo [dos estudos de ficção científica] examinam a ficção cientifica feminista, ela é usualmente realocada como parte de uma tradição diferente (como a feminista, lésbica ou utópica) visando tornar a ficção científica [...] mais 'palatável para a academia'[3] (2009, p. 16).

Um trabalho fundamental que serve como base teórica do presente estudo e que segue essa tendência é o de Suzana Funck (1998), intitulado *The impact of gender on genre: feminist literary utopias in the 1970's*, o qual, apesar de utilizar como objeto de análise romances clássicos de ficção científica, os designa somente como utopias. Obviamente, essa diferença de nomenclatura não

[3] Todas as traduções de textos originalmente publicados em inglês são de minha responsabilidade.
No original: When critics from outside the field *do* examine feminist sf, it is usuallu re-situated as part of a different tradition (such as feminist, lesbian, or utopian fiction) as a way of making sf […] more palatable to the academy.

constitui uma falha em si, mas indiretamente reflete o status marginalizado da ficção científica.

A produção literária da ficção científica se dá, como exposto anteriormente, em um universo cultural que está situado em meio a relações sociais e convenções bastante específicas e, assim como qualquer produto cultural, estudá-la como parte desse mundo pode fornecer perspectivas enriquecedoras às análises acadêmicas. Felizmente, nos últimos anos o interesse acadêmico em torno da ficção cientifica no Brasil vem aumentando e trabalhos que apresentam esse gênero literário como tema têm sido mais frequentes. Em uma busca no portal de periódicos da CAPES, por exemplo, os pesquisadores têm acesso a uma variedade de estudos, principalmente de artigos que versam sobre filmes do gênero, o que não era comum há alguns anos atrás (a maioria dos trabalhos data dos anos 2000 em diante). Em 2003, Roberto de Souza Causo publicou um livro, intitulado *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1987 a 1950,* que discorre sobre as *pulp magazines*[4] publicadas no Brasil no período indicado, além de fazer uma introdução bastante detalhada das características desses três gêneros literários.

Nos Estados Unidos existe um número mais expressivo de trabalhos que investigam as convenções e utilizações do gênero ficção científica especificamente. No entanto, poucos abordam a produção de escritoras e ainda há menos pesquisas que utilizam obras mais populares que não obtiveram atenção fora do âmbito da crítica especializada de ficção científica, que possui uma tradição própria. Segundo Merrick (2009), apesar de compartilharem a mesma abordagem crítica, origens e objetivos que a crítica literária feminista, a crítica de ficção cientifica feminista se desenvolveu filiando-se aos estudos de ficção cientifica e não à crítica feminista, o que faz com que ela não alcance expressiva visibilidade.

Em um projeto de iniciação científica financiado pelo PIBIC/CNPq, no ano de 2009, trabalhei com a distopia e a ficção científica na obra *O Assassino Cego* (2001) da autora canadense Margaret Atwood. A partir de então, me interessei

[4] Pulp magazines são revistas impressas em papel de baixa qualidade feito da polpa de madeira quimicamente tratada. Essas revistas tem um cheiro forte devido ao tratamento químico e amarelam e envelhecem com facilidade. As tintas usadas nas impressões têm tons fortes e marcantes. Esse tipo de material era usado com o intuito de baratear a publicação das revistas e se tornou uma marca das publicações do gênero no início do século vinte. < http://www.sf-encyclopedia.com/entry/pulp> Acesso em 01/01/2013.

pelo tema. Posteriormente, tomei conhecimento dos objetos propostos nesse projeto em uma disciplina intitulada *Literature of Science Fiction and Fantasy*, cursada na Universidade Estadual do Novo México, Estados Unidos, durante intercâmbio institucional financiado pela Universidade Federal de São João del-Rei no ano de 2010. Após uma pesquisa em periódicos e bancos de dados brasileiros e estadunidenses, constatei que não existem pesquisas que tenham o mesmo corpus e perspectiva propostos neste trabalho. Propomos, portanto, trabalhar com um gênero literário considerado menor e com textos pouco ou ainda não estudados. *The Gate to Women's Country* (1988), de Sheri S. Tepper, é uma obra que, apesar de ter sido mencionada em compêndios e enciclopédias do gênero, não foi extensamente estudada; assim como *The Matter of Seggri* (2003), de Ursula K. Le Guin.

Sheri Tepper (1929-) e Ursula Le Guin (1929-) são escritoras norte-americanas de ficção científica e fantasia que publicaram diversos livros, entre romances e coleções de contos[5]. Assim como a maior parte dos escritores e escritoras de ficção científica, ambas publicaram inicialmente em *pulp magazines* para formarem um público leitor e tornarem-se conhecidas. Primeiramente Le Guin publicou em *Fantastic Stories of Imagination* (1962) e *Amazing Stories* (1964) e Tepper em *Galaxy Science Fiction* (1963). Tepper, conhecida como uma das representantes do ecofeminismo na ficção científica, publicou com seu nome de batismo e diversos pseudônimos durante sua carreira. Trata-se de uma autora reconhecida no meio, mas sua obra não tem sido comumente objeto de pesquisas acadêmicas. Le Guin, por outro lado, é presença marcante nos estudos de ficção científica e é referência na maioria das obras na área.

Le Guin é comumente associada à New Wave[6] e começou sua carreira como escritora nos anos 1960. Ursula Kroeber LeGuin nasceu em Berkeley, na

[5] Para uma lista das publicações de ambas as autoras, ver Anexos, página 105

[6] O termo *new wave*, usado como tradução para a *nouvelle vague*, referia-se ao cinema experimental francês e posteriormente passou a ser utilizado na ficção científica. Apesar de não ser um movimento formal bem definido, pode ser identificado com a crença de que a ficção científica deveria ser levada a sério como literatura. Os temas da *new wave* estavam em consonância com os ideais da contracultura e tratavam de drogas que alteram a mente, religiões orientais, a violação de tabus, interesse em sexo e envolvimento com a cultura pop. O pessimismo da época refletia-se nas distopias e nos prováveis desastres decorrentes da superpopulação e da interferência na ecologia de nosso planeta e também em um certo

Califórnia, no dia vinte e um de outubro de 1929. É filha do antropólogo Alfred Kroeber Le Guin, cursou Letras no Radcliffe College, onde se graduou com honra (*magna cum laude*) e obteve seu título de Mestre em línguas românicas pela Universidade de Columbia em 1952. Foi professora em diversas universidades e recebeu vários prêmios, entre os mais importantes estão o Hugo, o Nebula, o James Tiptree Jr. por sua produção em ficção científica, e o Gandalf, por seu trabalho em fantasia, além de ter sido nomeada *Grand Master* pelos Escritores de Ficção Científica e Fantasia da América (SFWA) (Freedman, 2008). Os temas mais recorrentes em Le Guin são o Taoísmo, o feminismo e as questões de gênero, a antropologia, a etnografia, a ecologia, o exílio e o relativismo cultural.

Seu primeiro romance, lançado em 1966 e intitulado *Rocannon's World,* pode ser considerado um precursor dos rumos que a autora trilharia no futuro. Considerado principalmente ficção científica por envolver viagens interplanetárias, espaçonaves e afins, o texto contém traços de fantasia na caracterização dos personagens do planeta Formalhaut II, que compartilham características com anões, elfos, castelos e lordes típicos da literatura de fantasia. Le Guin publicou mais de cinquenta livros, sendo vinte e um romances, onze coleções de contos, quatro coleções de artigos, doze livros infantis, seis coleções de poesias e quatro traduções. *Rocannon's World* foi seguido por *Planet of Exile* (1966) e *City of Illusions* (1967), que são situados no mesmo universo e conectados pela Liga dos Mundos, que se tornaria o Ekumen[7] em seus três outros romances de ficção científica[8].

Os universos nos quais os romances de LeGuin são ambientados costumam ser recorrentes em sua obra, que pode ser dividida em ciclos ou sagas, apesar de os enredos não terem necessariamente continuidade ou conexão entre si. Os ciclos são denominados Hainish, Earthsea e Catwings. O ciclo Hainish é formado pelos romances da Liga dos Mundos e do Ekumen. Todos os planetas desse universo, inclusive a Terra, são colônias povoadas pelos habitantes do planeta Hain, que há milhares de anos fizeram experimentos genéticos em sua população. Earthsea é o título do primeiro de uma série de

---

cinismo e descrença nas políticas dos governos norte-americano e do Reino Unido. Para mais informações: http://www.sf-encyclopedia.com/entry/new_wave. Acesso em 05/01/2014

[7] O Ekumen é uma organização intergaláctica que intermedia as relações diplomáticas entre os planetas, como a ONU, por exemplo.

[8] <http://sf-encyclopedia.com/entry/le_guin_ursula_k > Acesso em 04/07/2013

seis livros de fantasia infanto-juvenil que conta a história de vida de um feiticeiro desde a sua infância até sua maturidade. Catwings é o título de uma série de três livros infantis sobre as aventuras de gatos alados à procura de um lar.

Sheri Stewart Tepper nasceu em Littletown, no Colorado, em 1929. Seus pseudônimos incluem E. E. Horlak, B. J. Olyphant e A. J. Orde[9]. Tepper, assim como Le Guin, explora a fantasia e a ficção científica, além de escrever algumas histórias de horror, mistério e livros infantis. Publicou mais de quarenta livros, entre romances e coletâneas de contos. Seu primeiro livro para adultos foi lançado em 1983 e se intitula *King's Blood Four*. É parte de uma trilogia que nos anos seguintes se tornou uma série de nove livros cujos enredos se entrelaçam. Essa trilogia de trios é considerada ficção científica, mas contém fortes traços de fantasia. Os temas mais recorrentes de sua obra são a mulher e o feminismo; o meio ambiente; a opressão em suas diversas faces, como o patriarcalismo, a religião e a violência; além de questões morais (James, 2006).

A autora recebeu o prêmio Locus pelo melhor romance de fantasia com *Beauty* (1991), que mistura diversos contos de fadas com viagens no tempo. Beauty, a protagonista, escapa do seu destino de sono eterno para se aventurar em um mundo de mudanças extremas, desde uma Inglaterra onde a mágica reinava até um futuro distópico em que a mágica não mais existe.

Grass (1989) foi finalista do prêmio Hugo de ficção científica. O livro se passa em um planeta inteiramente coberto por grama no qual vive uma colônia de humanos. Curiosamente, esse é o único planeta na galáxia que escapa de uma praga que assola os seres humanos. Para descobrir qual o segredo de Grass, uma terráquea é enviada ao planeta e acaba por entender os erros da raça humana quando se depara com a vida alienígena ali. Diversos outros títulos da autora foram finalistas de prêmios importantes de ficção científica e fantasia

O trabalho aqui proposto parte de considerações sobre a Literatura Comparada, os Estudos Culturais, Estudos de Gênero e Feministas, Estudos de Ficção Científica, Utopias e Distopias e levanta questões acerca de temas como a dicotomia entre a literatura canônica e as literaturas "menores" ou marginalizadas, a construção das identidades de gênero, intertextualidade, entre outros. Para tanto, tomo como instrumentos teóricos as reflexões críticas de

[9] <http://sheri-s-tepper.com/about-ms-tepper/ > Site oficial da autora. Acesso em 04/07/2013.

NITRINI (2010) e CARVALHAL (1986); JOHNSON (2006); PISCITELLI (2004) e FUNCK (1998); MERRICK (2009), e BOULD; VINT (2001); PASOLD (1999) e CAUSO (2003), entre outros.

A leitura das duas obras que compõem o corpus deste trabalho indicou que existe entre ambas uma relação intertextual em que o tema e enredo são retomados e retrabalhados. Para realizar a aproximação entre as obras, propomos adotar postura semelhante àquela exposta por Carvalhal (1986) em relação à natureza de um estudo comparativista:

> O estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por "um ar de parecença" entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (1986, p. 82)

Compreende-se que o estudo comparativo não tem como objetivo a simples justaposição de obras, e sim a reflexão acerca da maneira como o texto foi apropriado e qual o significado da retomada de um tema, bem como a investigação do impacto das estratégias utilizadas pelos autores e o motivo pelos quais estas são empregadas em detrimento de outras possibilidades. Segundo Sandra Nitrini (2010) é interessante, ainda, que se analisem as obras levando em consideração a trajetória anterior do gênero literário ao qual elas pertencem e quais são os seus impactos na trajetória posterior desse gênero.

O caráter dos questionamentos propostos nessa modalidade de estudo comparativo tem como intuito conectar as inquietações literárias às culturais, questionamentos que são, também, segundo Richard Johnson, características da influência feminista nos estudos culturais:

> as feministas parecem ter também contribuído, de forma particular, para diminuir a divisão entre as chamadas Humanidades e as Ciências Sociais, ao fazer com que categorias literárias e preocupações estéticas sejam relacionadas com questões sociais. (2006, p. 16)

É com esse objetivo em mente que podem ser realizadas as aproximações entre as preocupações de gênero (*gender)* e a utilização de gêneros literários

populares (*genre fiction)* como uma posição de resistência ao cânone literário tradicional, composto sobretudo por obras escritas por homens em gêneros literários consagrados, que refletem no microcosmo da literatura a hegemonia masculina presente nos outros níveis da organização social.

Essas preocupações, que giram em torno da relação entre as mulheres e a ficção e as maneiras pelas quais o texto literário pode funcionar como o lugar onde a subjetividade é construída, são características da chamada segunda onda feminista, que desenvolveu mais extensa e profundamente preocupações expressas anteriormente pelo pensamento feminista. O movimento feminista é comumente divido em duas fases: a primeira, que ocorreu no século dezenove, compreenderia a busca pelos direitos civis básicos das mulheres. Como o sufrágio feminino, por exemplo, e advogava pela presença das mulheres em todas as esferas sociais; a segunda fase, que alcançou notoriedade nos anos 1960 e 1970, partia da ideia de que a igualdade entre homens e mulheres só poderia ser alcançada se as instituições em si, construídas com base no direito patriarcal, fossem mudadas.

De acordo com Funck (1998), inicialmente, as poucas mulheres que se aventuravam no mundo literário eram incluídas na categoria aparentemente universal do escritor de gênero neutro. Portanto, o que significava ser “mulher” era ditado pelo desejo heterossexual masculino e era expresso através da ficção escrita por e sobre as mulheres. Sobre a influência da segunda onda, a crítica literária feminista se preocupou em criar/re-descobrir uma tradição crítica e literária femininas, desafiando e alterando a tradição existente e mudando o foco dos estudos daquilo que havia sido dito sobre as mulheres para o que as próprias mulheres disseram, o que Elaine Showalter (1986) denominou “ginocrítica”. Num outro viés, a crítica literária feminista voltou sua atenção, antes centrada na revisão da tradição, para o questionamento da natureza dessa própria tradição, formulando posições alternativas. Sob essa perspectiva, o texto literário passou a ser visto em sua relação com o discurso hegemônico como um instrumento ideológico e a crítica passou a se preocupar com “o papel da mulher escritora na criação de posturas de oposição ao discurso hegemônico” (FUNCK, 1998, p.11-12). Uma dessas posturas é a escolha de gêneros literários não canônicos, como a ficção cientifica, a fantasia e o suspense, por exemplo, bem como o questionamento das convenções narrativas tradicionais.

A ficção cientifica, como todos os gêneros literários, não tem uma origem facilmente identificável. Segundo Causo (2003), a ficção cientifica encontra sua origem nas narrativas de viagens e nas utopias, como as de Tomas Morus e H. G. Wells, por exemplo, pois explora outros “mundos” e se beneficia do distanciamento como uma maneira de promover a crítica social. Outra obra clássica que é comumente identificada como o primeiro romance de ficção cientifica é *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, por seu trato revolucionário em relação à ciência. Segundo Bould e Vint (2001), muitos identificam a origem da ficção científica com o surgimento do termo “ficção científica” e das *pulp magazines* nos Estados Unidos durante os anos 1920, época em que proliferavam os contos sobre alienígenas e armas de raios laser.

Qualquer que seja a escolha em relação à “verdadeira origem” da ficção científica, as opções expostas acima oferecem uma rica e útil descrição do que seria esse gênero escorregadio, pois a maioria de suas definições contém referências ao distanciamento temporal ou espacial, à presença da ciência/inovações tecnológicas como ponto de partida e à presença de seres extraterrestres, apesar de nenhuma dessas características ser imprescindível.

Tendo em vista as considerações acima, a análise aqui proposta buscará trabalhar com as obras de Tepper e Le Guin sob uma perspectiva que combina estudos de gênero, a teoria literária e a crítica da cultura. Procuraremos, dessa forma, contribuir para o enriquecimento do debate sobre a literatura de ficção científica, trazendo novas perspectivas e entrelaçando as preocupações com a estética desse gênero literário às questões culturais e sociais subjacentes ao feminismo e aos estudos de gênero.

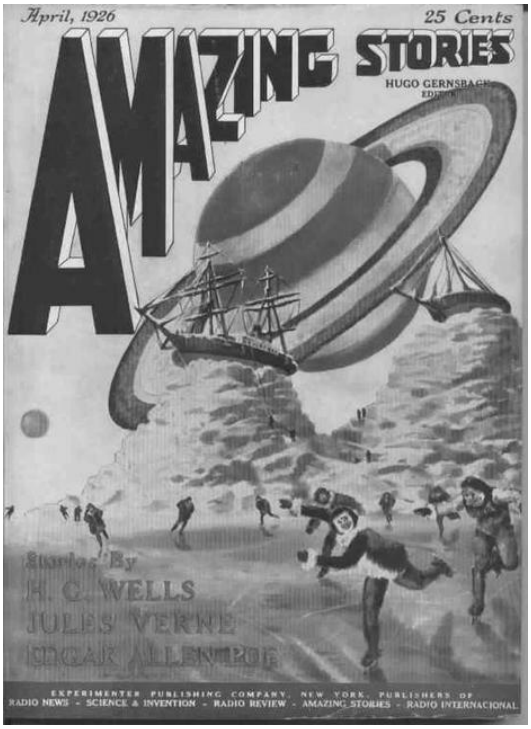
A dissertação divide-se em dois capítulos, o primeiro desses aborda a história da ficção científica com foco na contribuição e papel das mulheres nas modificações e renovações deste gênero, principalmente a influência das utopias separatistas feministas. O segundo capítulo centra-se na análise das obras que são objeto desta pesquisa. Em um primeiro momento, as análises das duas obras serão realizadas separadamente com algumas pontuações de suas similaridades e diferenças no tratamento geral de temas e ideias. Posteriormente ambas serão analisadas juntamente atentando-se para seus papéis e contribuições para os campos dos estudos da ficção científica, utopias e distopias, os estudos de gênero e a crítica feminista.

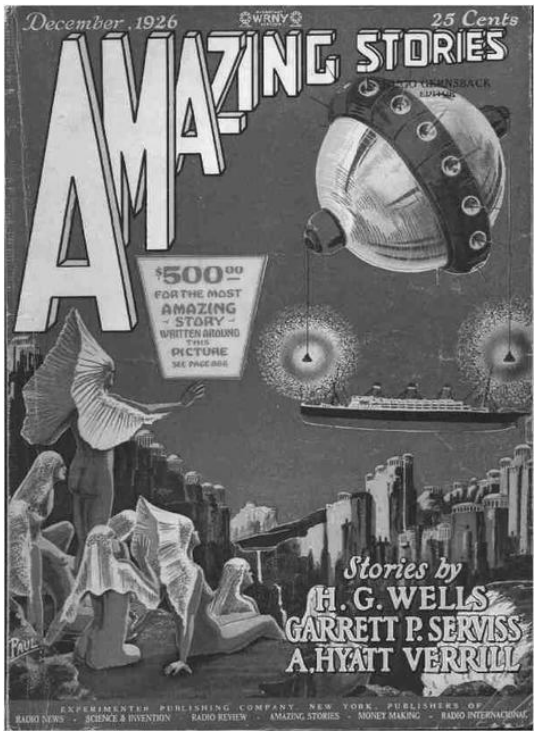
1.0 FICÇÕES DE OUTRO MUNDO: CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A FICÇÃO CIENTÍFICA NOS ESTADOS UNIDOS.

A ficção científica, usualmente associada a garotos *nerd*s e *geeks* que gostam de ler sobre guerras intergalácticas entre lagartos equipados com pistolas de raio laser e amebas gigantes que liberam ácido, está, na verdade, inserida dentro de uma área mais abrangente da literatura denominada ficção especulativa. Algumas das histórias publicadas por Hugo Gernsback em *Amazing Stories* (1926), a primeira *pulp magazine* dedicada exclusivamente ao que era chamado de *scientifiction*, realmente se encaixam na descrição acima. No entanto, desde sua disputada origem o gênero resiste a uma definição homogeneizante. (BOULD, p. 1, 2011).

Figura 1 - *Amazing Stories*, Experimenter Publishing Co. v.1, n.1. Abril, 1926.

Figura 2 - *Amazing Stories* Experimenter Publishing Co. v.1, n.9. Abril, 1926.





Fonte: The Internet Speculative Fiction Database.[10]

Originalmente, as histórias de ficção científica eram publicadas em *pulp magazines* que mesclavam contos de horror, fantasia e ficção científica. Com a

[10] <http://www.isfdb.org/cgi-bin/index.cgi> Acesso em 05/01/2014.

criação de revistas especializadas, surgiu a necessidade de criar parâmetros para diferenciar os contos. O grande esforço colocado na definição do que seria a ficção científica em oposição, principalmente, à fantasia gerou dezenas de subdivisões e classificações, como por exemplo: utopias, distopias, guerras futuras, narrativas de viagem, *weird science fiction*, *cosmic horror*, *sword and sorcery*, *space opera*, *planetary romance,* entre outras.

O termo "ficção especulativa" é uma tentativa de abarcar todas essas classificações sob a premissa de que as histórias têm como tema central as possibilidades que poderiam emergir de inovações tecnológicas, da descoberta/existência de poderes sobrenaturais e de outros mundos ou universos paralelos, ou seja, da especulação sobre o futuro. Apesar de ser útil nos casos em que não há necessidade de definições rigorosas e de ter o mérito de reunir textos que frequentemente são escritos pelos mesmos autores (LeGuin e Tepper, por exemplo, são reconhecidas escritoras de ficção científica e de fantasia) que têm objetivos afins – imaginar outros mundos –, o termo é considerado falho, dentro do contexto acadêmico, por sua falta de especificidade. Uma das características centrais da ficção científica, que não é compartilhada com a fantasia e o horror, reside em sua relação com a ciência. Esse aspecto é central não somente para a sua definição, mas para a sua função extraliterária, como é afirmado por Carl Freedman (2000) em *Critical Theory and Science Fiction*. Segundo Darko Suvin (1979), a ficção científica é a literatura do estranhamento cognitivo, ou seja, aquela literatura que causa distanciamento, por se passar em um mundo diferente daquele do leitor, mas que não foge à realidade. O termo "cognitivo" se refere ao fato de que tudo o que acontece em um texto de ficção científica deve ser racionalmente explicável. A explicação não corresponde necessariamente às verdades científicas extratextuais, mas existe no interior da coerência narrativa, isto é, entre os acontecimentos e as possibilidades tecnológicas ali apresentadas.

Nos textos identificados com o gênero fantasia, os fenômenos sobrenaturais ou habilidades que extrapolam aqueles das pessoas comuns não são necessariamente explicados através de uma lógica interna. Isso não significa que o texto seja incoerente internamente, mas sim que aquilo que foge à normalidade não é explicitamente explicado e o pacto de leitura sugere que tais explicações não são necessárias ao entendimento da obra. Na ficção

científica, por outro lado, faz-se necessário que durante a narrativa haja algum tipo de justificativa para o que é fora do comum e essa justificativa deve ter ares científicos. Se, em uma narrativa fantástica, um personagem tiver o poder de ler a mente, esse dado não necessita de qualquer justificativa: o personagem simplesmente tem um dom ou poder. Já em uma narrativa de ficção científica, um personagem também pode ler a mente, mas sua habilidade deve ter origem em algum experimento genético, algum tipo de treinamento ou o personagem deve ser um extraterrestre, por exemplo.

As definições de ficção científica apresentadas acima resultam da observação dos traços comuns de determinadas obras. No entanto, essa tentativa de definição através da observação depende do corpus que se pretende analisar ou se tem como referência. Depende, portanto, do consenso em relação ao que é considerado ficção científica. Diversos críticos, fãs, escritores e pesquisadores já tentaram identificar a obra que inaugurou a ficção científica, a obra exemplar a partir da qual todas as posteriores teriam derivado, aquela que apresentaria todos os elementos que a caracterizariam como um gênero literário. Muitos fãs acreditam que as obras publicadas por Hugo Gernsback, em sua revista *Amazing Stories*, são os primeiros exemplares da "verdadeira" ficção científica. Alguns críticos elegem as obras de Edgar Allan Poe, Júlio Verne e H. G. Wells, além de outros textos clássicos do cânone ocidental, como *Frankenstein*, de Mary Shelley ou a *Utopia*, de Tomas Morus como fundadores.

No entanto, como afirma Paul Kincaid em "The Origins of Genre" (2004) não há um começo para a ficção científica. Não é possível eleger, sem controvérsias, uma obra que inaugure o gênero e que contenha tudo o que veio a ser identificado como ficção científica posteriormente. Nenhum texto agrega todos os elementos marcantes de obras tão diversas quanto *I, Robot*, de Phillip K. Dick; *A Mão Esquerda da Escuridão*, de Ursula K. Le Guin; *The Bug Wars,* de Robert Asprin; *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood; e *A Space Odyssey*, de Arthur C. Clarke, por exemplo. Os personagens são robôs, humanos e ciborgues; humanoides; insetos e répteis alienígenas; somente seres humanos; humanos, alienígenas e inteligências artificiais. São histórias de crises de identidade, de exploração e autodescoberta, de guerras, do poder da linguagem e da dominação dos corpos, de exploração espacial e de tecnologia. Podem situar-se no espaço, na Terra, no presente, no futuro ou no passado.

Duas obras podem não compartilhar qualquer característica formal entre si e serem amplamente reconhecidas como ficção científica. Podem, ainda, não apresentar nenhuma semelhança com obras fundadoras como a *Utopia,* de Thomas Morus*,* ou *The Time Machine*, de H. G. Wells. Tal discrepância entre as obras que fazem parte do gênero gerou diferentes esforços de agregação e de exclusão. As diversas enciclopédias, compêndios e outros livros especializados definem essa tradição com base em definições clássicas ou na aceitação geral, bem como nas infinitas listas presentes em websites[11] que se apoiam firmemente no gosto pessoal dos leitores. Essas tentativas se baseiam em certo princípio de exemplaridade. Na aparente impossibilidade de se definir algo tão disperso, as enciclopédias tentam encontrar um denominador comum através da repetição. A exclusão é mais rara e funciona segundo o mesmo princípio: ao listar o que não é ficção científica, tenta-se entender o que ela seja. A exemplo desse procedimento, Darko Suvin (1979) elaborou uma lista das "Obras que não deveriam ser identificadas como ficção científica". Para tanto, o autor se apoiou em sua definição do gênero como "literatura de estranhamento cognitivo", citada anteriormente.

Seja pelo agrupamento ou pela exclusão, talvez seja mais seguro identificar a ficção científica como um modo de escrever que se desenvolve através do tempo e que pode se manifestar diferentemente em diversas obras. Essa abordagem é mais próxima da definição moderna de um gênero literário do que a obsessão pela obra original/primordial. Como argumentam Bold e Vint (2011) um gênero literário não nasce a partir de uma única obra, mas sim da posterior identificação de elementos que diversas obras têm em comum e do olhar interessado de leitores, críticos e pesquisadores. De acordo com esses autores: "Rick Altman (1999) argumenta que os gêneros não são objetos que existem no mundo e que, em seguida, são estudados pelos críticos, mas construções fluidas e tênues compostas pela interação de várias afirmações e práticas" (op. cit., p. 2)[12]. Essas interações só podem ser identificadas depois da circulação de diversas obras em um determinado período. Geralmente, elas se

[11] Por exemplo, a extensa e detalhada Internet Science Fiction Database. <http://www.isfdb.org/cgi-bin/index.cgi> Acesso em 05/01/2014

[12] No original: "Rick Altman (1999) argues that genres are not objects that exist in the world and are then studied by critics, but fluid and tenuous constructions made by the interactions of various claims and practices."

tornam mais flagrantes com o passar do tempo e com a referência, explicita ou não, que um escritor faz à obra de outros escritores.

Como argumenta Borges em “Kafka e seus precursores” (1999), é através de um olhar informado pelas tendências do presente que interpretamos o passado e “criamos” uma tradição. No presente, ela parece ser natural e evidente, mas só pode ser vista como tal à luz de um olhar diacrônico. Pode-se afirmar, portanto, que Gernsback “criou”, nos anos 1920, Poe, Verne e Wells como precursores do que conhecemos hoje como ficção científica. A proposição de Borges desloca a noção tradicional de “influência” literária, ou seja, a ideia de que o escritor contemporâneo é devedor de uma origem, identificada como genuína, substituindo-a pela ideia de que é o processo de releitura efetuado no presente que pode enriquecer e manter viva a tradição ou as obras do passado. Assim, não mais se pode qualificar o cânone como uma tradição congelada no tempo e superior às obras do presente.

Assim como os estudiosos da ficção científica não conseguem chegar a um acordo em relação à obra inaugural, uma definição de quais seriam os elementos fundamentais em qualquer obra do gênero é algo que sempre gera controvérsia. Poderíamos indagar se é possível que uma obra, mesmo que tenha sido escrita tendo em vista a tradição da ficção científica, contenha todos os elementos ligados ao gênero. Existiria uma obra exemplar? Pode ser que exista tal obra, mas esta se conformaria a apenas uma das definições do que seria a ficção científica.

Outra tentativa de descrever as histórias que eram publicadas nas *pulps* e também as obras da literatura clássica, como as de Jules Verne, H. G. Wells e Edgar Allan Poe, resultou na já referida Literatura de Estranhamento Cognitivo, proposta por Suvin (apud BOULD; VINT, 2011). Apesar de o termo não ter feito sucesso e de a definição ser amplamente questionável em vários sentidos, Suvin merece crédito por ter chamado atenção para o fato de a ficção científica ter, entre suas principais características, a intenção de causar estranhamento no leitor e de, consequentemente, fazer com que este questione a sua própria realidade em contraposição ao mundo criado na ficção.

A capacidade que a literatura especulativa tem de produzir estranhamento e levantar questionamentos chamou atenção daqueles que, principalmente durante os anos 1960 e 1970, estavam envolvidos em movimentos políticos

como, por exemplo, as mulheres, os negros e os ambientalistas. Apesar de preocupações em relação ao feminismo, ao antirracismo e ao meio ambiente já estarem, de alguma forma, inseridas na ficção científica, é a partir da década de 1960 que essas questões ganham força e transformam a configuração desse gênero.

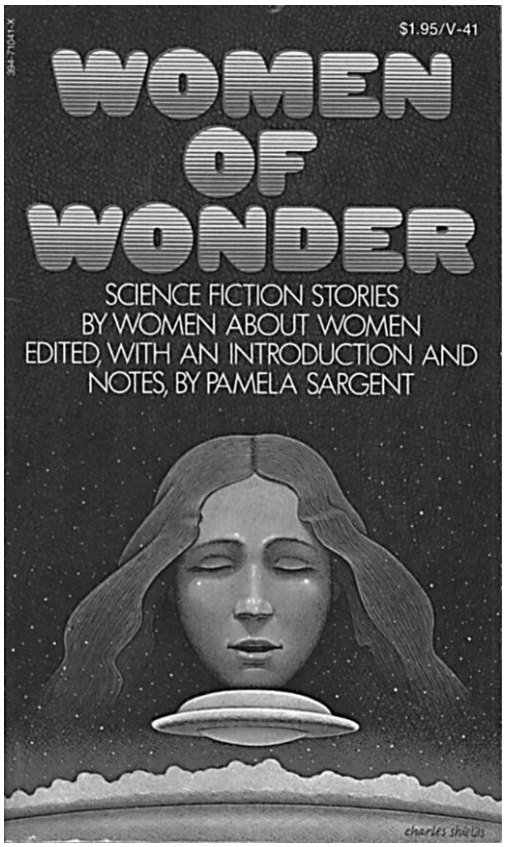
Apesar de a maioria das primeiras histórias de ficção científica publicadas nas *pulp magazine*s refletir a ideia de que as mudanças e inovações tecnológicas não afetavam a estrutura social e, consequentemente, focarem a atenção somente no "grande invento", essa concepção foi se modificando ao longo dos anos, tendo sido amplamente questionada nos anos 1960. O aspecto político e social ganhou destaque nesse período, enquanto a ênfase nas ciências exatas foi reduzida. Logo, a ficção científica ganhou mais duas subdivisões, *hard*, ligada às ciências naturais, como a química e a física; e *soft*, ligada às ciências sociais, como a antropologia e a sociologia (BOULD; VINT 2011).

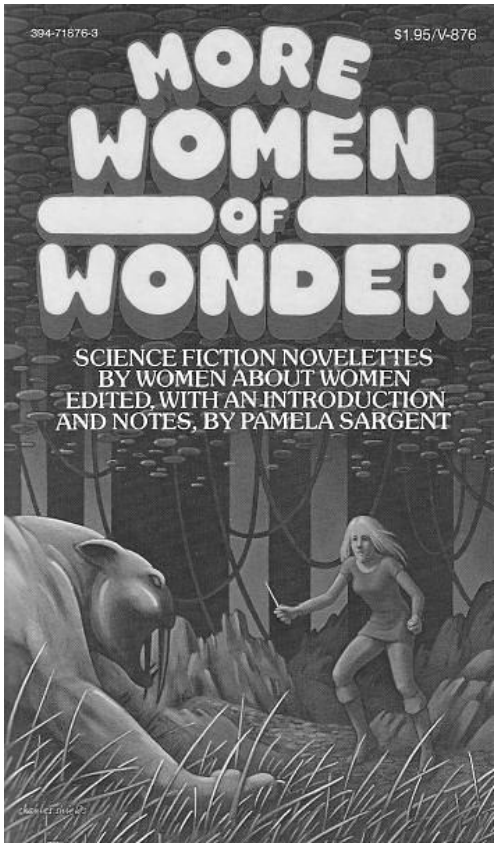
A presença ativa das escritoras feministas levou à produção de textos que tratavam de gênero, sexualidade e da experiência das mulheres em relação às modificações sociais acarretadas pelas inovações científicas, o que consolidou a posição de tais escritoras dentro da ficção científica. Apesar de ganharem prêmios, de possuírem publicações especiais e de serem mencionadas nas antologias e compêndios, a porcentagem de escritoras mulheres ainda é pequena se comparada à de escritores homens nessa área.

As escritoras que mais se destacaram a partir da década de 1960 são Ursula K. Le Guin, Joanna Russ e James Tiptree (pseudônimo de Alice Sheldon). Essas três escritoras representam as maneiras mais convencionais de inserção das mulheres na ficção científica. Alice Sheldon escolheu um pseudônimo masculino para suas publicações e era considerada o autor que melhor retratava a condição feminina na ficção científica. Tanto assim que "Tiptree" foi incluída em publicações feministas, como *Woman of Wonder* (1974). Já Russ fazia parte de um grupo de escritoras que transitavam entre a academia e o *fandon,* publicando tanto ficção quanto teoria. Le Guin, por sua vez, conseguia mesclar, de maneira única, as modalidades *hard* e *soft*, o que lhe garantiu grande sucesso entre os que não eram considerados o público mais comum da ficção científica, já que escrevia para fãs e leigos.

Figura 3 – Antologia *Women of Wonder*, Vintage Books, 1975.

Figura 4 – Antologia *More Women of Wonder*, Vintage Books, 1976





Fonte: The Internet Speculative Fiction Database.

Para entender o lugar das distopias feministas separatistas dentro da tradição da ficção científica é necessário nos determos mais detalhadamente na história desse gênero, recuperando e contextualizando os argumentos discutidos anteriormente em relação à definição do gênero. A história da ficção científica é objeto de diversos livros, compêndios, enciclopédias e websites. Uma das mais antigas e provavelmente das mais populares é *The Encyclopedia of Science Fiction,* editada por Peter Nicholls e John Clute, que teve sua primeira edição publicada em 1979[13]. Atualmente em formato digital e completamente acessível ao público online[14], a obra contém um total de 15.386 entradas escritas exclusivamente por especialistas. Diversos compêndios foram publicados desde o ano 2000, como o *Cambridge Companion to Science Fiction* (2010); *A*

[13] <http://sf-encyclopedia.com/entry/introduction_to_the_third_edition> Acesso em 05/01/2014
[14] <http://www.sf-encyclopedia.com/> Acesso em 05/01/2014

Companion to Science Fiction (2008), da editora Blackwell; e *The Routledge Companion to Science Fiction* (2009). Além destas, outras obras de referência são *A Routledge Concise History of Science Fiction* (2011); *The Secret Feminist Cabal:* a cultural history of science fiction feminisms (2009); *Decoding Gender in Science Fiction* (2002); *Critical Theory and Science Fiction* (2000), entre outros.

Apesar de se poder sugerir que a ficção científica remonta ao *Épico de Gilgamesh*,[15] da Mesopotâmia ou mesmo ao céu e inferno da Bíblia, utilizando-se da ideia de que essas obras baseiam-se na construção de novos mundos, segundo Stableford (2010) é a partir do século XVII que os escritores começam a explorar as novas descobertas que o método científico pode acarretar. Um dos gêneros literários mais acolhedores para tal exploração era a "viagem imaginária" ou a "fantasia utópica", por permitir a criação de uma realidade alternativa à cotidiana.

Um exemplo de tal exercício criativo é *New Atlantis*, de Francis Bacon, escrita em 1617 e publicada em 1627. A obra é o relato de um viajante que chega a uma ilha desconhecida cujo contato com o resto do mundo é limitado. A única ocasião em que os habitantes da ilha viajavam era para adquirir novas invenções e ficar a par da tecnologia da época. O ponto central de *New Atlantis* em relação ao método científico é a importância dada ao progresso tecnológico para a reforma social. Tal fato também é mencionado por Tommaso Campanella em *La Cittá del Sole* (escrita em 1602) e por Valentin Andreae, em *Christianopolis* (1619).

As fantasias utópicas poderiam assumir, também, a forma de um sonho. Essa era a maneira encontrada por certos autores de vislumbrar outra realidade, apesar da inexistência de um meio científico/tecnológico que permitisse de fato uma viagem interplanetária. Um exemplo dessa modalidade de narrativa é *Somnium* (1634), de Johannes Kepler, que explora como seria a vida na lua, com seus longos dias e noites. Outra maneira de driblar a falta de tecnologia seria o uso da mágica, como em *Voyages de Mylord Cíton dans les sept planètes* (1875), de Marie-Anne de Roumier-Robert. Essa necessidade de viajar a outros planetas constitui uma espécie de compensação, segundo Brian Stableford

[15] O Épico de Gilgamesh é uma epopeia mesopotâmica que narra a história do deus-herói Gilgamesh, suas viagens e aventuras por terras estranhas e sua busca pela vida eterna.

(2003), pelo gradual desaparecimento da terra incógnita do mapa, como resultado das grandes navegações.

Para lidar com esse tipo de problema sem recorrer à mágica ou aos sonhos, seria necessário criar uma forma alternativa de acessar outras realidades. Edgar Allan Poe é creditado como o primeiro autor a realmente se esforçar para resolvê-lo, uma vez que procurava meios de "comunicar e celebrar as maravilhas da ciência"[16] (STABLEFORD, 2010, p.18) através da literatura. Segundo o autor, era necessário buscar a maior verossimilhança possível. Jules Verne também escreveu obras ousadas, como *Viagem ao Centro da Terra* (1863) e *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1870), nas quais diversas engenhocas possibilitavam a viagem a lugares até então supostamente inacessíveis.

Stableford não inclui *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, entre os precursores da ficção científica por considerar o texto de Shelley uma anti-ficção científica. Isso porque, ao invés de enaltecer a ciência, *Frankenstein* adverte sobre o perigo de um artefato trazer a desgraça a seu criador. No entanto, mesmo clássicos da ficção científica moderna que estão acima de qualquer suspeita, como os contos de Asimov, podem trazer tal advertência. Aliás, grande parte da obra de Asimov trata de inteligências artificiais que assumem o controle à revelia de seus criadores humanos, a exemplo de "The evitable conflict" (1950), conto no qual as inteligências artificiais chegam à conclusão de que, para evitar que os humanos façam mal a si mesmos, estes devem ser controlados – e mortos se necessário. Portanto, acredito que a inclusão de Shelley como uma das precursoras do uso efetivo da ciência na literatura seja merecido e justificado. Outro clássico da literatura que influenciou a ficção científica foi *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, que retrata, assim como *Frankenstein*, um cientista excêntrico que luta contra sua própria criação. No entanto, diferentemente de Victor Frankenstein, Dr, Jekyll é ele próprio modificado através de experimentos científicos que alteram sua aparência e personalidade e o transformam ocasionalmente em Mr. Hyde. Este texto é um exemplar da utilização da psicologia nos conflitos da narrativa ficcional.

[16] No original: "of communicating and celebrating the wonder of science".

Em 1871, a *Blackwoods Magazine* publicou “The battle of Dorking”, de George T. Chesney, inaugurando, então, as histórias de guerras futuristas que solucionavam um grande problema para os entusiastas dos avanços tecnológicos: a falta de ação. Não há nada mais arrojado do que estar entre a vida e a morte em um campo de batalha e em meio às mais diversas inovações tecnológicas. No entanto, o grande salto no desenvolvimento das narrativas de ficção científica depois de Poe se deu com H. G. Wells e a *Máquina do Tempo* (1895). Wells transformou os romances de ficção científica e as guerras futuristas ao introduzir um dispositivo inovador que abriria as portas do futuro para os escritores: a máquina do tempo. A partir de então, as fronteiras temporais poderiam ser cruzadas para o passado e para o futuro livremente e o mais importante: de maneira “científica”. Tal invento permitiria uma enorme variedade de possibilidades, de encontros com dinossauros até visitas ao próximo milênio. Além de *The Time Machine*, diversas outras obras de Wells uniram em um só lugar diversas técnicas, tendências e dispositivos que já vinham sendo usados de maneira dispersa por outros autores[17]. Segundo John Rieder (2011), *The Island of Dr. Moreau* (1896), *The Invisible* Man (1897), “The Star” (1897), *The War of the Worlds* (1898), *When the Sleeper Wakes* (1899), *The First Man in the Moon* (1901), *The Land Ironclads* (1903) e *The Country of the Blind* (1904) são, junto a *The Time Machine*, o conjunto de obras de um mesmo autor que mais influenciou a ficção científica.

Em 1912, Edgar Rice Burroughs publicou o conto “Under the moons of Mars” (posteriormente renomeado “Princess of Mars”), uma aventura extraterrestre que influenciou diversos autores. Burroughs não utilizou dispositivo científico algum para sua viagem, e sim a conhecida narrativa de sonhos/onírica. Diversas outras histórias tiveram Burroughs como inspiração, alguma delas, inspiradas também em Wells, exploraram dispositivos pseudocientíficos para justificarem suas viagens.

[17] A viagem no tempo, por exemplo, já havia sido tema de outras obras conhecidas de ficção científica da época como *Looking Backward:* 2000-1887(1888), de Edward Bellamy, e *News from Nowhere* (1890), de William Morris, mas deixou sua maior marca com o texto de Wells que introduziu a máquina do tempo, ao invés de “acidentes” ou “transes” que permitiam as viagens em outras obras. (Ver: *The Routledge Companion to Science Fiction*, 2009, p. 24)

Dentro desse contexto de inovações, o romance científico[18] encontrou na abundância do pós-guerra nos Estados Unidos um solo fértil para seu crescimento. Naquele país, a grande disponibilidade de um tipo de papel de baixa qualidade feito da polpa da madeira possibilitou o crescimento de revistas baratas chamadas *pulp magazine*s, que viriam, segundo Stableford (op.cit.), substituir as *dime novels*[19]. A estrondosa expansão das *pulp magazine*s se deu em meio ao crescimento da cultura de massa e alcançou imensa popularidade. Os contos de ficção científica, de horror, detetive, fantasia, romance, faroeste, entre outros, começaram a ser publicados em revistas de variedades e mais tarde foram publicados em revistas *pulp* especializadas.

Um dos grandes nomes da ficção científica, Hugo Gernsback, foi o primeiro a lançar uma *pulp* dedicada exclusivamente à ficção científica, a famosa *Amazing Stories* (1926-2005). Antes de *Amazing*, no entanto, os contos relacionados à ficção científica foram publicados em revistas de ciências, como *The Electrical Experimenter* (1913), e outras, como *Argosy* (1882-1978), que se tornou uma *pulp,* e também em *pulps* de variedades, como *All Story* (1905-1920). No entanto, o crescimento do mercado, que contava com diversos títulos, não foi acompanhado de um crescimento de oferta de material e os mesmos escritores contribuíam para várias revistas, muitas vezes com histórias rasas e repetitivas. Esse tipo de texto acabou por conferir uma fama ruim às *pulps*, tidas como revistas de histórias de má qualidade. Apesar dessa má fama, segundo Farah Mendlesohn, alguns dos melhores escritores norte-americanos também publicavam nessas revistas "certas histórias que não conseguiam publicar nos seus mercados habituais"[20] (2009, p. 52). A atitude das editoras "sérias" de não aceitar que seus escritores publicassem ficção científica junto ao restante de sua produção contribuiu para a exclusão da ficção científica do mundo da "alta" literatura.

---

[18] Romance científico (*scientific romance*) refere-se à histórias de teor científico escritas no início do século XX, antes da criação do termo ficção científica (science fiction) na década de 1920.

[19] *Dime Novels* de ficção científica eram revistas baratas de histórias direcionadas principalmente a meninos que eram divididas, basicamente, entre as estórias de invenção, aquelas sobre raças perdidas e sobre maravilhas. Para maiores informações: <http://sf-encyclopedia.com/entry/dime-novel_sf#sthash.MyCZ5pzY.dpuf> Acesso em 05/01/2014

[20] No original: " [could not get] certain types of stories published in their regular markets".

De 1926 a 1937, ou seja, por pouco mais de uma década, Gernsback dominou o mercado das *pulps* de ficção científica, que seguia muitas de suas ideias. Os primeiros números de *Amazing* estavam repletos de reedições de histórias de autores que Gernsback via como os precursores da ficção científica. Segundo Bould e Vint,

> Um documento chave nesta versão da história da ficção científica é "Um Novo Tipo de História", o editorial de Gernsback para o primeiro volume de *Amazing*, que alega que entre "centenas de revistas contendo a 'ficção comum', *Amazing* seria 'completamente nova – completamente diferente', uma 'pioneira' que 'merece a sua atenção e interesse': uma 'revista de "Scientifiction"' (1926). Ele define scientifiction como "o tipo de história de Júlio Verne, H. G. Wells e Edgar Allan Poe – um romance fascinante misturado com fatos científicos e visões proféticas' que 'fornecerá conhecimento' de 'uma forma bastante palatável'. Com a 'crescente demanda por este tipo de história' por parte dos leitores de sua populares revistas de ciência e engenharia, ele viu que 'havia uma única coisa a se fazer – publicar uma revista em que se deterá exclusivamente sobre a histórias de ficção científica' (2009, p.6)[21]

Nessa época, a ficção científica extrapolou o mundo das letras e foi publicada também em quadrinhos, no rádio e em filmes. Nos quadrinhos era representada pelas tirinhas *Buck Rogers in the 25th century* (1929) e *Flash Gordon* (1934), por exemplo. Entretanto, tais tirinhas não constituíram os primeiros quadrinhos de ficção científica, uma vez que foram precedidas por *Little Nemo in Slumberland,* que teve 17 tirinhas em 1910. Durante os anos 1930, junto a diversos personagens de ficção científica dos quadrinhos, surgiu o icônico *Superman*, inspirado nos contos de ficção científica e publicado inicialmente como "The Reign of Superman" no fanzine *Science Fiction,* em 1933. No rádio, a ficção científica aparecia sob a forma de pequenos programas que adaptavam histórias de sucesso. Nos filmes, a ficção científica figura, por exemplo, entre

[21] No original: "A key document in this version of the history of SF is 'A new sort of Magazine', Gernsback's editorial in *Amazing's* first issue, which claims that, among 'hundreds' of magazines containing the 'usual fiction', *Amazing* would be 'entirely new – entirely different', a 'pionner' that 'deserves your attention and interest': a 'magazine of "Scientifiction"' (1926: 3). He defines scientifiction as 'the Jules Verne, H.G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story – a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision' (3) that will 'supply knowledge' in 'a very palatable form' (3). With the 'ever increasing demands… for this sort of story' from readers of his popular science and engineering magazines, he saw that 'there was only one thing to do – publish a magazine in which the scientific fiction type of story will hold forth exclusively'(3).".

precursores como Méliès e seus curtas intitulados *A Trip to the Moon* (1902) e *The Impossible Voyage* (1904). Seguindo os passos de Méliès, temos os filmes *Frankenstein* (Dawley, 1910) e *Dr Jekyll and Mr. Hyde* (Robertson, 1920).

Ao contrário do que a maioria das pessoas acredita (inclusive pesquisadores e escritores de ficção científica), na década de 1930, sob o comando de Gernsback, diversas mulheres publicaram contos de ficção científica em *Amazing Stories* e até mesmo ganharam prêmios. Clare Winger Harris, por exemplo, publicou primeiramente em *Weird Tales* e posteriormente ganhou uma publicação em uma competição da *Amazing* em 1927. Segundo Farah Mendlesohn (op.cit.), Gernsback ficou surpreso com o resultado da competição, mas atribuiu sua reação à falta de educação científica entre as mulheres da época e não a sua inerente incapacidade de participar daquele tipo de evento. Leslie F. Stone publicou dezoito histórias entre 1929 e 1940, e C. L. Moore publicou mais de cinquenta histórias no mesmo período e é identificada como uma das mulheres mais bem sucedidas da época. Mendlesohn comenta que, na verdade, na década de 1920, as mulheres eram bem-vindas por editores como Gernsback, porém nas décadas seguintes seu número diminuiu.

Bould e Vint (op.cit.) identificaram os nomes de vinte e seis mulheres que publicavam em *pulps* durante as décadas de 1920 e 1930. Os autores creditam a falta de reconhecimento e a aparente invisibilidade de tantas mulheres ao fato de muitas delas não terem sido republicadas em antologias e coletâneas da época ou posteriormente. A maioria das mulheres escrevia de acordo com a tendência da época, produzindo *space operas* e *planetary romances*[22], mas também escreviam histórias engajadas na crítica à exploração e opressão de suas sociedades. Em geral, seus alvos eram as guerras e a violência, propondo um mundo onde as pessoas seriam mais altruístas e compreensivas.

Essa diminuição no número de mulheres presentes no cenário da ficção científica pode ser relacionada a uma alteração de foco dentro do próprio gênero

[22] De acordo com a *Encyclopedia of Science Fiction*, *as space operas* são histórias de ficção científica envolvendo ação e aventura interplanetárias/intergalácticas que ocasionalmente apresentam elementos românticos. Seu nome deriva das novelas sentimentais do rádio, que em inglês chamam-se *soap operas* graças aos diversos comerciais de sabão (soap) que as patrocinavam. *O planetary romance*, por sua vez, é um tipo de narrativa na qual o cenário, sempre um planeta exótico, tem papel central. A narrativa gira em torno das especificidades desse planeta que tem o status de personagem principal. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/planetary-romance > Acesso em 05/01/2014

causada por mudanças editoriais conservadoras. A partir de 1929, Gernsback perdeu o controle da revista *Amazing*, que esteve sob a guarda de diversos editores nos anos seguintes. No mesmo ano, Gernsback lançou outras revistas intituladas *Science Wonders* e *Air Wonder Stories* para competir com sua antiga revista e com diversas outras. Gernsback não alcançou o mesmo sucesso de *Amazing* com suas outras publicações e junto com sua influência, a boa recepção das mulheres na área também diminuiu.

Mendlesohn (2011) identificou os três principais enredos presentes nas *pulps* dos anos 1930 nos Estados Unidos: a história de invasão, de exploração/primeiro contato e a de guerras futuras. Enquanto esta última era resultado das tendências da ficção científica exploradas anteriormente ao surgimento das *pulps*, as duas primeiras eram fruto das ansiedades da época. As histórias de invasão tinham como antagonistas primeiramente os asiáticos e, posteriormente, os alienígenas. Essas histórias exploravam o medo ocidental de ser invadido pelo outro, pelo que era diferente, ameaçador e estrangeiro (é importante lembrar a origem do termo inglês *alien* como aquilo que é alheio, repugnante e de natureza estranha). Nessa época, o ocidente e seus habitantes eram vistos como estranhos e incompreensíveis, sendo, portanto, potencialmente ameaçadores. As histórias de exploração recorriam às narrativas de conquista imperial, como as de Joseph Conrad, por exemplo, que eram uma fonte de inspiração para as narrativas de aventura da época. Nesse caso, ao invés do medo da invasão, a força motriz das narrativas era a curiosidade em relação a povos “exóticos”, ou seja, aqueles que não eram norte-americanos ou europeus.

Nos anos 1920 e 1930 as histórias publicadas nas revistas *pulp* não associavam as mudanças tecnológicas a mudanças sociais, mas como bem lembram Bold e Vint (op.cit.), a ficção científica não estava presente somente nas *pulp magazines*. Outros escritores se preocupavam com o impacto social e cultural das novas tecnologias no cotidiano, bem como com questões de raça, eugenia e o crescente fascismo. Exemplos dessa tendência fora das *pulps* nos anos 1930 são as obras *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley; a peça RUR (1920), de Karel Capec, que satirizava o capitalismo; *Proud Man* (1934), de Katherine Burdekin, que lida com gênero e o fascismo em uma história em que uma pessoa hermafrodita do futuro visita o século 20; entre outros.

Apesar de não ser considerado o melhor editor de revistas de ficção científica e de ter perdido grande parte de sua influência com a chegada de John W. Campbell, Gernsback foi o responsável por criar um grupo de fãs que participava intensamente das colunas de cartas de *Amazing* e que foram instigados a se interessar profundamente pelo gênero. Além disso, Gernsback ajudou a diluir a barreira entre escritores, críticos e leitores ao promover diversos concursos para novos escritores e por interagir diretamente com os leitores nas revistas.

Uma das concorrentes de Gernsback, intitulada *Astounding* (1930-1971) e editada por John W. Campbell, tornou-se a revista mais influente a partir de 1937. Tanto assim que foi chamada de "revolução de Campbell". O editor tinha ideias conservadoras e dedicou-se a estabelecer parâmetros rígidos para o que seria publicado como ficção científica, diferenciando-a principalmente da fantasia e excluindo muitas das escritoras que publicavam para Gernsback. *Astounding* publicava uma mistura de ficção científica *hard*, *thought experiments*[23] e *space operas*. Entre os nomes publicados por Campbell estão Isaac Asimov, Arthur C. Clarke e Robert Heinlein. O conservadorismo de Campbell fez com que os escritores de direita procurassem publicar em outras revistas. Muitos deles voltaram-se para a revista *Astonishing Stories,* que foi publicada por três breves anos (1940-1943) por Frederik Pohl.

Campbell foi escritor, mas se dedicou mais arduamente a sua posição de editor e foi mentor de diversos escritores, entre eles os citados Robert A. Heinlein e Asimov. Segundo Attebery (2002), Heinlein criou o heroi padrão de *Astounding,* que era sempre um engenheiro robusto, firme e capaz de resolver os problemas mais mirabolantes com o uso da razão e de seu conhecimento prático. Já Asimov era um adepto da tendência de se usar o método experimental e as inovações tecnológicas para resolver mais do que problemas práticos, aplicando-os a questões fundamentais sobre a sociedade e a mente. A exemplo disso, Hari Seldon, o protagonista de seu conto intitulado "Foundation" (1942)[24],

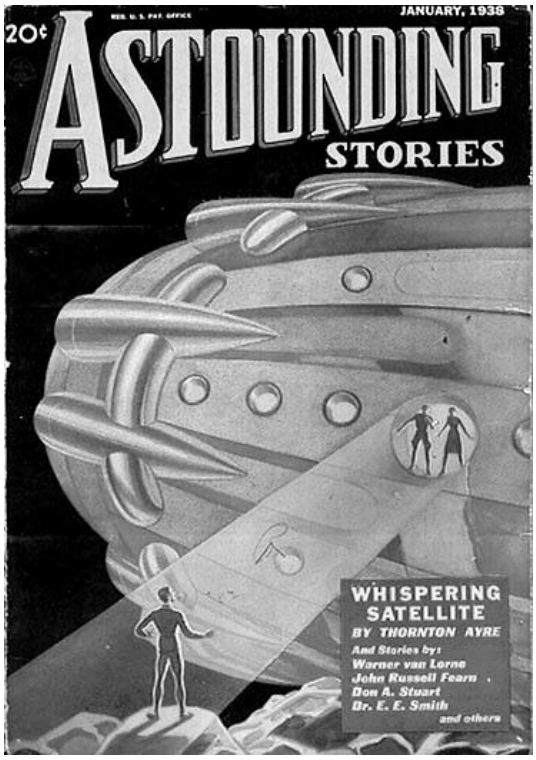
[23] *Thought-experiments* são histórias que tentam responder à pergunta "o que aconteceria se?". Essas histórias usam as ferramentas da ficção científica para expor ou iluminar um princípio científico ou uma hipótese. O que aconteceria se pudéssemos viajar na velocidade da luz? O que aconteceria se a clonagem se tornasse algo habitual?

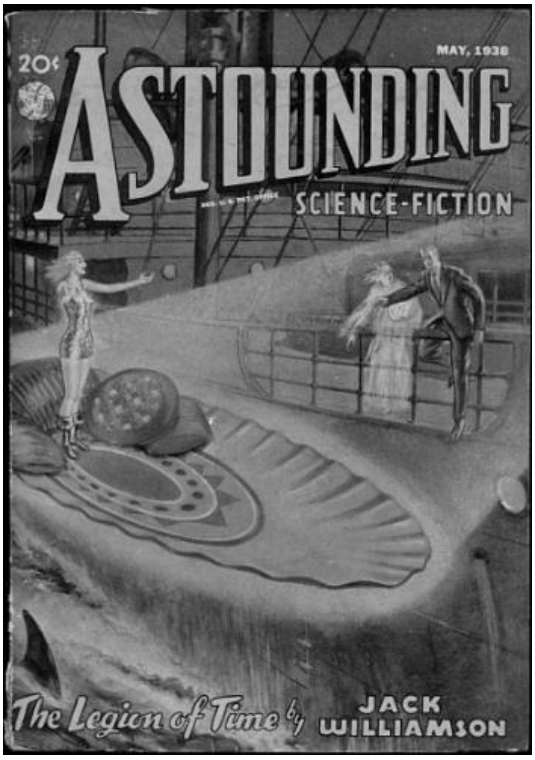
[24] Várias histórias que apresentavam este mesmo protagonista foram posteriormente reunidas nos romances Foundation (1951-1986) e integrados à obra de Asimov.

utilizava-se da disciplina baseada em estatísticas, chamada psico-história para prever o futuro e amenizar seus efeitos.

Figura 5 – *Astounding Stories,* Street & Smith Publications, Inc. v. 20, n. 5. Janeiro, 1938.

Figura 6 – *Astounding Stories,* Street & Smith Publications, Inc. v. 21, n. 3. Maio,1938





Fonte: The Internet Speculative Fiction Database.

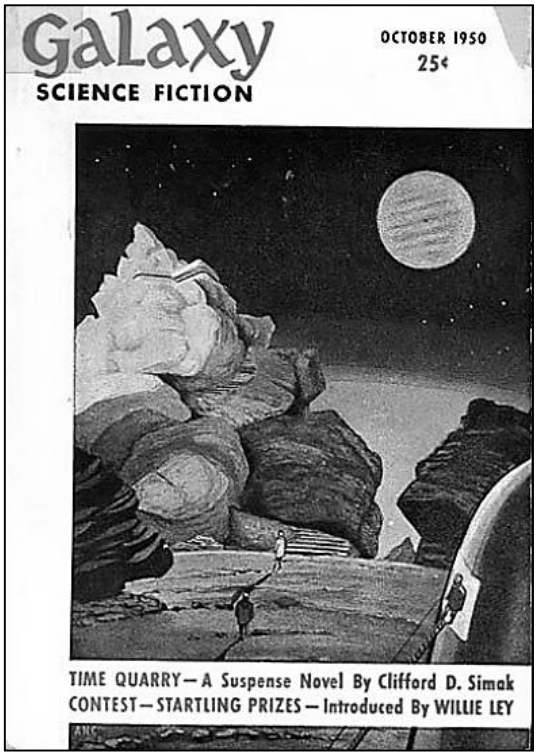
Nos anos 1950, alguns escritores começaram a criar um tipo diferente de ficção científica, mais pessoal e menos técnico, mais preocupado com temas sofisticados e atento ao estilo. Mesmo os que já escreviam para a *Astounding* tiveram que buscar novos veículos que publicassem suas histórias mais complexas e, aos poucos, certas revistas e alguns editores alcançaram grande sucesso. Entre estas podemos citar a antiga *Amazing*; *The Magazine of Fantasy and Science Fiction; If, A Case of Conscience;* e *Galaxy,* nos Estados Unidos. As narrativas da *Galaxy* eram "inteligentes, provocativas, urbanas e levemente paranoicas"[25] (ATTEBERY, 2010, p. 42). A revista estava entre as mais representativas da época, publicando Theodore Sturgeon, Phillip K. Dick e o conto "Firemen", de Ray Bradbury, que se tornou *Fahrenheit 451* em 1953. Na Inglaterra, grande destaque foi dado à *New Worlds,* revista que se originou de

[25] No original: "smart, edgy, urban and faintly paranoid".

um fanzine chamado *Nova Terrae* e que resgatou a tradição da ficção científica no Reino Unido. Arthur C. Clarke publicou seu conto “Guardian Angel” nessa revista em 1953. Attebery descreve-o como o conto no qual Clarke “conseguiu misturar eficientes formas narrativas norte-americanas com a consciência social de Wells”[26] (*op.cit.* p. 42).

Figura 7 – *Galaxy Science Fiction,* World Editions, Inc. v.1, n.1. Outubro, 1950.

Figura 8 – *Galaxy Science Fiction,* World Editions, Inc. v.1, n.2. Novembro, 1950.



Fonte: The Internet Speculative Fiction Database.

Essa renovação nos anos 1950 abriu caminho para a chamada *New Wave* dos anos 60, que abrigaria *New Worlds*, editada por Moorcock, no Reino Unido; as antologias de “*Year’s Best*”; e a coluna de crítica de Judith Merril, nos Estados Unidos. Apesar de várias mudanças terem acontecido nessa época, Helen Merrick (2010) ressalta que não houve uma grande ruptura e sim uma evolução continua de tendências delineadas no passado que tomaram forma nesses anos. A tendência de ver essa época como uma batalha entre o antigo e o novo tem suas raízes nos ferozes embates que aconteceram nas páginas dessas revistas.

[26] No original: “manage to combine the efficient story-telling of Amerinca sf with Well’s social awareness”.

Os escritores, editores e leitores da chamada Era Campbell foram chamados de reacionários, simplistas e alienados, enquanto os advogados da *new thing* foram acusados de superficialidade, amoralidade e traição às tradições da ficção científica. Alguns críticos, como Rob Lathan, veem o período como um embate de gerações em que uma vanguarda artística rechaçava seus antecessores. Outros, como Merrick, procuram encontrar determinantes mais específicos para o desacordo entre os escritores do que simplesmente a idade, pois muitas vezes os da chamada velha guarda tomavam o lado da *New Wave* e novos escritores se interessavam pela ficção científica clássica.

Merrick aponta para um fato de extrema importância nesse embate: a mudança na maneira como o mundo via a ciência. Enquanto a ficção científica tradicional foi fundada com base em uma ideia de ciência positivista e repleta de certezas, a nova geração teve acesso a uma ciência que "substitui mecânica por dinâmica, classificação por integração, positivismo por relativismo, certezas por probabilidades estatísticas, dualismos por paridade"[27] (MERRIL apud MERRICK, 2010, p.105). Além disso, esses escritores estavam em busca de liberdade criativa e de reconhecimento e visibilidade fora do mundo da ficção científica, procurando dialogar com a literatura *mainstream*. O clima cultural era revolucionário, influenciado pelos movimentos feministas, pelos direitos civis, pela contracultura e pelo pacifismo.

Na mesma época, a ficção científica começou a se infiltrar na academia com a abertura da *The Science Fiction Research Association* e a publicação dos periódicos acadêmicos *Foundation* (1972-) e *Science Fiction Studies* (1973-). A visibilidade da ficção científica em outras mídias também cresceu em relação às décadas anteriores graças ao lançamento dos filmes *Star Trek* (1966-1969), *Star Wars* (1977), *Close Encounters of the Third Kind* (1977), além dos primeiros best-sellers na literatura como *Dune* (1965), de Frank Herbert, e *Stranger in a Strange Land* (1961), de Robert Heinlein.

Le Guin apresenta muitas das características associadas aos escritores da chamada New Wave, como por exemplo, ser pós-graduada em um curso de ciências humanas e não em ciências exatas como a maioria dos escritores da Era de Ouro. Suas obras, com seus personagens bem desenvolvidos, enredos

[27] No original: "replaced mechanics with dynamics, classification with integration, positivism with relativity, certainties with statitistical probabilities, dualism with parity".

diversificados e um estilo único, estão mais associadas à alta literatura do que às narrativas das *pulps.* A maioria de seus textos, desde o começo de sua carreira, foram publicados diretamente em livros, apesar de a maioria de seus contos terem sido escritos para revistas até a atualidade. Além de se caracterizar como uma das filhas da *New Wave*, Le Guin também faz parte da crescente parcela de mulheres que alcançou grande visibilidade dentro e fora da ficção científica, ao lado das novatas Joanna Russ, Kate Wilhelm e James Tiptree Jr. e também das experientes Marion Zimmer Bradley, Anne McCaffrey e Emshwiller, que ganharam notoriedade.

Os anos 1970 são vistos como uma época de marasmo que somente ligou o final da New Wave ao nascente Cyberpunk, mas é importante lembrar que os escritores que surgiram na década anterior amadureceram seus trabalhos e desenvolveram suas ideias em obras que ganharam diversos prêmios e são hoje consideradas clássicas. Os escritores mais tradicionais que vinham publicando desde os anos 1940 e 1950 também tiveram destaque com obras de grande importância nessa época. São dos anos 1970: *The Dispossesed:* an ambiguous utopia (1974), de Le Guin; *The Forever War* (1974), de Joe Halderman; *The Female Man* (1975), de Joanna Russ; 'Houston, Houston, Do You Read?", de Tiptree; *Dreamsnake* (1978), de Vonda McIntyre; e os contos "The Persistence of Vision" (1978), de John Varley; "The Bicentennial Man" (1976), de Asimov; além de *The Fountains of Paradise* (1979), de Arthur C. Clarke, entre outras obras.

O ceticismo dos anos 1980 estimulou o crescimento de um novo subgênero dentro da ficção científica, o Cyberpunk. Segundo Keith Booker (2009), o cyberpunk revitalizou a ficção científica e a levou a direções mais pós-modernistas, combinando uma sensibilidade punk com observações agudas sobre a nova era das tecnologias computacionais. Além disso, o cyberpunk costuma agregar características de outros gêneros, principalmente o detetivesco, com uma tendência ao pastiche, já que retoma obras do passado e autores canônicos como Thomas Pynchon. O resultado foi uma ficção científica mais provocativa que estava em consonância com o tom cínico dos anos 1980. As narrativas dessa época eram extremamente pessimistas e retratavam a tecnologia como algo que não amenizava os problemas sociais, mas sim os agravava.

O pós-cyberpunk é uma vertente dessa tendência que se mescla à ideia do pós-humanismo, que vê a evolução da tecnologia como algo que se infiltra no corpo humano e o torna diferente. Tudo aquilo que separava o humano da máquina é apagado no pós-cyberpunk, que provoca mutações no corpo humano e cria inteligências artificiais, levantando a questão do que faz de nós humanos. Até mesmo a realidade é questionada pela criação das realidades simuladas. Essa tradição é altamente literária e política, unindo todas as facetas da ficção científica por retomar, também, a obsessão em relação à tecnologia das *pulp magazines.* Apesar de seu olhar crítico sobre a sociedade, a cultura cyberpunk é vista como extremamente misógina, por suas descrições de corpos femininos como objetos da fantasia masculina e por suas representações aterrorizantes do corpo feminino. Sheri S. Tepper começou a publicar somente nos anos 1980, mas sua literatura não tem qualquer conexão com a tendência cyperpunk dessa década e está mais relacionada com a New Wave e com a ficção científica feminista.

Paralelamente ao desenvolvimento da ficção científica, é de extrema importância ressaltar a existência de romances utópicos e distópicos que permearam e influenciaram profundamente o desenvolvimento da ficção científica moderna. Durante toda a história da literatura podemos identificar inúmeros relatos de viagens a lugares desconhecidos, onde habitam seres únicos que vivem de maneiras diversas. Em geral, esses lugares e o seu povo são descritos detalhadamente pelos viajantes maravilhados. Esse tipo de história pode ser chamado de narrativa de viagem fantástica, gênero literário que não desapareceu, mas serviu de base para uma nova espécie de narrativa: a utopia. Esta emprega as características das viagens fantásticas, ao mesmo tempo em que demonstra uma preocupação político-social no que concerne à organização estrutural da sociedade. As utopias são descrições de sociedades cuja estrutura social, econômica, política e afetiva se mostra perfeita, nas quais não existe desigualdade ou discórdia. Essas sociedades são distanciadas espacial e/ou temporalmente do leitor e frequentemente a narrativa é o relato de um morador a um viajante/ouvinte interessado nas tradições da região. (FUNK, 1998) A obra que deu nome ao gênero, mas não o fundou, escrita em 1516 por Thomas More (1478 - 1535), é uma crítica à Inglaterra de seu tempo e teve como impulso a descoberta do Novo Continente, a América, em 1492. Esse lugar não tocado

pela corrupção e por outros males humanos dava esperanças à possibilidade de uma sociedade mais justa e harmoniosa que ganhou forma na ilha de Utopia (CAUSO, 2003).

Como comentado anteriormente, não há consenso acerca de qual foi a obra fundadora desse gênero, pois seus vestígios são encontrados desde os primeiros textos literários disponíveis na atualidade. Segundo Ildiney Cavalcanti[28], as utopias/distopias são gêneros híbridos, que podem estar inseridos em um conto de fadas, um romance policial, uma ficção científica, etc. As obras utópicas são, portanto, descrições de sociedades e lugares perfeitos que, implícita ou explicitamente, constituem uma crítica à sociedade do escritor/leitor, uma vez que ambas as sociedades são relacionadas e os defeitos da segunda são evidenciados através da perfeição da primeira.

Muitas das utopias modernas podem ser vinculadas ao comunismo, pois nas sociedades utópicas em geral não existe propriedade privada, considerada um impulso para sentimentos como a ganância e a inveja, que devem ser banidos junto com a desigualdade social. Com o fracasso das sociedades comunistas como a União Soviética, o descrédito nas sociedades utópicas foi grande e devastador para o gênero literário. A partir de então, as distopias literárias ganharam força. Estas, ao contrário das utopias, constituem a descrição de uma sociedade perversa e defeituosa, na qual todos os males do mundo estão reunidos (PASOLD, 1999). As distopias são tão antigas quanto as utopias, manifestando-se, por exemplo, nas dicotômicas descrições de céu e inferno em Dante Alighieri e outros autores.

Distopias como *1984* (1932), de George Orwell, e *Admirável Mundo Novo* (1949), de Aldous Huxley, constituem críticas ao esquematismo das utopias comunistas de sua época. O que as move é a necessidade de compreender onde ficam os desejos e as características peculiares aos indivíduos em uma sociedade em que os valores coletivos são imperantes e a diferença é erradicada. Apesar de aparentemente pessimista, é importante atentar para o comentário de Margaret Atwood: “O mau projeto distópico é o bom projeto utópico invertido – ou seja, os leitores devem deduzir o que uma sociedade é ao ver, em detalhe, o que não é.” (ATWOOD, 2009, p.105). Percebe-se, portanto,

[28]<http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_ildney.htm. Acesso em 11/04/2009 > Acesso em 01/05/2014

que as distopias não são totalmente incrédulas, pois carregam em si a perspectiva de uma mudança para melhor.

As características estruturais das narrativas utópicas/distópicas são, realmente, muito semelhantes às da ficção científica, a principal delas sendo o distanciamento espacial/temporal, o que faz com que esses gêneros literários estejam frequentemente interligados. Para Hollinger (2006), a ficção científica, assim como as utopias/distopias:

> (...) busca criar uma distância crítica entre o observador e o observado, desfamiliarizar alguns aspectos dados como certo na realidade humana comum, "desnaturalizar" situações de desigualdade social e/ou opressão que de outra maneira podem parecer inevitáveis[29] (p.129.)

É justamente esta característica e possibilidade que fazem da ficção científica utópica e/ou distópica um campo tão fértil para o questionamento da sociedade realizado pelas feministas. Em *Decoding Gender in Science Fiction,* Brian Atteberry (2002) adiciona à apresentação das utopias e distopias a dimensão feminista e o papel das narrativas separatistas feministas dentro da evolução da ficção científica. Tomando como referência principalmente a produção dos anos 1970, época em que houve um boom de tais narrativas, Attebery lista as principais obras e suas contribuições.

As distopias dos anos 1930 e 1940, como salientado anteriormente, foram escritas como uma reação aos eventos ocorridos na China, Alemanha e União Soviética, em que sonhos de igualdade e de mudanças sociais transformaram-se em regimes ditatoriais. Para Attebery, essa onda de descrédito na possibilidade de uma mudança social profunda implica a crença de que, mesmo que tenha graves problemas, nosso mundo ainda é melhor do que qualquer alternativa que viesse da engenharia social. Essa visão foi criticada pelas mulheres quando estas começaram a questionar *para quem* o mundo era melhor como estava e a propor novas possibilidades utópicas que dividiam-se basicamente entre mundos separatistas e/ou mundos em que as configurações de gênero eram reinventadas. Esses mundos eram colocados à prova em narrativas que, através de seu estudo e valorização pela da academia, além do

[29] No original: "it works to create a critical distance between observer and observed, to defamiliarize certain taken-for-granted aspects of ordinary human reality, 'denaturalizing' situations of historical inequity and/or oppression that otherwise may appear inevitable".

reconhecimento pelo público leitor, formaram o cânone da ficção científica feminista.

Duas das primeiras e mais influentes obras publicados em 1969 foram: *A Mão Esquerda da Escuridão*, de Ursula Le Guin, e *Les Guérillères*, de Monique Wittig. O texto de Le Guin não é estritamente uma utopia feminista, pois o mundo não é perfeito e não há nenhuma mulher na narrativa. O planeta Gethen, onde se passa a história, é habitado por humanoides que não são homens nem mulheres, mas vivem em um estado neutro andrógino e outro de sexualidade latente em que podem ter um papel ativo ou passivo alternadamente. Portanto, apesar de não ser uma utopia feminista, é a criação de um mundo em que as injustiças relacionadas ao gênero e à sexualidade não existem. Já *Les Guérillères* é uma narrativa fragmentada, na qual a sequência dos acontecimentos é intencionalmente rompida. Ali figuram mulheres guerreiras que ora combatem e ora estão libertadas de um estado patriarcal opressor.

Em 1970, Joanna Russ, que viria a ser uma das mais reconhecidas e aguerridas defensoras, críticas e escritoras de ficção científica, publicou *Chaos Died*. Nessa obra, cujo enredo centra-se em torno de um homem que se transforma em um herói com superpoderes psíquicos, há um planeta que secretamente abriga uma utopia pacifista, ecológica e igualitária. No entanto, esse mundo utópico ainda não é o foco da obra de Russ.

Les Guérillères foi traduzida e publicada em inglês em 1971, ano em que Russ, influenciada pelas obras recentemente lançadas, escreveu *The Female Man*, publicada anos depois. Attebery descreve o texto de Russ como "um romance que combina sátira, metaficção e utopia feminista"[30] (2002, p.108). Ainda em 1971, foi publicado o ensaio de Russ intitulado "The Image of Women in Science Fiction", em que a autora critica a ficção científica que retratava somente homens viris e sedentos por sexo e mulheres que viviam nos subúrbios galácticos. Em outro de seus ensaios, intitulado "What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write", publicado no mesmo ano, Russ imagina uma ficção científica em que as mulheres estejam presentes como protagonistas de carne e osso e não somente como adendos dos heróis descritos anteriormente. Ela sugere que não existiam, no acervo cultural/literário, papéis centrais para

[30] No original: "a book that combine satire, metafiction, and feminist utopia".

mulheres. O único gênero literário que abriga mulheres “de verdade”, com profundidade psicológica e seus próprios motivos e ambições é o romance/história de amor. No entanto, esse papel restringe a mulher a essa esfera social e liga seu destino a encontrar um parceiro, o que a torna, novamente, somente um interesse romântico. Russ afirma ainda que para fugir de tais empecilhos, algumas escritoras, como Virgínia Woolf, escrevem romances “líricos” nos quais não há enredos, mas sim a expressão de sentimentos e de estados de espírito. Já que as mulheres nada podem fazer, em seus livros não há ação. Russ propõe então, que as mulheres escrevam um tipo de história em que haja a possibilidade de se fazer tudo, em que o sexo/gênero não tenha nenhuma influência ou que possam nem mesmo existir. Um tipo de história em que o que importa é a humanidade:

> Os mitos da ficção científica seguem as linhas de exploração de um novo mundo conceitual (não necessariamente físico), de criação da necessária maquinaria social e física, de avaliação das mudanças tecnológicas, entre outras, e assim por diante. Essas não são histórias de homens enquanto homens ou de mulheres enquanto mulheres, são mitos de inteligência humana e de adaptabilidade humana. Não somente ignoram papéis de gênero, mas também – pelo menos teoricamente – não são limitadas a uma cultura. (Russ, 1995, p.91)[31]

Em 1972, uma parte do romance ainda não lançado de Russ foi publicado no conto “When It Changed”, em que homens chegam a um planeta pacífico e estável chamado Whileway, que é habitado somente por mulheres. Os homens acreditam que serão bem-vindos, mesmo que à força. Attebery afirma que esse conto pode ter sido uma resposta a uma antologia editada por Sam Moskowitz intitulada *When Women Rule* (1972), que reunia contos, escritos somente por homens, sobre matriarcados desastrosos. Essa antologia acendeu a chama do conflito entre os escritores e gerou uma reação que culminou na publicação de diversos artigos e do primeiro ensaio acadêmico sobre as mulheres na ficção científica: “Virgin Territory: Women and Sex in Science Fiction”, de Beverly Friend (1972). Apesar da pequena quantidade de histórias em que as mulheres são

[31] No original: “The myths of science fiction run along the creating needed physical or social machinery, assessing the consequences of technological or other changes, and so on. These are not stories about men *qua* Man and women *qua* Women; they are myths of human intelligence and human adaptability. They not only ignore gender roles but – at least theoretically – are not culture-bond”.

mais do que engenhocas ou prêmios para os homens, Friend vê potencial em duas tendências: a emergência de mais mulheres escritoras e as utopias feministas. O ano seguinte, 1973, foi marcado pelo ensaio intitulado “Woman in Utopia”, de Lyman Tower Sargent, publicado em *Comparative Literature Studies.*

Em 1974, Pamela Sargent publicou a primeira de três antologias chamadas *Women of Wonder* que homenageou escritoras como Judith Merril e Katherine MacLean. Na introdução ao primeiro tomo da antologia, Sargent incitou os leitores a realizar o mesmo exame minucioso dos papeis de gênero que realizam dos problemas de paleontologia e paradoxos de viagem no tempo costumeiramente presentes na ficção científica. Nesse mesmo ano, outro clássico de Le Guin foi lançado: *The Dispossessed*: an ambiguous utopia, em que figuram planetas irmãos, um deles rico e injusto e o outro pobre e igualitário. Apesar de não ser utópico ou completamente feminista, Anarres é um estado anárquico no qual a criação dos filhos e o mundo da tecnologia foram libertados de associações de gênero. Ainda no mesmo ano, Suzy McKee Charnas publicou *Walk to the End of the World*, uma distopia em que as poucas pessoas que sobreviveram a um holocausto vivem em uma sociedade extremamente patriarcal, em que as mulheres são tratadas como seres sub-humanos.

Em 1957, três importantes obras foram lançadas. A primeira delas, *Solution Three*, de Naomi Mitchison, constrói um mundo no qual a superpopulação e os conflitos são atribuídos à heterossexualidade, que é substituída pela homossexualidade e pela clonagem. No entanto, novos desafios foram criados pela falta de diversidade e pela discriminação dos heterossexuais. A resolução é encontrada não através do retorno à heteronormatividade, mas pela *Solution Four*, uma versão mais aberta e flexível para os relacionamentos.

A segunda obra é a reedição de *Mizora,* de Mary Bradley Lane, que foi publicada originalmente em 1890, em meio ao debate sobre os direitos das mulheres. Essa obra foi “redescoberta” durante os anos 1970 como parte dos esforços feministas para resgatar obras esquecidas e, embora não trate diretamente de sexualidade e possa ser considerada racista, afirma a força e independência da mulher e serve como contraponto e contexto para as novas obras da ficção científica utópica.

A terceira obra é *The Female Man*, de Joanna Russ. Nesse romance, Whileaway não é invadida, como em “When It Changed”. Uma mulher, Janet

Evason, é enviada ao passado patriarcal para observar os estranhos costumes de nossa época. A estratégia de mandar um visitante da utopia para a sociedade do autor, ao invés de mandar um visitante contemporâneo para a Terra utópica, como é costumeiro nas utopias clássicas, cria a oportunidade de contrapor diretamente os costumes de cada uma. A obra de Russ é multifacetada e compreende mais do que a história de Janet: um universo alternativo é formado por uma sociedade em que homens e mulheres vivem separados e em constante guerra, a sociedade de cada um dos gêneros é distópica e opressora.

O ano de 1976 foi bastante prolífico para as utopias feministas, com o lançamento de *Woman on the Edge of Time,* de Marge Piercy, *The Chattered Chain*, de Marion Zimmer Bradley, além de "Your Faces, O My Sisters, Your Faces Filled of Light" e "Houston, Houston, Do You Read?", contos de Alice Sheldon. Attebery afirma que o romance de Marge Piercy é similar ao de Russ por apresentar futuros alternativos, mas que recebeu maior atenção da crítica feminista por Piercy já ser uma autora conhecida fora do círculo da ficção científica. A protagonista da obra é Connie Ramos, uma mulher latina e pobre que está internada em um hospital psiquiátrico, ocupando, portanto um posição de inferioridade na sociedade norteamericana patriarcal, classicista e racista retratada por Piercy. Connie viaja no tempo entre dois possíveis futuros para a sociedade atual: Mattapoisett, uma cidade ecológica, igualitária, andrógina e pacífica e um futuro militarista, misógino e opressor.

The Chattered Chain (1976) faz parte de uma série de textos que vinham sendo publicados por Bradley desde os anos 1960 sobre um mundo chamado Darkover. Essa série de ficção científica convencional não continha uma veia feminista e retratava um sociedade aristocrática liderada por homens. No entanto, em *The Chattered Chain*, décimo livro da série, Bradley introduz na trama as "Amazonas Livres de Darkover", que são uma comunidade que forma uma utopia onde quer que se reúna. As amazonas não seguem as tradições de casamento e têm liberdade profissional, são leais umas às outras e formam uma sociedade de iguais. Attebery atenta para a contribuição de Bradley ao apresentar ideais feministas para uma legião de fãs de ficção científica, pois os típicos leitores de suas obras não são necessariamente aqueles que costumavam ler ficção científica feminista.

“Your Faces, O My Sisters, Your Faces Filled of Light” e “Houston, Houston, Do You Read?” são contos de Alice Sheldon publicados sob os pseudônimos Raccona Sheldon e James Tiptree, Jr. respectivamente. Na época da publicação, os pseudônimos não haviam sido revelados e os críticos identificavam na escrita desses autores características comumente identificadas com seus sexos. Acreditava-se que Tiptree era um homem e sua escrita era tida pela comunidade e pelos críticos como tipicamente masculina na perspectiva e na narração. Algo semelhante pode ser dito de Raccona Sheldon, cuja prosa era vista como tipicamente feminina, sensível e sutil. Ambos os contos apareceram na mesma antologia. Sheldon narra a história de uma mulher que navega entre duas realidades: uma utopia pastoral de mulheres e a perigosa Nova Iorque contemporânea. No entanto, a utopia existe somente na mente da protagonista, cuja sina é ser estuprada por uma gangue de homens que ela acredita serem as suas “irmãs” da utopia. Tiptree, por sua vez, narra a história de homens que se encontram em uma nave espacial de mulheres, provenientes de um planeta em que não há mais nenhum homem e no qual a reprodução se dá através da clonagem. Para testarem as intenções dos homens, as mulheres os drogam com um “soro da verdade” e, ao presenciarem o comportamento violento e desenfreado destes e saberem de suas intenções, decidem matá-los em vez de deixar que realizem seus desejos de dominação.

No ano de 1977, o periódico feminista *Frontiers* publicou “Women’s Fantasies and Feminist Utopias”, artigo no qual Carol Pearson comenta sobre as recentes utopias feministas e identifica características comuns entre essas narrativas, entre elas a organização social em padrões familiares ao invés de instituições formais. Um exemplo dessa tendência surgiu no ano seguinte, 1978, com a sequência de *Walk to the End of the World,* de Charnas, chamada *Motherlines,* em que uma sociedade formada por linhagens de irmãs domina um planeta onde não há homens. Charnas comenta que, ao excluir os homens, abre uma gama de possibilidades sociais para as mulheres, que ficam livres para assumirem todos os papeis disponíveis em uma sociedade.

The Wanderground, de Sally Miller Gearhart, foi publicado em 1979 e é uma coleção de histórias em que os homens vivem nas cidades e mulheres nas montanhas. Para se manterem separadas dos homens, as mulheres compartilham as memórias dos abusos sofridos nas mãos de homens violentos.

Esses pressupostos dos quais as mulheres dependem para se manterem separadas dos homens são questionados por Jennifer Burdwell (*apud* ATTEBERY, 2002), que indaga se as mulheres conseguiriam manter-se unidas se não compartilhassem tais memórias. A autora afirma ainda que a sociedade de Gearhart é baseada em uma ideia de afronta aos homens e não necessariamente de união entre as mulheres. No mesmo ano, um romance de Charlotte Perkins Gilman, que havia sido originalmente publicado de forma seriada em 1915, foi relançado em um único volume. *Herland* é uma utopia separatista que, como *Mizora,* tem tons higienistas e moralizantes, mas que adianta muitas das soluções utilizadas pelas utopias feministas do anos 70 com influência de estudos sobre história, economia e feminismo.

Attebery comenta que, no final da década de 1970, as utopias feministas estavam bem estabelecidas e que já podiam contar com um corpus e com todo um aparato de apoio. Era possível, a partir de então, identificar primeiramente um cânone de obras de referência, que foram aqui brevemente apresentadas e comentadas; em segundo lugar, um contra-cânone de obras de oposição escritas por homens sobre o que acreditavam que aconteceria caso as mulheres estabelecessem uma sociedade matriarcal; e, finalmente, uma incipiente crítica literária especializada. Mesmo que as obras aqui citadas não reflitam um consenso em relação à natureza da sociedade ideal, os termos nos quais o debate continuaria estavam postos. É justamente com base nesses ideais de organização da sociedade, alguns presentes no texto de Tepper publicado em 1988, que as obras subsequentes se apoiariam para construir seus mundos, exaltando, criticando ou reconstruindo-os.

2.0 ANTES SÓ DO QUE MAL ACOMPANHADA? AS NARRATIVAS SEPARATISTAS FEMINISTAS

2.1 Por que (não) ler (somente) os clássicos

O clássico ensaio de Ítalo Calvino sobre a literatura intitulado “Por que ler os clássicos” (1991) apresenta os mais diversos questionamentos da história da teoria e da crítica literárias: o que é a literatura? O que faz um texto ser literário? O que é um clássico? Existe um cânone? Existe somente *um* cânone? Quais obras são admitidas em um determinado cânone?

Tais perguntas sobre a classificação e hierarquia dos textos se mostra complexa desde a identificação dos gêneros textuais, diferenciando textos literários dos históricos e técnicos, por exemplo. O teatro não necessariamente era considerado literatura. Ideia aparente, por exemplo, no fato de Shakespeare, hoje central e indispensável nos cursos de literatura, não ser considerado propriamente literário em 1623, quando, segundo Freedman (2000), foi recusado nas bibliotecas de Oxford.

O conceito “literatura” se adapta à incansável capacidade criativa do gênio humano, da tríade do lírico, épico e dramático de Aristóteles até a tendência burguesa do romance e dos contos; do poema metrificado aos versos livres; entre as vanguardas, os haicais e o improviso, a literatura muda através do tempo. As biografias, memórias e autobiografias, que não eram considerados literatura, por exemplo, ganham atualmente cada vez mais proeminência dentro dos estudos literários, comprovando a constante expansão e modificação daquilo que é aceito como literatura.

Uma vez separados os textos literários de todas as outras expressões verbais do ser humano, segundo Freedman, outro movimento toma forma: a hierarquização dos textos dentro da própria literatura. Tal hierarquização é baseada tanto em critérios formais quanto em critérios de valor, mas os últimos são dominantes. Separa-se a “boa literatura”, daquilo que supostamente é de baixa qualidade, puramente comercial, panfletário, entre outros. Nesse momento, a ideologia faz-sentir mais fortemente e é clara a valorização de certos gêneros, temas e estilos. Os textos que passam por essa clivagem são aqueles que “valem a pena” ler, estudar, ensinar e criticar. Aqueles que ficam pelo

caminho são relegados à margem e são vistos como literatura de segunda classe, literatura menor.

A crença de que um certo tipo de literatura é inerentemente "menor", menos sofisticada e rasa resulta em afirmações como as de Harold Bloom, que parece não aceitar que uma escritora do calibre de Le Guin identifique-se e seja identificada com o cânone da ficção científica:

> Ela é essencialmente uma escritora de fantasia mitológica, o verdadeiro gênero para sua narrativa é o *romance*, e ela tem um elevado posto na tradição norte-americana do romance, um estilo dominante entre nós de Hawthorn até *The crying of lot forty-nine* de Pynchon. Por ser um gênero popular, é denominada uma escritora de ficção científica e ela, com um certo atrevimento, orgulhosamente afirma que a denominação está correta. Mas ninguém lendo, digamos Phillip K. Dick, como eu tenho feito depois de ler a discussão de Le Guin sobre seu trabalho em *Language of the night*, é propenso a associar as proezas de sua prosa com aquelas de reconhecido precursor. Ela é uma feroz defensora das possibilidades da ficção científica, chegando a chamar Phillip K. Dick de "nosso Borges" e mesmo de sugerir que Dick não deveria ser comparado a Kafka somente porque Dick não é "um absurdista" e seu trabalho "não é autista (como o de Kafka)".
> Após ler Dick, pode-se apenas sussurrar que uma crítica literária corre o risco de julgar que Dick seja "nosso Borges" ou de identificar Dick no cosmos de Kafka, o Dante de nosso século. Mas Le Guin como crítica, leal aos colegas que publicam em certos periódicos como *Fantastic, Galaxy, Amaxing, Orbit* e o resto, não parece ser a mesma escritora que a visionária de *The Earthsea trilogy, The left hand of darkness, The dispossessed*, e *The beginning place.* Melhor do que Tolkien, muito melhor do que Doris Lessing, Le Guin é o avassalador exemplo contemporâneo de uma criadora magnífica e imaginativa e de uma grade estilista que escolheu (ou foi escolhida pela) "fantasia e ficção científica. (1986, p. 1-2)[32]

[32] Texto original: "She is essentially a mythological fantasist; the true genre for her characteristic tale is *romance*, and she has a high place in the long American tradition of the romance, a dominant mode among us from Hawthorn down to Pynchon's *The crying of lot forty-nine*. Because science fiction is a popular mode, she is named as a science-fiction writer, and a certain defiance in her proudly asserts that the naming is accurate. But no one reading, say Phillip K. Dick, as I have been doing after reading Le Guin's discussion of his work in *Language of the night*, is likely to associate the prose achievement of Le Guin with that of her acknowledged precursor. She is a fierce defender of the possibilities for science fiction, to the extent of calling Phillip K. Dick "our own homegrown Borges" and even of implying that Dick ought not to be compared to Kafka only because Dick is "not an absurdist" and his work "is not (as Kafka's was) autistic."
After reading Dick, one can only murmur that a literary critic is in slight danger of judging Dick to be "our Borges" or of finding Dick in the cosmos of Kafka, the Dante of our century. But Le Guin as critic, loyal to the colleagues who publish in certain periodicals as *Fantastic, Galaxy, Amazing, Orbit* and the rest, seems to me not the same writer as the visionary of *The Earthsea trilogy, The left hand of darkness, The dispossessed*, and *The beginning place*. Better than

Bloom coloca Le Guin ao lado de grandes nomes de literatura e celebra sua prosa e estilo, mas a “condena” por identificar-se com um tipo de literatura que, segundo ele, não se compara à alta literatura. As colocações de Bloom transparecem o seu desejo de “elevar” Le Guin a um patamar que ele considera inalcançável para um escritor que publica em “certos periódicos”. O crítico vê a posição de Le Guin em orgulhosamente escrever ficção científica como uma provocação, uma insubordinação. O comentário de Bloom data da década de 1980, mas reflete a visão de muitos dos acadêmicos e críticos literários ainda hoje que concebem o universo literário divido entre as castas “altas” e “baixas”. É justamente como um desafio a hierarquia canônica e social que a escolha do gênero ficção científica torna-se duplamente política para as feministas.

Os texto de Calvino gira justamente em torno da escolha de quais textos são os clássicos, *crème de la crème*, e que devem, portanto, ser valorizados como tal. O autor acredita que cada pessoa escolhe quais são os seus clássicos e constrói, então, seu próprio cânone pessoal. No entanto, seria dever da escola, por exemplo, disponibilizar o que há de melhor na literatura para as novas gerações fazerem suas seleções de maneira “esclarecida”. A escola deveria garantir que as leituras de formação fossem “de qualidade”. Os argumentos expostos em “Por que ler os clássicos” ora enfatizam a importância do texto, ou seja, sua influência e a influência da cultura da região sobre este texto, tornando-o um exemplar da cultura local, ora celebram a impressão que cada leitor tem ao entrar em contato com o texto, que deixa uma marca em sua percepção.

Respondendo à pergunta de Calvino, deve-se ler os clássicos, independentemente da ideologia e das forças que os elegeram, pois é em relação a essa tradição que a literatura é escrita e lida, como afirma T. S. Eliot (1989). O presente trabalho não propõe a derrubada do cânone ocidental, como já foi reivindicado por radicais de diversas alas, mas o questionamento das exclusões que este efetuou. Propõe-se a pergunta “Por que (não) ler *(somente)* os clássicos?”.

Tolkien, far better than Doris Lessing, Le Guin is the overwhelming contemporary instance of a superbly imaginative creator and major stylist who chose (or was chosen by) “fantasy and science fiction”.” (1986, p. 1-2)

A ficção científica certamente não figura entre os clássicos da literatura, como é perceptível, por exemplo, na seleção dos ensaios de Calvino que acompanham “Por que ler os clássicos”. Entre as dezenas de textos analisados – que sua filha afirma, na introdução, serem seus favoritos – não há um sequer que seja ficção científica. Essa omissão é marcante quando relacionada à publicação de diversos contos de ficção científica escritos pelo prórpio Calvino – reunidos em duas coletâneas, *As Cosmicômicas* e *Todas as Cosmicômicas* – que Ursula Le Guin descreve como:

> Claramente uma subespécie da ficção científica, estas consistem tipicamente de afirmação de uma hipótese científica [...] que define o cenário para uma narrativa em que o narrador costuma ser uma pessoa chamada Qfwfq. (2009, p.1)[33]

Por que ler, estudar e ensinar ficção científica se existem tantas “obras-primas” clássicas disponíveis? A ficção científica, como apresentado anteriormente, permite a criação – plausível – de mundos completamente novos que desafiam os pressupostos dos leitores, removendo-os de sua zona de conforto e desfamiliarizando diversos aspectos de nosso ser e de nossa sociedade que são dados como naturais. Tais características possibilitaram o surgimento de uma literatura engajada dentro da ficção científica e um dos grupos que prosperou nesse solo fértil foi o das mulheres, que desenvolveram dentro do cânone da ficção científica seu próprio cânone. *Gate to Women’s Country* e “The Matter of Seggri” são exemplares da ficção científica feminista e, mais especificamente, de uma de suas vertentes mais prolíficas: as narrativas separatistas. A premissa de tal vertente consiste na criação de sociedades, planetas, países, nos quais as mulheres e homens não coexistem. Cabe a cada escritor(a) imaginar o “como” e o “porquê”. Tepper e Le Guin, com base nessa tradição, criam, re-criam-se e questionam-se em uma movimento de releitura que as ilumina e enriquece.

2.2 O País (e as fronteiras) das Mulheres

[33] No original: “Clearly a subspecies of science fiction, it consists typically of the statement of a scientific hypothesis [...] which sets the stage for a narrative, in which the narrator is usually a person called Qfwfq.”

The Gate to Women's Country se passa após uma guerra nuclear global que tornou a maior parte da Terra inabitável em consequência da radioatividade. Em Marthatown, cidade fundada pela sobrevivente Martha e nomeada em sua homenagem, as mulheres vivem em locais cercados de muralhas e os homens, em acampamentos militares nos arredores. São elas que fornecem todo o alimento e os equipamentos de que os homens precisam e, em troca, estes as defendem das outras cidades ou grupos com os quais vierem a entrar em conflito. Dessa maneira, cria-se um sistema de mútua dependência. Os homens e mulheres se encontram livremente somente durante os carnavais, permanecendo separados durante o resto do tempo. Aos cinco anos de idade, os filhos homens são entregues aos seus pais guerreiros para serem criados de acordo com sua moral e costumes, enquanto as filhas continuam a viver com suas mães e dão sequência a seus estudos e atividades extracurriculares obrigatórias. Em seu décimo quinto aniversário, os meninos passam por uma cerimônia de confirmação na qual podem escolher entre continuar na companhia de seus pais e se tornarem guerreiros ou voltar para a terra/país das mulheres - "Women's Country" - e se tornarem seus criados.

As mulheres e seus criados têm acesso ao conhecimento sobre plantio e colheita, medicina, a economia da cidade e as artes, enquanto os guerreiros restringem-se a lutas e esportes. Essa divisão não se dá por acaso: serve ao propósito de manter o controle social nas mãos das mulheres e daqueles homens que escolhem viver pacificamente entre elas. A separação dos sexos, que é reforçada principalmente pelas mulheres, serve a vários propósitos como, por exemplo, facilitar a distribuição do conhecimento (a que as mulheres têm acesso exclusivo), controlar a ideologia dos dois grupos separadamente, evitar a contaminação cultural e diminuir a interação que estreitaria os laços afetivos entre os sexos, que dificultariam, para as mulheres, a tomada de decisões "práticas" em relação ao destino dos homens.

Segundo a fundadora, Martha, a destruição da sociedade na qual vivia foi ocasionada pela tendência dos homens à violência e à guerra. Ela acreditava que estes eram naturalmente inclinados à brutalidade e à competição, características que faziam com que as mulheres e aqueles mais fracos, como as crianças, ficassem a sua mercê. A ideia de que os homens teriam um temperamento "naturalmente" violento e que, portanto, não estariam aptos a

conviver em sociedade e tomar decisões importantes e coletivas é utilizada também em “The Matter of Seggri”, de Le Guin. Trata-se de uma naturalização de características de gênero tal como se atribuiu historicamente às mulheres em nossa sociedade, baseadas na crença no determinismo biológico. Historicamente as mulheres foram consideradas demasiadamente sensíveis e pouco assertivas e não teriam coragem, força e retidão de caráter necessárias à participação na vida política. Contrariando essa ideologia, Tepper e Le Guin encontram, nas características tipicamente relacionadas à masculinidade, motivos para os homens serem cidadãos de segunda classe.

Em “The Matter of Seggri” essa inversão tem clara função crítica, ao mostrar que, assim como um padrão duplo é construído em relação à mulher, o mesmo pode acontecer em relação ao homem. O padrão duplo é uma visão pela qual a mesma atitude é vista de maneira diferente dependendo de quem a pratica. As feministas fazem uso desta estratégia para evidenciar o tratamento diferente dado a homens e mulheres em situações similares e os juízos de valor e descriminação que estão embutidos em tal prática. Se vista como uma maneira de diminuir os homens, essa caracterização pode parecer absurda e preconceituosa. Porém, se levarmos em conta o estranhamento provocado, essa interpretação se torna uma ferramenta crítica de conscientização do absurdo de se construir tal tipo de caracterização, que excluí “naturalmente” os seres humanos dos processos democráticos, baseado em seus atributos de gênero.

Como salientado anteriormente, a possibilidade de dupla interpretação para aquilo que é apresentado nas distopias constitui um de seus perigos, pois dependendo do ponto de vista do leitor, um texto que pretende ser utópico pode ser lido como uma distopia ou vice-versa. Nem sempre aquilo que é ideal para um grupo ou para um dos gêneros é ideal para o outro. Prova disso pode ser encontrada em A Cidade do Sol. Nesta utopia clássica escrita pelo padre Tommaso Campanella, as mulheres e homens têm a mesma educação, os mesmos postos de trabalho e os mesmos direitos. No entanto, se uma mulher for comprovadamente estéril, torna-se propriedade comum dos homens. Na contemporaneidade, uma história contada através da experiência de uma dessas mulheres estéreis, por exemplo, seria distópica, apesar de ela ser parte de um estado utópico para os padrões da época.

Já em *Gate to Women's Country* a descrição das características "típicas" dos homens tem uma função menos clara. No romance de Tepper, em geral, os homens realmente se comportam de maneira impulsiva e vêem qualquer chance de poder como uma oportunidade de subjugar o outro. Os únicos capazes de ter um pensamento claro e empático, e que constituem uma exceção à regra, são os criados que tem características excêntricas e uma capacidade inata e forte de sentir compaixão. Na narrativa, os comportamentos de algumas mulheres são vistos como arriscáveis, incorrigíveis ou desviantes, mas neste caso essa característica é considerada uma exceção e não uma regra. Percebe-se, portanto, que a inversão de papéis na narrativa de Tepper é somente uma mudança de lugares entre opressores e oprimidos que não questiona a estrutura de poder e a opressão em si.

Para garantir que os homens não as prejudicassem, as mulheres deveriam manter algum tipo de controle que superasse a força física, quesito em que os machos da espécie seriam obviamente superiores. Então Martha e as mulheres que a sucederam criaram diversos mecanismos de controle social e biológico, pois supostamente seria possível lentamente excluir esse comportamento "naturalmente" violento através de uma seleção artificial e de reforços culturais aos comportamentos valorizados. Assim, quando uma cidade atinge um crescimento suficiente, um destacamento funda uma nova cidade para evitar a superpopulação e a escassez de recursos, além de tornar mais fácil o controle dos cidadãos. Esse destacamento tem sua própria guarnição de soldados e forma seu próprio conselho – um grupo de mulheres encarregadas de gerenciar a cidade. No entanto, os habitantes de Marthatown não vivem sozinhos na Terra pós-apocalíptica: diversos grupos nômades circulam entre as cidades ou estabelecem acampamentos em seus arredores. A relação entre esses grupos e a cidade é pacífica e permitida se atender a certas exigências, como a realização de exames médicos e registros. Às mulheres que fazem parte desses grupos é facilitada a moradia em uma das cidades se esse for seu desejo. Aos homens essa opção é dificultada, mas não proibida.

A cultura de Marthatown é amplamente baseada na antiguidade clássica, especialmente na cultura grega. As narrativas homéricas têm grande importância para a definição de conceitos como a honra, a cidadania e o dever para com suas cidades e cidadãos. A organização dos acampamentos militares

e o treinamento dos guerreiros apresentam diversas similaridades com o modelo espartano, assim como os festivais e as paradas que estes realizam. Como comenta Nigel M. Kennell (1995), Esparta é vista como um modelo de disciplina, obediência e virtude ou de totalitarismo, conformidade e tirania desde de a antiguidade até o presente. A visão mais comum é de uma sociedade militarizada na qual os meninos e homens eram sujeitos ao estado e viviam em um complicado sistema de ranques que iam desde a infância até a idade adulta nos quais as "virtudes" espartanas da agressão e obediência cega eram incutidas durante competições violentas.

Tal é o modelo vigente em Women's Country, que transforma os ideais de organização espartanos em meios de controle e dominação. As mulheres, por sua vez, são constantemente alertadas sobre o que poderia acontecer se a organização das cidades falhar, seja através de exemplos de conduta ou de disciplina. Um deles é a encenação de uma peça baseada nos clássicos gregos chamada "Iphigenia at Ilium", que conta o que aconteceu com as mulheres após a queda de Tróia. As falas da peça perpassam o texto e colocam toda a narrativa em perspectiva. Tanto as mulheres sobreviventes quanto os fantasmas daquelas que foram mortas encontram-se nos muros destruídos de Tróia e narram como suas vidas foram arruinadas pelos homens que as cercavam e as possuíam. Para elas, mesmo seus filhos e pais eram culpados pela maior parte de seu sofrimento e apenas a união delas como irmãs evitaria ainda mais desventuras. Os comandantes homens são obcecados pelo poder e os seus soldados são apenas peões paspalhos que seguem seus desígnios. O único homem na peça é o fantasma de Aquiles, que vem requerer que uma das virgens prometida a ele e sacrificada o sirva em Hades, mas acaba frustrado, pois as mulheres explicam que agora ela está morta e não pertence a ninguém. A peça termina da seguinte maneira:

> HECUBA Eu tinha uma faca em minha saia, Aquiles. Quando Taltíbio se curvou sobre mim, eu poderá tê-lo matado. Era o que eu queria. Eu carregava a faca justamente por essa razão. No entanto, no último minuto pensei: ele é filho de alguma mulher, assim como Heitor era meu filho, e nós mulheres não somos todas irmãs? Se eu o matasse, pensei, não seria como matar alguém da família? Não seria fazer outra mãe sofrer? Então eu não o

> matei, mas se o tivesse matado, eu poderia ter salvado o bebê. Estou estou condenada a pensar nisto, que eu poderia ter salvado o filho de Heitor. Mortas ou condenadas, essa é a escolha que fazemos. Ou vocês homens nos matam e são honrados por isto, ou nós mulheres os matamos e somos condenadas por isto. Mortas ou condenadas. As mulheres não têm que fazer este tipo de escolha em Hades. Não há amor lá e nada para trair.
> AQUILES (*balançando a cabeça, ainda chorando*) Eu lhe pergunto, filha de Agamenon. Como é este Hades?
> EFIGÊNIA Como é Hades? Como um sonho sem acordar. Como carregar água em uma peneira. Como chegar ao porto depois da tempestade. Porto estéril onde os rios vazios correm por desertos sem fim para o oceano. Onde todos os fardos foram retirados. Você vai entender quando for para lá enfim, Aquiles. Hades é o País das Mulheres. (TEPPER,1989, p.315)[34]

Esta peça, que faz parte da tradição de Women's Country, visa doutrinar a população feminina em relação aos perigos de uma sociedade liderada por homens, forjando e perpetuando uma visão androfóbica que pretende justificar a conduta das mulheres em relação aos guerreiros. A maneira como as mulheres se mantêm no poder e os meandros de seu governo são revelados durante a narrativa à protagonista Stavia que, logo nas primeiras páginas *Gate to Women's Country*, está prestes a participar da cerimônia de confirmação de seu filho Dawid, que a renega e escolhe ficar com seu pai. Em seu sofrimento, Stavia relembra a cerimônia de seus irmãos, quando ela era criança, e se identifica com sua mãe. Ambas se tornaram membros do conselho e deveriam, como tais, encenar "Iphinegia at Ilium". É como um ciclo que se fecha: Stavia participou da cerimônia de seus irmãos e leu a peça pela primeira vez na infância e, agora

[34] No original: "HECUBA I had a knife in my skirt, Achilles. When Talthybius bent over me, I could have killed him. I wanted to. I had the knife just for that reason. Yet, at the last minute I thought, he's some mother's son just as Hector was, and aren't we women all sisters? If I killed him, I Thought, wouldn't it be like killing family? Wouldn't it be making some other mother grieve? So I didn't kill him, but if I had, I might have saved the baby. I'm damned to think of that, that I might have saved Hector's child. Dead or damned, that's the choice we make. Either you men kill us and are honored for it, or we women kill you and are damned for it. Dead or damned. Women don't have to make choices like that in Hades. There's no love there, nothing to betray.
ACHILLES *(Shaking his head, still weeping*) I ask you yet again, Agamemnon's daugher. What's it like, this Hades?
IPHIGENIA What's Hades like? Like dream without waking. Like carrying water in a sleve. Like coming into harbor after storm. Barren harbor where the empty river runs through na endless desert into the sea. Where all the burdens have been taken away. You'll understand when you come there at last, Achilles. Hades is Women's Country."

adulta, repete a experiência com seus filhos e encena a peça como a própria Efigênia.

A partir de então, o leitor é apresentado à vida de Stavia a partir desde esse ponto no passado e entende como ele culmina nos eventos apresentados no início da narrativa. A vida de Stavia é marcada pelas descobertas que faz em relação à organização de Marthatown e daquelas cidades e acampamentos ao seu redor. Morgot, sua mãe, é membro do conselho de Marthatown e o pai, Michael, é um comandante da guarnição. Durante sua infância, Stavia torna-se amiga de Chernon, irmão de sua melhor amiga cuja família é próxima a sua. Durante grande parte da narrativa, Chernon instiga Stavia a descumprir as regras da cidade, contando-lhe supostos segredos das mulheres e dando-lhe livros, o que era proibido. Ele age por influência de Michael, que deseja descobrir os segredos do conselho que supõe que as mulheres guardam. Para afastar a filha de Chernon, Morgot a leva para estudar medicina em uma cidade distante, mas ao retornar, já adulta, Chernon volta a assediá-la. Os dois planejam passar algum tempo juntos e Stavia aproveita uma viagem a campo para a catalogação das espécies da fauna e da flora para encontrar-se com ele a sós. Chernon ataca Stavia e a estupra, mas a viagem de ambos se torna ainda pior, pois são encontrados pelos Holylanders, que planejam raptar Stavia e matar Chernon.

Ninguém em Women's Country sabe da existência dos Holylanders, que vivem reclusos, longe das cidades. São trabalhadores rurais extremamente religiosos que vivem em fazendas lideradas por um patriarca. Os homens podem ter diversas esposas que moram em casas ao redor da sede da fazenda. Os filhos homens têm que esperar que seus pais troquem suas filhas jovens com os vizinhos para que possam se casar. Durante secas e colheitas ruins, é costumeiro sacrificar as filhas para que os filhos sobrevivam, e isso causa um desequilíbrio entre o número de homens e mulheres. Somadas à poligamia, essas práticas acarretam problemas de saúde para as mulheres que ficam grávidas muito jovens e com muita frequência. Como são poucos os habitantes dessa comunidade, a falta de diversidade genética causa-lhes ainda diversos problemas físicos.

A escassez de fêmeas faz com que os jovens aproveitem qualquer chance para "capturar" mulheres de fora da comunidade e é isso que planejam para Stavia. Uma vez raptada, a jovem é submetida a castigos físicos e a insultos

em sua preparação para o casamento com um habitante local, mas ela e Chernon dizem que são casados e que Stavia está grávida, a fim de evitarem o casamento e a morte de Chernon, que é visto como um competidor pelos outros homens. Stavia é hospedada na casa de uma das mulheres do patriarca, onde presencia o sofrimento no qual suas congêneres viviam. Estas eram obrigadas a se casar e viviam como prisioneiras reprodutoras. Caso tentassem fugir, eram agredidas e mutiladas para prevenir que o fato se repetisse (tinham as pernas quebradas, por exemplo). Por ficarem grávidas constantemente, essas mulheres tinham saúde frágil e costumavam morrer prematuramente.

Enquanto Stavia vê essa experiência como uma prova do que poderia acontecer caso as mulheres não comandassem Women's Country e como uma afirmação da necessidade de ferramentas de controle – mesmo que não concordasse plenamente com a maneira como estas eram impostas – Chernon vê os Holylanders como um exemplo de como as mulheres podem ser subjugadas através da força física e toma tal experiência como inspiração a ser passada para os guerreiros da guarnição que desejam se rebelar contra as mulheres.

Quando percebem o desaparecimento de Stavia, os criados de Women's Country partem a sua procura e, ao encontrá-la, temem que seja tarde demais. Ao tentar fugir dos Holylanders, a jovem foi capturada com um golpe na cabeça que a deixou extremamente debilitada. Depois de ser levada para Marthatown e recuperar-se, Stavia recebe a confirmação de sua gravidez indesejada e enfrenta a decisão de levá-la adiante ou terminá-la. A mãe de Stavia, Morgot, avisa-lhe que suas ações poderiam trazer péssimas consequências, por implicar a quebra de várias regras, mas as mulheres do conselho estavam dispostas a perdoá-la caso jurasse segredo sobre o que descobrira em sua viagem e se revelasse todos os detalhes sobre sua descoberta dos Holylanders.

Morgot se sente obrigada, também, a informar todos os riscos que Stavia enfrentaria se decidisse terminar a gravidez ou levá-la a termo. Os riscos para a saúde de Stavia seriam altos, já que entre seu resgate e recuperação alguns meses haviam se passado. A questão do direito ao aborto é pouco discutida na narrativa por dois motivos: primeiramente porque as medidas anticoncepcionais são praticamente perfeitas: todos passam por exames e são medicados antes dos carnavais - a única época em que é permitido o encontro íntimo entre

homens e mulheres; em segundo lugar, as mulheres têm total autonomia sobre as suas vidas e não são adeptas de uma religião que tradicionalmente condene tal ato. As mulheres, a exemplo dos gregos, acreditam em deusas pagãs. A possibilidade de abortar, que na narrativa é vista como normal e óbvia, tanto que não gera qualquer tipo de discussão, contrasta com a realidade empírica da sociedade norte-americana, na qual o ato é visto como um tabu e está sujeito à considerações éticas e morais apesar de ser permitido. É comum que textos feministas considerem o aborto e as práticas contraceptivas em geral como um dos direitos básicos das mulheres, temas que são centrais principalmente nas narrativas utópicas feministas, em que a autonomia reprodutiva é um dos catalisadores da liberdade feminina.

Além da saúde de sua filha, Morgot ainda se preocupava com outro aspecto: a gravidez de Stavia era diferente daquela das outras mulheres de Women's Country, pois ela carregava o filho de um guerreiro. Stavia fica confusa com as afirmações de sua mãe, ao que Morgot explica que as mulheres de Women's Country não ficavam grávidas dos guerreiros e sim dos criados. Durante os exames e profilaxia feitos antes e depois de cada carnaval, as mulheres recebiam, sem seu conhecimento, implantes anticoncepcionais ou mesmo ligações de trompas. Aquelas que desejavam engravidar eram fertilizadas com o sêmen dos criados após os carnavais. O objetivo de tal prática era garantir que as crianças que nascessem, principalmente os meninos, fossem filhos dos servidores e herdassem as suas características pacificas. As mulheres esterilizadas eram aquelas que apresentavam comportamentos de risco ou que haviam tomado decisões "questionáveis" durante as suas vidas. Mesmo as decisões mais íntimas são controladas nessa sociedade, e a informação e a tecnologia são ferramentas fundamentais para que este objetivo se efetive. A sociedade ideal proposta no texto é aquela onde o poder é centralizado e exercido diretamente sobre os indivíduos e o livre arbítrio nem sempre é permitido, onde a vigilância e o controle de todos é realizado por um grupo dominante (o conselho) – o que de certa forma não difere das sociedades imaginadas por escritores como George Orwell.

Novamente percebe-se que em relação aos homens e mulheres são usados parâmetros diferentes. A todo guerreiro é negado o direito de ser pai, independentemente de sua conduta. A toda mulher é dado o direito de ser mãe,

a não ser que aja em desacordo com a conduta desejada. É nesse tipo de atitude que o romance de Tepper se mostra radical em relação aos homens, os excluindo dos centros de poder e controlando todos os âmbitos de sua existência. A narrativa tenta criar um mundo que seja melhor para as mulheres do que aquele em que vivemos, mesmo que isso signifique que ele seja pior para a maioria dos homens.

Outra preocupação de Stavia é em relação à rebelião dos homens. Chernon afirma que estes já planejavam invadir as cidades e fazer das mulheres escravas e com as informações e novas possibilidades que observa entre os Holylanders, essa ameaça se torna ainda mais concreta. Mas quando Stavia tenta alertar sua mãe, descobre que as mulheres do conselho já estavam a par do que ocorria nas guarnições. Estas mantinham uma vasta rede de espiões entre os guerreiros e de informações entre as cidades e essa não seria a primeira vez, em trezentos anos de existência de Women's Country, que os homens tentariam tomar o poder. Além disso, como Stavia já desconfiava, alguns criados possuíam um sexto sentido que lhes permitia perceber quando alguém estava em perigo ou aflito, portanto, já haviam percebido a inquietação entre os guerreiros. Foi através desse sexto sentido que os criados souberam que Stavia estava em perigo e foram ajudá-la em Holyland.

As rebeliões eram evitadas principalmente pelo controle populacional das guarnições e também por certos benefícios dados aos homens. Quando uma colheita era ruim, por exemplo, as mulheres tomavam a desvantagem para si diminuindo a comida disponível na cidade, enquanto o suprimento dos homens era mantido, apesar dos revezes – o que dava a estes certa sensação de poder e privilégio. Assim que o número de guerreiros começava a crescer e com eles o descontentamento, as mulheres das cidades vizinhas armavam guerras falsas para diminuir seus números. Os combates eram feitos corpo a corpo com armas brancas rudimentares, o que resultava em um grande número de baixas. As mulheres deviam sempre superar os homens numericamente por uma grande porcentagem a fim de manter seu domínio. Caso contrário, algumas delas e os criados eram treinados secretamente em combate e utilizavam armas brancas bastante eficazes que não estavam disponíveis aos guerreiros. Na iminência de uma guerra armada pelas mulheres, Morgot e alguns criados prepararam uma emboscada para os líderes da rebelião. Durante a discussão com esses líderes,

Morgot revela que quando fundou a cidade, Martha contava com o apoio de poucos homens e, por isso, algumas mulheres eram guerreiras disfarçadas de homem nas guarnições. Assim, elas aprenderam a lutar e passaram esse conhecimento para suas filhas.

Ao final da narrativa, Stavia lentamente toma o lugar de sua mãe. Ambas são médicas e membros do conselho. Conhecem os segredos de Women's Country e têm que lidar com as consequências das decisões que tomam para "o bem da cidade". Stavia questiona as medidas mais drásticas, mas as apoia quando as coloca em comparação com a vida das mulheres na outra realidade que conhece: os Holylanders e com aquela da qual ouviu falar: a nossa sociedade. Ligando a narrativa principal à peça de "Iphigenia at Ilium", é possível entender porque as mulheres do conselho apelidaram-se de "Damned Few". Na peça, Hecuba afirma que deveria ter matado Taltíbio para evitar a desgraça que recairia sobre as mulheres, mas que não o fez e as mulheres acabaram mortas e então chega à conclusão de que as mulheres têm a escolha de serem mortas pelos homens que são "honrados" ou matá-los e serem "condenadas". As mulheres do conselho são as que decidem quando e quais dos homens morrerão nas guerras, bem como quais serão pais e são, por isso, as "poucas condenadas/amaldiçoadas", uma vez que a maior parte das mulheres de Women's Country não tem que tomar essas decisões e não sabe do que se passa no conselho. Vivem na ignorância e com a consciência limpa, assim como no Hades não têm que tomar esse tipo de decisão. É nisso que as mulheres acreditam, ou desejam acreditar, em relação as suas ações. As outras mulheres da cidade podem não se sentir culpadas e sobrecarregadas pelo fardo de tomar esse tipo de decisão, mas sofrem as suas consequências e não tem nenhuma possibilidade de opinar ou de se opor a elas. De certa maneira, as mulheres do conselho são tiranas e abrem mão da democracia em favor da manutenção de uma sociedade supostamente mais "pacífica" e "amigável" para as mulheres.

As mulheres do conselho justificam as suas ações baseadas naquilo que já aconteceu na história – a guerra que desolou o planeta – e na sua crença de que aquele evento fora causado principalmente pelos homens e por suas ações inerentemente violentas. As mortes causadas intencionalmente nas guerras seriam justificadas, portanto, como legitima defesa, como algo necessário para prevenir um mal ainda maior. Como irmãs elas deveriam permanecer unidas

para se protegerem. Stavia, a protagonista e referência da narrativa, torna-se cada vez mais ciente do que acontece ao seu redor ao longo de sua vida e, consequentemente, questiona os mandamentos e as atitudes do conselho de Women's Country. No entanto, ao presenciar o sofrimento das mulheres em Holyland, deixa suas dúvidas de lado e passa a ser conivente com o conselho.

O argumento de que não há outra escolha a não ser matar ou morrer baseia-se em uma noção falha e essencialista que vê os homens como seres inerentemente perversos, o que justifica a sua morte, mesmo que uma minoria de homens pacíficos tenham que ter o mesmo destino. O fim – uma sociedade pacífica para as mulheres – justificaria os meios – o assassinato daqueles que impedem que essa sociedade prospere. Mesmo que o pressuposto essencialista se provasse verdadeiro, as mulheres não estariam igualando-se aos homens que criticam ao subjugá-los e eliminá-los?

Tal pergunta é respondida por Le Guin em "The Matter of Seggri", conto no qual a diferença numérica entre os sexos toma um proporção maior do que em Women's Country e tem motivos diferentes: enquanto no texto de Tepper o desequilíbrio é fabricado pelas guerras, em Le Guin as causas são genéticas. A narrativa de Le Guin explora a configuração de uma sociedade na qual sempre houve mais mulheres do que homens e onde as mulheres detêm todo o poder. Em Seggri, a vida de um homem é preciosa para todos, mas, com o pretexto de protegê-la, estes são controlados e oprimidos.

2.3 Seggri, o planeta dividido

Cada uma das cinco partes que compõem "The Matter of Seggri" é iniciada com uma pequena introdução que fornece a data, o autor e as circunstâncias nas quais o relato foi escrito[35]. Essa introdução é feita por um narrador extradiegético que interliga, explica e reflete sobre cada uma das cinco partes do conto. O narrador é indeterminado, mas os relatos revelam-se parte do arquivo de Hain sobre o planeta Seggri desde o primeiro contato dos nativos com os representantes do Conselho Ecumênico entre 93/243 e 93/1862[36]. O

[35] Essas pequenas introduções que dividem as histórias estão sempre em itálico.
[36] As datas são do calendário ecumênico que conta com ciclos e anos. Nesse caso o ano 242 do ciclo hainiano 93.

primeiro deles, intitulado “Relatório do Capitão Aolao-Olao”, foi escrito pelo capitão de uma nave errante que fez o primeiro contato com Seggri. O segundo é constituído pelas notas de uma observadora enviada por Hain mil e noventa e um anos depois: “Das notas da Agente Móvel Gerindu’uttahayudetwe’menrade Merriment para um relatório para o Ekumen, 93/1334”. Nessa ocasião, dois observadores de Hain foram enviados, um homem e uma mulher, a fim de sondar o planeta e a sua população. O terceiro relato, sem título, é constituído pelas memórias de uma habitante de Seggri de nome Po, oferecidas a uma Embaixadora em 93/1569. O quarto texto é um conto da cultura popular de Seggri intitulado “Amor fora de lugar”, escrito por Sem Gridji. O quinto e último texto, escrito por um habitante de Seggri que se tornou um Agente Móvel[37], tem como título “Breve autobiografia do Agente Móvel Ardar Dez”.

Esse arquivo compreende, portanto, 1620 anos da história de Seggri e de sua relação com Hain e o Ekumen. Cada um dos relatos parte de um ponto de vista diferente: um capitão, uma observadora hainiana, uma mulher local, uma escritora e um homem local que se tornou um Agente Móvel. Cada um deles aborda um aspecto diferente da cultura e da história de Seggri e, no caso da observadora e do Agente Móvel, os contrapõe à cultura hainiana que é dominante na galáxia (e que inclui a Terra). O capitão estabelece um breve contato os homens do planeta. A observadora hainiana tem contato com as mulheres solteiras e as que frequentam a universidade. Já a mulher nativa conta sobre a infância e discorre sobre o que se passa no interior das *fuckeries*[38]. Por sua vez, o homem nativo discorre sobre a vida dentro dos castelos.

O capitão Aolao-Olao tem contato somente com os homens de Seggri, que o aconselham a ficar longe das mulheres. Segundo o capitão, os homens vivem confortavelmente em magníficos castelos e visitam suas casas na cidade quando desejam “satisfazer sua luxúria”[39] (LE GUIN, 2003, p.24) com as mulheres que escolherem e até mesmo recebem para isso. As mulheres andam em farrapos pelas ruas em bandos e não lhes é permitido entrar nos castelos. Quando precisam entregar provisões, elas as depositam nos portões. Há uma

[37] Agentes Móveis (Mobiles em inglês) eram membros do Ekumen que se dedicavam a viajar e entrar em contato com os povos de diferentes planetas. Em contrapartida, existiam os Agentes Fixos (Stabiles), alocados permanentemente em um planeta.
[38] Estabelecimentos comerciais nos quais os homens trabalhavam como garotos de programa.
[39] No original: “satisfy their lust”.

superabundância de mulheres, pois raramente filhos homens são concebidos, ou estes comumente morrem. O capitão atribui esse problema a uma maldição divina que recaiu sobre o planeta, visto que a população não reconhecia nem louvava seu deus. Os homens não tinham nenhum conhecimento sobre as coisas práticas do dia-a-dia, como a agricultura e os meios de transporte. Tampouco sabiam sobre vôo ou sobre o espaço. Segundo o capitão, essa falta de informação era justificada como sendo "trabalho de mulher"[40] (LE GUIN, 2003, p.25), algo que não importava aos homens.

A interpretação do capitão sobre o que acontece em Seggri é fortemente influenciada por dois aspectos chave: seu fanatismo religioso e sua visão unilateral dessa sociedade. O capitão não é terráqueo, o que torna a identificação de sua doutrina religiosa impossível. Entretanto, através de suas observações, conclui-se que é uma religião monoteísta misógina e que tem um deus vingativo que castiga a população de Seggri por não o conhecer e louvar. Não é difícil, no entanto, relacionar essas características a religiões como o catolicismo ou o islamismo. Aolao-Olao vai contra a corrente ao dizer que os homens têm o controle sobre suas vidas e que relacionam-se com as mulheres ao seu bel prazer. Esse é o único texto que apresenta esse tipo de interpretação em relação às interações entre homens e mulheres de Seggri, mostrando-se como um relato superficial e apressado de um observador que vê somente o que deseja e a partir do que já conhece, sem questionar ou aceitar a nova realidade.

A relação desigual entre homens e mulheres em Seggri é mostrada de diversas maneiras em cada um dos relatos. À primeira vista, o Capitão entende, baseado em sua experiência prévia, que os homens controlam a situação em que vivem. Usufruem de diversos benefícios, como boa alimentação e roupas finas, e não fazem nenhum tipo de trabalho braçal para obtê-los. Já as mulheres vestem roupas simples e fazem todo tipo de trabalho. O mesmo pode ser dito em relação à organização social de Women's Country, com exceção da faceta militar dessa sociedade. Em Women's Country os homens também não trabalham e têm comida e provisões abundantes, enquanto as mulheres têm cotas alimentares e exercem uma miríade de atividades obrigatórias nas cidades. O desequilíbrio populacional entre os gêneros pode ser entendido, à

[40] No original: "women's work".

primeira vista, como um paraíso para os homens, que viveriam em haréns com inúmeras mulheres à sua disposição e sem nenhuma obrigação, mas as outras consequências desse desequilíbrio não são levadas em conta nessa interpretação. Se as mulheres provêem tudo de que os homens precisam, o que eles fariam sem elas? Como sobreviveriam? Essa relação não envolve a mera subserviência das mulheres, mas inclui a dependência entre ambos os sexos, o que deixa os homens, afinal, sem voz e sem autoridade.

Na introdução à coletânea intitulada *The Birthday of the World*, na qual está inserido o conto "The Matter of Seggri", Ursula Le Guin relata que leu uma reportagem sobre o desequilíbrio entre os gêneros causado pelo aborto e infanticídio de meninas em algumas partes do mundo em que somente os meninos são valorizados e que isso a instigou a escrever uma história sobre o assunto. A autora explica que reverteu e incrementou o desequilíbrio, além de fazê-lo ser permanente. Essa estratégia, como comenta Ildiney Cavalcanti (2009), é comum nas distopias. As narrativas constituem um aglomerado de situações que refletem o que realmente acontece em nossa sociedade, vistas através de uma lente de aumento e dissecadas minuciosamente. Na China, por exemplo, as políticas públicas de controle demográfico exigem que as famílias tenham somente um filho. Esse tipo de ação governamental se intensificou nas duas últimas décadas e tem levado a um desequilíbrio entre os gêneros que vem sendo estudado na academia e noticiado na mídia. O número de abortos seletivos de meninas e de mortes na infância aumentou significativamente[41] nos últimos anos. As meninas que chegam a nascer são maltratadas e muitas vezes mortas por seus próprios pais, que desejam ter um filho homem que levará adiante o nome da família. No entanto, o pequeno número de mulheres tem feito com que esses meninos permaneçam solteiros por muito tempo e que procurem mulheres em outros países ou regiões, comprando-as de seus pais, que em geral são camponeses de baixa renda[42].

---

[41] BANISTER, Judith. Shortage of Girls in China Today. *Journal of Population Research.* Vol. 21, no. 1 (March 2004), p. 19-45. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/41110780 . Acesso em 05/12/2013
Demographic Consequences of Gender Discrimination in China: Simulation Analysis of Policy Options. Quanbao Jiang, Shuzhuo Li and Marcus W. Feldman. Population Research and Policy Review. Vol. 30, No. 4 (August 2011), pp. 619-638. Article Stable URL: http://www.jstor.org/stable/41487839

[42]http://veja.abril.com.br/noticia/internacional/chineses-solteiros-pagam-ate-us-6-mil-por-esposas-virgens Acesso em 08/12/13

Em *Gate to Women's Country*, o desequilíbrio entre os gêneros é apresentado em suas duas possibilidades: mais mulheres do que homens e mais homens do que mulheres. Em Marthatown, cidade natal de Stavia, há mais mulheres do que homens e esse desequilíbrio é fabricado pelas mulheres com a finalidade de facilitar o controle populacional. Entre os Holylanders, vizinhos desconhecidos de Women's Country, havia mais homens do que mulheres pelo mesmo motivo mencionado no artigo citado por Le Guin: os homens eram mais valorizados. Durante períodos de seca, fome e dificuldade, os patriarcas matavam os bebês do sexo feminino para que os meninos pudessem ter mais alimento e sobreviver. No entanto, as consequências dessas ações a longo prazo não foram avaliadas. O que poderia acontecer a uma sociedade em que existem mais homens do que mulheres? Entre os Holylanders, as mulheres acabam passando praticamente toda a sua idade reprodutiva grávidas e morrem cedo, vítimas dos maus tratos e das gravidezes incessantes. Já as mulheres que passam pelo seu território são raptadas, como acontece com Stavia. Em nossa sociedade, ainda existem lugares em que os homens de pequenas vilas raptam mulheres de outros locais para com elas se casarem à força. Esse é o caso, por exemplo, do Quirguistão, onde a prática é comum e, apesar de criminosa, não gera grandes consequências para os homens.[43] O rapto de mulheres para reprodução é tema, também, do famoso episódio mítico da fundação de Roma em que Rômulo e seus soldados raptam as mulheres de um povoado vizinho, os sabinos, para estabelecerem-se naquela cidade e formarem suas famílias. O tema do rapto das sabinas foi imortalizado em diversas esculturas e pinturas clássicas e renascentistas.

O próximo texto de "The matter of Seggri" é constituído pelo relato feito por dois observadores do Ekumen: uma mulher de Hain chamada Yude Merriment e um homem de Alterra[44] de nome Kaza Agad, mas somente o

---

http://travel.cnn.com/shanghai/none/vietnamese-brides-sale-and-chinese-me%20n-are-buying-889067 Acesso em 08/12/2013

[43] http://pt.globalvoicesonline.org/2012/06/12/quirguistao-iniciativas-civicas-procuram-combater-o-rapto-de-noivas/ Acesso em 08/12/2013
http://noticias.terra.com.br/mundo/asia/mulheres-sao-raptadas-e-forcadas-a-casar-no-quirguistao,671ce8ce91cea310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html Acesso em 08/12/2013
http://www.newsweek.com/grab-and-run-1634 Acesso em 08/12/2013
http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-20675101 Acesso em 08/05/2013

[44] Alterra é um dos planetas que fazem parte do Ekumen e tem parentesco genético com os humanos da Terra.

relatório de Yude é apresentado. Assim que chegam a Seggri, fingindo serem sobreviventes de um naufrágio, os dois são separados: Kaza é levado a um dos Castelos e Yude à cidade. O relatório de Yude é fragmentado e divido em três partes. Logo que chegou, percebe que não poderia manter a sua história de naufrágio, pois a rede de comunicação entre as mulheres era vasta e elas logo descobririam a mentira. Então pede que a levem à universidade para que possa conversar com os cientistas e explicar de onde veio e o que faz em Seggri. Na ocasião, pergunta se Kaza poderia acompanhá-la e Ekhaw, anfitriã de Yude, reage com grande surpresa, questionando sobre o que um homem faria em uma universidade, pois a eles não era permitido frequentá-la. Em Seggri, assim como em *Gate to Women's Country*, os homens não recebem qualquer tipo de treinamento formal na infância ou na idade adulta. Dedicam-se totalmente aos esportes e competições e muitos são exímios esportistas e lutadores, assim como os homens de *Gate to Women's Country*. Os esportes e as lutas, atividades tipicamente masculinas, têm uma função primordial em ambos os textos, dando aos homens a sensação de controle e também uma válvula de escape para suas frustrações. Além disso, incute neles a ideia da honra e um propósito que justifica seus sofrimentos e provações. As hierarquias do castelo e da guarnição são baseadas em honra e sucesso na guerra ou nos campeonatos, fazendo com que o controle interno desses locais esteja sempre nas mãos daqueles que se dedicam a essas atividades, enquanto mantém os descontentes afastados dessas posições de poder.

Inicialmente, Yude descreve brevemente as conversas sobre a organização da sociedade mantidas com as mulheres que a abrigaram. Estas em geral viviam juntas em casas com a grande família ou na universidade. Já os homens se restringiam aos Castelos e às *fuckeries*. Ekhaw lamenta ter que se separar de Yude e diz que gostaria de passar a noite com ela se pudessem se encontrar novamente. Yude fica confusa, pois acreditava que sua amiga estivesse apaixonada pelo Sire[45] Zadr. Ekhaw explica que está sim, mas que

[45] Sire é definido pelo dicionário *Michaelis* como: Substantivo: 1. Antepassado, progenitor, ascendente masculino. 2. Pai, genitor. 3. Garanhão, macho. 4. Título de respeito usado perante rei ou pessoa de família real. Verbo transitivo: procriar. Durante a narrativa a palavra Sire é utilizada de três maneiras. A primeira delas é como um pronome de tratamento, como neste caso "Sire Zadr. A segunda delas é como um desígnio para o homem que é um reprodutor, um garanhão. A terceira é como o verbo procriar, gerar uma criança. A palavra nunca é usada como

não pode pagar por ele, pois é um campeão caríssimo e que esperava que Yude pudesse ser a *lovemother*[46] do filho que conceberia com um outro *sire*. Essa é a primeira vez que o texto descreve as formas como as mulheres e homens lidam com o amor romântico. Indica-se que entre homem e mulher existe somente atração física, que é consumada através do sexo, ou a necessidade de procriar. Já entre as mulheres, o amor é tanto físico quanto emocional, ligado à formação das famílias matriarcais e ao compartilhamento de interesses diversos (muitas vezes profissionais).

No segundo relato, Yude fica alarmada, pois não sabe do paradeiro de Kaza. Ela explica que o desequilíbrio entre homens e mulheres, que chega à proporção de um homem para cada dezesseis mulheres, fora causado pela manipulação genética feita pelo povo de Hain há milhões de anos. Yude atribui a configuração da sociedade a esse desequilíbrio entre os gêneros e acredita que os jogos e competições sejam uma maneira de reforçar a seleção natural e garantir que somente os homens saudáveis possam passar seus genes adiante. Essa visão um pouco ingênua e essencialista desconsidera outros aspectos da relação de gênero, na medida em que atribui uma faceta exclusivamente natural/biológica de aprimoramento da raça ao confinamento dos homens às lutas e competições.

Durante sua estadia na universidade, Yude pôde observar a sociedade com um pouco mais de distanciamento, já que ali não havia um Castelo e as mulheres que a frequentavam não eram obcecadas por esportes e por "garanhões". A estrangeira deduz, nesse contexto mais liberal, que "O desequilíbrio entre os gêneros produziu uma sociedade em que, até onde eu sei, os homens têm todo o privilégio e as mulheres, todo o poder"[47] (LE GUIN, 2003, p. 31). Essa declaração, com algumas reservas, resume bem a lógica que organiza tanto "The Matter of Seggri" quanto *Gate to Women's Country*. Em ambas as sociedades, as mulheres se esforçam mais, trabalhando para sustentarem a si mesmas e aos homens, o que as leva a se privarem de luxos,

---

pai ou patriarca, pois, como será exposto adiante, não existe uma palavra que se refere a relação afetiva entre progenitor e prole na língua de Seggri.

[46] As mulheres vivem juntas e são polígamas, podendo ter diversas esposas. Uma criança tem uma mãe biológica e diversas lovemothers, ou madrastas.

[47] No original: "Their gender imbalance has produced a society in which, as far as I can tell, the men have all the privilegie and the women have all the power".

a comerem e se vestirem com simplicidade e a dedicarem pouco tempo a atividades que não sejam extremamente necessárias. Entretanto, são elas que têm o poder de decidir o próprio futuro e o dos homens. Estes, por sua vez, não se dedicam a trabalhos braçais, comem e se vestem bem e não precisam se preocupar com as coisas práticas e necessárias do dia-a-dia. Porém, não têm voz nas discussões que os concernem, estando em geral desinformados até mesmo acerca de quais decisões estão sendo tomadas.

Em *Gate to Women's Country* temos acesso aos meandros do poder, podemos adentrar o conselho das mulheres e verificar como e por que certas atitudes são tomadas. É evidente o controle deliberado de diversos aspectos da vida em sociedade. Já em "The Matter of Seggri", tudo é mais velado, aparentemente menos intencional e supostamente mais necessário, pois o "futuro da espécie" dependeria de um homem fertilizar o maior número de mulheres possível.

Pode-se ver tanto o privilégio dos homens quanto o poder das mulheres à luz da ideia de que mesmo os "dominadores" são oprimidos por esse poder e têm papéis a cumprir que não são agradáveis. Pierre Bourdieu afirma que:

> Se as mulheres, submetidas a um trabalho de socialização que tende a diminuí-las, a negá-las, fazem a aprendizagem das virtudes negativas da abnegação, da resignação e do silêncio, os homens também são prisioneiros e, sem se aperceberem, vítimas da representação dominante. (1999, p. 63)

Os homens, portanto, também estão sujeitos à representação dominante e têm que se adequar a ela. O sociólogo exemplifica sua afirmação referindo-se às demonstrações quase permanentes de virilidade exigidas dos homens no convívio social. Estes são constantemente incitados a provar sua masculinidade para os seus iguais, o que é feito pela negação de tudo o que é feminino. Se o feminino caracteriza-se, em sua cultura, pelo sutil, delicado, privado, sua demonstração deve ser pública e violenta. Os esportes e competições são arenas favoráveis para este tipo de prática de afirmação, mas esta não se restringe a atos lúdicos e acontece também na forma de estupros coletivos, guerras e da defesa da "honra".

As mulheres em ambos romances vivem sob um código de conduta bastante rígido, principalmente em *Gate to Women's Country*, repleto de

proibições e deveres. Devem ser frias e se distanciarem de seus interesses pessoais para governar suas cidades. Os homens, por sua vez, são vigiados e vigiam-se constantemente e é costumeiro que sejam delatores de seus próprios companheiros. Em “The Matter of Seggri”, os Lordes dos Castelos reforçam as leis com brutalidade e não aceitam em seu meio homens que se desviem das normas sociais e comportamentais de Seggri. Considerando que a estrutura da família nuclear formada por pai, mãe e filhos não existe em Seggri e substituindo o núcleo familiar pela hierarquia dos Castelos, podemos relacionar essa vigilância àquela exercida pelas mães, mestras e tias em relação às mulheres e à manutenção dos valores de uma sociedade patriarcal. Ildiney Cavalcanti (2006b) comenta, no artigo “Mestras, esposas, tias e mães: as mulheres e o poder nas distopias feministas” que a leitura de diversas distopias feministas revelou a recorrência de personagens que exercem esse tipo de papel social sobre as “protagonistas rebeldes”, funcionando como guardiãs da moral e dos bons costumes e agindo como braços da estrutura de opressão às mulheres para a manutenção da “ordem”.

É como uma troca velada que pende para um dos lados. Para garantirem o poder, as mulheres abrem mão do privilégio, que é concedido aos homens enquanto a estes é negado o poder. Para que essa troca injusta não falhe, as mulheres lançam mão do controle físico e ideológico. Em *Marxism and Litereture* (2007), Raymond Williams retoma a definição de Gramsci em relação a “domínio” e “hegemonia”. Segundo Gramsci, o poder é expressado através de meios diretos de controle – domínio – e através de algo menos formal e consciente e, ao mesmo tempo, mais amplo – a hegemonia. Williams define hegemonia como:

> Um corpo de práticas e expectativas sobre todo o viver: nossos sentidos e atribuição de energia, nossas percepções formativas de nós mesmos e do nosso mundo. É um sistema de significados e valores vividos - constitutivos e constituintes – que, enquanto são experimentados como práticas, aparentam ser mutualmente confirmados.[48] (2007, p.1278)

[48] No original: “a whole body of practices and expectations, over the whole of living: our senses and assignments of energy , our shaping perceptions of ourselves and our world. It is a lived system of meanings and values – constitutive and constituting – which as they are experienced as practices appear as reciprocally confirming.”

A hegemonia, que engloba os conceitos anteriores de cultura e de ideologia, é o que rege a vida dos indivíduos de maneira geral, aquilo que dita suas maneiras de agir e de viver. Caso esta falhe, pois tem brechas e sempre fermenta em seu interior contra-hegemonias ou hegemonias alternativas, é função do "domínio" entrar em cena com seus meios diretos de controle e de punição para garantir a continuidade da hegemonia. Uma analogia pode ser feita, também, em relação aos conceitos de Aparelhos Ideológicos do Estado e dos Aparelhos Repressivos do Estado, como postulados por Louis Althusser (2007) Os Aparelhos Ideológicos do Estado funcionam principalmente de maneira ideológica e são privados. Estes se assemelham à hegemonia, que se infiltra na vida cotidiana do indivíduo e molda suas ações. São representados por instituições como a igreja, a escola e a família, por exemplo, enquanto o Aparelho Repressivo do Estado age de maneira direta, através de códigos e leis, usualmente recorrendo à força para exercer sua função repressora.

As mulheres citadas anteriormente – mestras, esposas, tias e mães – e os homens que exercem funções análogas nas obras aqui estudadas – nobres, soldados e colegas – incutem os valores da sociedade nos indivíduos e são todos assistidos pela cultura em geral, constituída pelas peças teatrais, a literatura, os ditados populares, entre outras manifestações culturais. Porém, quando essas ferramentas/aparelhos falham em sua missão, entram em cena as forças concretas de repressão, como os conselhos, a polícia e o exército. Em ambas as narrativas, as mulheres são superiores aos homens em número e em habilidades marciais, implicitamente, como em *Gate to Women's Country* ou explicitamente, como em Seggri. A necessidade de intervenção do Aparelho Repressivo é uma exceção, sendo que geralmente a ordem é mantida através de ações tão ou mais perversas, mas menos explícitas.

O terceiro relato de Yude é centrado na ausência de notícias sobre Kaza e em sua preocupação com este, pois a vida dentro do Castelo é organizada segundo uma rígida hierarquia baseada nas habilidades de cada um. O status dos homens varia de acordo com as competições esportivas e as lutas, em geral extremamente violentas, em que eles saem vitoriosos. Kaza não recebera nenhum tipo de treinamento para participar dessas atividades, não encontrando seu lugar na hierarquia masculina de Seggri. Yude sente compaixão pelos homens, pois vivem em um eterno ciclo de treinamento e provações. Quando

idosos e não mais requisitados nas *fuckeries* ou quando não conseguem mais ganhar os torneios, frequentemente moram sozinhos em pequenas casas nos arredores do Castelo. Como a função social dos homens é ligada ao rigor físico, com a idade estes passam a não mais ter lugar dentro do castelo, tornando-se párias. Pouco é falado sobre esses homens, como vivem e se sustentam e se podem ou não ter contato com as mulheres.

Ao serem inquiridas sobre a proibição aos homens de estudarem nas universidades, as professoras de Seggri justificam-se dizendo que estes devem ser resguardados do conhecimento para seu próprio bem, pois preocupar-se com coisas que não sejam esportes e sexo os tornaria fracos e menos viris. A responsabilidade deles é produzir filhos saudáveis para a sociedade. Essa foi uma explicação frequentemente utilizada para justificar a proibição do acesso das mulheres à educação em nossa sociedade, sob a alegação de que o estudo as desviaria do seu maior propósito, que era cuidar da casa e zelar pela família. No caso de Seggri, estudar desviaria a atenção dos homens dos esportes e do sexo, seu "verdadeiro" propósito na vida. Como referido anteriormente, isso também os impede de questionar sua realidade e de ter contato com novos ambientes – motivos também aplicáveis às mulheres em nossa sociedade. Uma professora confessa que algumas mulheres contrabandeiam informações para os homens no Castelo, o que é ilegal, pois o trabalho especializado é ensinado somente nas universidades e é restrito às mulheres, o que demonstra a existência e a pró-atividade de certas mulheres que viam os homens como seus iguais, que podiam ter interesses intelectuais legítimos. Yude teme pelo destino de Kaza, pois este não tem valor algum dentro do Castelo, nenhuma experiência nas atividades valorizadas naquele local e pode vir a morrer nas lutas. O relato de Yude termina subitamente e segue a informação dos arquivos de que Kaza foi morto no Castelo.

Até este ponto na narrativa há duas versões bem distintas sobre a vida no planeta Seggri, ambas são unilaterais e parciais. O Capitão Aolao-Olao teve contato somente com os homens adultos dentro dos Castelos e Yude Merriment somente com as mulheres adultas nas cidades e na universidade. O Capitão descreve um paraíso para os homens e uma vida difícil para as mulheres, enquanto Yude descreve uma vida agradável para as mulheres e terrível para os homens. Os relatos de ambos não divergem somente em função de sua

experiência em Seggri, mas também e talvez principalmente em função de sua experiência de vida em seus próprios planetas de origem, que moldam a sua visão do planeta alienígena. O Capitão vem de uma cultura monoteísta repressiva e aparentemente misógina e vê a vida em Seggri através dessa lente. Entende que os homens têm total controle de suas vidas e que as mulheres devem servi-los. Yude Merriment se origina de uma cultura liberal e bastante múltipla em Hain e vê o aprisionamento e a escravização dos homens com indignação, apesar de apreciar a liberdade que a separação entre os gêneros traz às mulheres. Sua conclusão em relação a Seggri fica clara em seu relatório final para o Ekumen, comentado em itálico ao final do relato, (feito um ano após a notícia da morte de Kaza, após deixar Seggri e retornar a Hain), recomendando que "observem e evitem"[49] (LE GUIN, 2003, p.34) pois a sociedade ainda não estaria preparada para outros contatos com o Ekumen, e ela teme que uma mudança daquela estrutura social fosse catastrófica dado o desequilíbrio numérico e cultural entre homens e mulheres. No entanto, o Ekumen decide mandar mais um par de observadores a Seggri: nesse caso, ambas mulheres. Estas permaneceram no planeta por oito anos e uma delas serviu como embaixadora por mais quinze. Durante a estada de ambas, e posteriormente com a presença constante de pessoas de outros planetas, o povo de Seggri se acostuma com o contato e intercâmbio com o Ekumen e começa a considerar sua própria participação como membro da organização intergaláctica. Nenhum tipo de alteração genética foi conduzida, mas algumas técnicas de reparo foram feitas e resultaram em uma maior taxa de sobrevivência de crianças do sexo masculino. A proporção, que antes era de um homem para cada dezesseis mulheres, decresceu para um homem para cada onze mulheres.

O terceiro relato de "The Matter of Seggri" é constituído pelas memórias de uma habitante do planeta, chamada Po, em que narra a sua infância ao lado de seu irmão Ittu e os desafios que ambos enfrentam em seu caminho para a idade adulta e sua separação forçada. A maior parte dos relatos de "The Matter of Seggri" são, de certa maneira, narrativas de si, pois são feitos em primeira pessoa e versam sobre a experiência de um indivíduo em determinada época de sua vida. Alguns se assemelham mais a narrativas de viagem e exploração,

[49] No original: "observe and avoid".

como os dois primeiros relatos, e outros têm um tom mais intimista, como as memórias de Po, o conto de Sem Grigji e a autobiografia de Ardar. As duas escritas de si, a memória e a autobiografia, despertam algumas suspeitas em relação à sua “veracidade”. É necessário lê-las com maior cautela, pois aquilo que narram não apenas influencia a concepção do leitor em relação àquele planeta, mas também em relação aos próprios habitantes daquele planeta e membros daquela sociedade. Ao contrário dos dois primeiros relatos, que são escritos simultaneamente aos acontecimentos que narram, as histórias de Po e de Ardar são recordações de eventos situados em passados distantes e estão, portanto, sujeitas às suas novas percepções em relação aos eventos pretéritos.

Po inicia seu relato refletindo sobre a imagem que passará de seu povo e de seu planeta ao contar como foi sua infância ao lado de seu irmão. Admite que, apesar de algumas pessoas acreditarem que seu mundo é perverso e injusto, ela mesma gosta dos homens e das mulheres da forma como são e não gostaria que as coisas mudassem. Seu comodismo e conformismo em relação ao status e sofrimento dos homens não condiz com o amor que sente por seu irmão e com o prazer que sempre teve em sua companhia. Tal fato pode ser atribuído à quase total ignorância de Po sobre os meandros da vida dos homens nos Castelos e a sua educação tradicional.

Ittu era um típico menino de Seggri: amado e mimado. Todos o agradavam e era obrigação de Po, mais velha um ano e meio, cuidar para que ele não se machucasse ou que qualquer coisa de ruim lhe acontecesse. Ambos costumavam brincar com animais de fazenda feitos de madeira e assim recriavam o modo de viver do seu planeta. Vacas e touros vivendo separados, o restante dos machos castrados e os bezerros se aventurando pelo campo. Eventualmente o touro visitava as vacas e participava de lutas no Castelo das quais sempre saía vitorioso. Como é típico das crianças, as brincadeiras refletiam sua maneira de viver. Se uma menina brinca de casinha e de bonecas e assim aprende como ser mãe e esposa e um menino brinca de polícia e ladrão ou de esportista é porque isso é o esperado deles na sociedade, a brincadeira serve como um ensaio para a vida adulta. Em Seggri esperava-se que o menino fosse um lutador e um reprodutor e era assim que o touro da brincadeira se comportava. Viveria separado das fêmeas e seria castrado se não se mostrasse apto a ser um vencedor. Certo dia o brinquedo de Ittu desaparece enquanto

brincavam em um riacho e nunca mais é encontrado. O final da brincadeira de Po e Ittu é um presságio do que aconteceria com ele próprio e com os meninos de Seggri: seriam separados de suas famílias e nunca mais encontrados. A brincadeira é como a história encenada dos dois irmãos.

Po e Ittu eram muito próximos e pensavam com pesar no dia em que o menino completasse onze anos, pois iria viver no Castelo e não teria mais contato com sua família. A narradora, refletindo sobre a história que conta, afirma: "Talvez algum dia seja possível que um menino escolha a sua vida. Entre os seus povos o corpo de um homem não molda seu destino, molda? Talvez algum dia aqui também seja assim"[50] (LE GUIN, 2003, p.38).

O discurso de Po, ao afirmar que o corpo não é destino, alude à longa luta do feminismo e dos Estudos de Gênero contra o determinismo biológico, contra a ideia de que a anatomia define o ser humano, mas é tomado pelo conformismo típico daquela sociedade. Apesar de ter provas concretas de que a forma de vida em Seggri não é a única maneira de organizar a sociedade, dado o já extenso contato com o Ekumen, Po tem poucas esperanças de que seu planeta mude algum dia. O determinismo biológico ali tem mais ímpeto e força do que o de nossa sociedade pois, até a chegada do Ekumen, a possibilidade de inseminações artificiais ou outros meios artificiais de fertilização não estavam disponíveis e o futuro da raça dependia de os homens saudáveis fertilizarem a maior porcentagem de mulheres possível.

A necessidade de reproduzir para perpetuar a espécie é um dos empecilhos apresentados por Dona Haraway (2007) para a completa liberdade das mulheres. A teórica argumenta que, se houvesse uma maneira de conceber que não estivesse intimamente ligada exclusivamente à mulher, esta poderia requerer e viver sua liberdade plenamente. A partir dessa pressuposição, Harraway propõe que a tecnologia seja explorada neste sentido, levando à criação de úteros artificiais e avanços nas técnicas de reprodução em laboratório, libertando as mulheres de suas "obrigações" biológicas. O mesmo poderia ser dito em relação aos homens de Seggri. Assim que houvesse tecnologia suficiente para a reprodução assistida, não haveria mais motivos para mantê-los encarcerados e disponíveis para as mulheres de Seggri.

[50] No original: "Maybe some day it will be possible for a boy to choose his life. Among your peoples a man's body does not shape his fate, does it? Maybe some day that will be so here."

No entanto, a certeza de uniformidade e equilíbrio entre os gêneros não é garantia de igualdade em relação aos direitos reprodutivos e sexuais. Em nossa sociedade, na qual mulheres são cinquenta ou mais por cento da população, existem ou existiam até recentemente casamentos poligâmicos, haréns, estupros coletivos e escravas sexuais. O lugar que um dos gêneros ocupa nas sociedades tem maior ligação com seu status e poder do que com as "necessidades biológicas" de uma população. O imaginário popular está mais permeado de sonhos em que os homens são os "últimos homens do mundo" e têm à sua disposição todas as mulheres do que de pesadelos de escravização sexual masculina em uma situação de desequilíbrio, dada a posição de poder que os homens ocupam em relação às mulheres em nossa sociedade. É justamente essa inversão de valores e lugares que torna as distopias feministas um campo tão fértil para a experimentação social. A ficção científica permite que esses mundos sejam lógicos, aparentemente possíveis e abertos a infinitas possibilidades.

O romance "The Handmaid's Tale" (1985) de Margaret Atwood, amplamente estudado na academia, retrata uma sociedade pós-apocalíptica em que a maioria das mulheres, e alguns homens, tornaram-se estéreis devido à extrema poluição da Terra. Nesse contexto, as poucas mulheres férteis se tornam escravas reprodutoras que fazem rodízios nas casas dos homens mais poderosos para garantir herdeiros a estes. Tal escravização é institucionalmente justificada pela necessidade de produzir filhos saudáveis em tempos de dificuldades, um cenário amedrontador, mas não impossível. O romance de Atwood se assemelha à narrativa sobre os Holylanders de *Gate to Women's Country*, apesar de diferirem enormemente em relação às dimensões desses dois mundos. Enquanto a República de Gilead de Atwood engloba grande parte da América do Norte, a Holyland de Tepper é uma pequena vila no interior de Women's Country.

O primeiro contato oficial de Ittu com o Castelo acontece no dia da Cerimônia de Confirmação, na qual os meninos de cinco anos são examinados e seus pênis medidos para assegurar que são saudáveis e aptos a se tornarem reprodutores. Essa experiência é aterrorizante para o garoto, pois relembra-lhe que aos onze anos voltará ao portão para ser entregue a esses mesmos homens e nunca mais poderá ter contato com sua família. Esse rompimento dos laços

afetivos com a família é o que o povo de Seggri acredita fazer com que um menino se torne um homem.

Essa prática, assim como outras comentadas anteriormente, pode ser relacionada àquelas dos espartanos. Carvalho (2008) aponta que o objetivo da educação militarista espartana era a formação de guerreiros duros e obedientes e tal meta era alcançada através de uma educação essencialmente física. A fim de produzir os melhores soldados, a seleção era feita logo no nascimento, quando as crianças que não se encaixassem em seus ideais de perfeição física eram descartadas. A primeira infância era passada junto à mãe, que entregava seus filhos homens para o estado aos sete anos. As mulheres permaneciam sob a guarda materna até que se casassem. Os meninos então eram ensinados a não temer e a absterem-se de emoções. O contato entre os homens e suas famílias era breve para que não se tornassem sentimentais e o contato entre o casal, raro.

É interessante pontuar que, quando os estrangeiros mencionam o portão do Castelo, nenhuma ênfase é perceptível. Já quando Po, uma nativa, fala sobre isso é utilizada a letra maiúscula e grande reverência. O portão, como sugere o título, é uma das peças centrais de Gate to Women's Country, uma vez que denota a escolha dos meninos entre viver como um guerreiro entre os homens ou como um criado entre as mulheres. Essa possibilidade de escolha é questionada e revista durante o romance, assim como o papel dos guerreiros e dos criados nessa sociedade, mas a cerimônia nos portões não deixa de ser importante, pois a escolha e as suas consequências são levadas para o resto da vida desses meninos. A vida em Women's Country é, em grande parte, voltada para esse momento. As mulheres se esforçam individual e coletivamente para que cada vez mais homens voltem por esse portão e vivam pacificamente entre elas.

Em "The Matter of Seggri", o portão do Castelo também tem um forte significado simbólico e indica a passagem da infância para a idade adulta e a separação dos meninos de suas famílias. Diferentemente de *Gate to Women's Country*, o menino não tem nenhuma escolha em relação ao seu destino, pois é obrigado a viver no Castelo. O portão de "The Matter of Seggri" é um portal que deve transformar o garoto mimado e especial em um homem forte e

“independente”, capaz de apagar seus laços com o mundo das mulheres e da cidade.

O romance intitulado *Os Despossuídos* (1974), de Le Guin, explora uma metáfora análoga à do portão: a do muro. Nessa narrativa existem dois planetas irmãos, Anarres e Urás. Urás é um planeta capitalista e misógino, no qual houve uma revolta anarquista/comunista liderada por uma mulher chamada Odo. Para apaziguar os revoltosos, o governo de Urás cede a sua lua, Anarres, que é habitável, para os seguidores de Odo. Séculos depois da colonização de Anarres, um cientista chamado Shevek decide entrar em contato com os cientistas de Urrás para estudarem juntos e para ele poder completar uma pesquisa que mudaria o rumo da física em todo o universo conhecido. A base de lançamento de naves espaciais de Anarres é murada e fortemente vigiada pelos próprios anarrestis para evitar a contaminação de sua cultura pelos costumes degenerados do povo de Urás, mas como Shevek observa, um muro não mantém somente o povo de Urás fora de Anarres: mantem também os anarrestis dentro de seu próprio planeta. Todo muro tem dois lados, um deles cerca a base e o outro cerca todo o planeta. O mesmo pode ser dito em relação aos portões de “The Matter of Seggri” e *Gate to Women’s Country*: abrem-se somente uma vez na vida dos homens e mulheres e, depois de fechado, os mantém separados por toda a vida, ambos presos.

Depois da cerimônia, Po e seu irmão voltam a sua rotina. Cuidavam de uma manada de gado da vila, levando-o para pastar e costumavam montar os bezerros para se divertir. Ao serem descobertos, foram fortemente repreendidos, pois Po havia falhado ao colocar em risco a vida de seu irmão, que era um tesouro para toda a comunidade. Já abalado com a cerimônia e agora com o castigo, Ittu diz que não quer ir para o Castelo, que quer ser uma criança normal, o que somente piora sua situação. Os dois acabam sendo separados, pois se conclui que o garoto deveria ficar sozinho e agir como um menino, andar com meninas não seria uma boa influência. A partir de então os dois não poderiam mais se falar e Po foi castigada.

Seu castigo foi ficar sozinha no celeiro por vários dias. Ittu tenta se aproximar da irmã, que o repele dizendo que ficaria presa de castigo por um mês, mas é surpreendida pela fala do irmão que a relembra de que “Eles me

prenderão por cinquenta anos”[51] (LE GUIN, 2003, p.40). O castelo é como uma prisão para os homens e meninos. Eles são condenados sem terem cometido nenhum crime a não ser nascer em Seggri. Sua vida após os onze anos contrasta absurdamente com a infância de mimos e cuidados exagerados. Na tentativa de explicar porque deveria ir para o castelo, Ittu é levado para conversar com uma anciã que lhe diz que

> era seu dever servir a seu povo e que ele tinha uma responsabilidade, gerar filhos quando tivesse idade suficiente, e um dever, ser um homem forte e bravo, mais forte e mais bravo do que os outros homens e para que as mulheres o escolhessem para gerar seus filhos[52] (LE GUIN, 2003, p.39)

Assim como Merriment comenta, os homens lutam para impressionar as mulheres e serem escolhidos para serem os “pais” de seus filhos, assim como os animais fariam para poderem acasalar com as melhores parceiras. No entanto, essa necessidade de lutar não serve somente a esse propósito e é altamente questionável. Trata-se de uma prática contra-intuitiva para uma sociedade que valoriza demasiadamente os poucos homens disponíveis.

Quando o aniversário de onze anos de Ittu se aproximava, este diz a Po, em segredo, que planeja fugir e pedir por sua liberdade aos representantes do Ekumen que estavam em Seggri. Ele espera que sua irmã o ajude, mas Po tenta dissuadi-lo dessa ideia, argumentando que seria perigoso e também desonroso. Porém, Ittu contra-argumenta: “Não me importo com a honra. Quero ser livre!”[53](Le Guin, 2003, p.41). A ideia de honra e de dever é o que rege o comportamento e o código de conduta dos homens em ambas as narrativas. Em *Gate to Women’s Country* a honra é um ponto central da conduta dos homens e é o que os guia moralmente. A honra os impede de agir com violência em relação às mulheres e de desobedecer as leis que elas criam, servindo como uma ferramenta ideológica de controle. Em “The Matter of Seggri” a honra não deixa de ser citada, mas tem um papel menor em relação ao status dos homens nas

[51] No original: “They’re going to lock me up for fifty years”.
[52] No original: “he was born to the service of his people and had one responsibility, to sire children when he got old enough; and one duty, to be a Strong, brave man, stronger and braver than other men, so that women would choose him to sire their children.”
[53] No original: “I don’t care about honor. I want to be free!”

competições e suas vitórias. Essa diferença na valorização da honra como requisito para o homem ser respeitado dentro de seu grupo pode ser ligada a natureza das atividades que eles exercem. Os homens de *Gate to Women's Country* eram guerreiros enquanto os de "The Matter of Seggri" eram esportistas/competidores, atividade mais individual em relação à coletividade de um exército.

Ittu tenta fugir, mas logo é encontrado e levado de volta para sua casa. Po sente-se culpada por não ter ajudado seu irmão, mas não tem a chance de falar com ele, pois o contato entre ambos tornou-se expressamente proibido. Ittu logo foi entregue ao Castelo e se tornou um grande campeão de montaria. Po tentou retomar o contato com o irmão através de cartas, mas estas nunca foram respondidas. Certos acontecimentos importantes para os meninos e homens, e que definem para sempre suas vidas, como a ida de Ittu para o castelo, não recebem a atenção necessária das mulheres, que os vêem como meros caprichos. Após esses acontecimentos, as mulheres tentam se reaproximar dos homens de maneira natural, acreditando que o "surto" deles já tenha passado e que estejam novamente equilibrados. No entanto, os homens se recusam a reestabelecer o contato com elas, como faz Ittu, o que causa grande estranhamento e mesmo dúvidas em relação a esse comportamento "sem motivo".

A caracterização da mulher como um ser mentalmente frágil e desequilibrado em nossa sociedade contribuiu para a supressão de suas reivindicações e para que as suas insatisfações fossem vistas como meras lamurias ou ainda como decorrentes de doenças mentais. A histeria, por exemplo, foi historicamente caracterizada como uma doença tipicamente feminina, originada no útero, que faria com que as mulheres se comportassem de maneira descontrolada e extremamente sentimental e que não raciocinassem com clareza. (KIRK; OKAZAWA-REY, 2010). Este tipo de interpretação exime os opressores das consequências de seus atos, fazendo com que a reação dos oprimidos pareça exagerada e sem causa. Essa atitude é o que separa os irmãos e é também um dos temas do relato que se segue, intitulado "Love out of place", um conto de Seggri.

O conto é introduzido pela nota em itálico que o situa em meio à tradição literária de Seggri. A literatura clássica do planeta era o poema narrativo feito de

forma colaborativa e com pouca ênfase na autoria e no texto “verdadeiro” ou “original”. Peças teatrais eram encenadas regularmente e serviam como uma influência unificante na cultura seggri. Assim como em *Gate to Women’s Country*, a cultura popular era coletivista e tinha um intuito moralizante claro. A ficção não era incluída nos currículos das universidades, pois era vista como “coisa de homem”. Assim sendo, a escrita individualista em prosa de Gridji, no conto “Amor fora de lugar” foi vista com desaprovação, pois era uma possibilidade de questionamento moral da sociedade e do indivíduo influenciada pela presença do Ekumen. Tal tipo de reflexão não foi bem-vinda em Seggri, pois poderia desestabilizar seu frágil equilíbrio baseado na desigualdade.

“Love out of place” conta a trágica história de Azak, uma jovem bem sucedida, e Toddra, um belo dançarino campeão, que não conseguem compreender as expectativas um do outro em relação à vida e ao amor. Azak, uma jovem brilhante, tem como objetivo de vida encontrar duas parceiras para compartilhar sua vida amorosa e profissional. Ela planeja fundar uma casa e um negócio com as duas parceiras que encontrar, mas enquanto isso não acontece aprecia o sexo com homens e é uma assídua frequentadora das *fuckeries* de sua cidade.

Certo dia, Azak viu a apresentação de um jovem dançarino chamado Toddra e quando foi à *fuckery* solicitou os seus serviços. Os dois tiveram uma conexão instantânea e passaram diversas noites juntos nas semanas seguintes. Toddra se declarou para Azak e disse que não queria se encontrar com mais ninguém a não ser ela. Azak ficou desconfiada, acreditando que ele dissesse isso para todas as mulheres com quem dormia e quando foi à *fuckery* novamente

> Ela casualmente perguntou à gerente se Toddra era tão popular quanto eles esperavam. “Não”, disse a gerente. “Todas as outras mulheres dizem que ele requer muita estimulação e que é muito rabugento e descuidado em relação a elas.”
> “Que estranho,” disse Azak.
> “Não há nada de estranho”, disse a gerente. “Ele está apaixonado por você.”
> “Um homem apaixonado por uma mulher?”, disse Azak rindo.
> “Acontece muito frequentemente,” a gerente disse.
> “Eu achei que somente as mulheres se apaixonassem,” disse Azak.
> “As mulheres também se apaixonam pelos homens às vezes, e também é ruim.” Disse a gerente. “Posso lhe dar um

> conselho, Azak? O amor deve existir entre mulheres. Está fora do lugar aqui. Nunca terá um bom resultado. Odeio perder o dinheiro, mas gostaria que você fodesse um homem diferente e não pedisse sempre o Toddra. Você o está encorajando a fazer algo que o prejudica."[54] (LE GUIN, 2003,, p.44-45)

Assim como Merriment percebe e comenta, as mulheres estabelecem uma clivagem entre amor e sexo facilmente em seus relacionamentos com os homens. Pela fala e surpresa de Azak, percebe-se que as mulheres acreditam que os homens também fazem essa distinção e que vejam as *fuckeries* como um emprego ou uma comodidade. O amor existe somente entre mulheres, é com outra mulher que se constrói uma família e uma relação afetiva genuína. Os homens são somente objetos sexuais e reprodutores.

Ao ser questionado sobre o que ouviu da gerente, Toddra confirma que não deseja estar com outras mulheres e que faria qualquer coisa por Azak e que gostaria de fugir com ela e se tornar seu servo em segredo. Azak diz que os seus planos são tolos, pois se fosse descoberto, seria açoitado até a morte. Declarou que sempre se encontraria com ele na *fuckery* e não tocou novamente no assunto. Nessa época, uma mulher com dificuldades para engravidar tentou a sorte com Toddra e ficou grávida de um menino, em seguida outra mulher também o fez. Imediatamente, Toddra tornou-se um reprodutor requisitado e com a agenda cheia. O jovem temeu que isso pudesse interferir em seus encontros com Azak, mas esta não se preocupou, pois conhecera uma mulher com quem passava mais tempo.

O interesse amoroso de Azak se chamava Zedr. Elas trabalhavam juntas e tinham uma vida aberta e sociável. Azak se sentiu culpada por ver Toddra cada vez menos, mas acreditou que ele não se importaria, por estar ocupado com

---

[54] No original: "she inquired casually of the manager if Toddra were as popular as they had hoped. 'No,' the manager said. 'Everybody else reports that he takes a lot of arousing, and is sullen and careless towards them.'
'How strange,' Azak said.
'Not at all,' said the manager. 'He's in love with you.'
'A man in love with a woman?' Azak said, and laughed.
'I happens all too often,' the manager said.
'I thought only women fell in love,' said Azak.
'Women fall in love with a man, sometimes, and that's bad too,' said the manager. 'May I warn you, Azak? Love should be between women. It's out of place here. It can never come to any good end. I hate to lose the Money, but I wish you'd fuck with some of the other men and not always ask for Toddra. You're encouraging him, you see, in something that does harm to him.'"

suas obrigações como reprodutor. Após o casamento, as duas se mudaram para outra parte da cidade e montaram uma empresa própria. Azak escreveu a Toddra, dizendo que eles não poderiam mais se encontrar e que sempre lembraria dele com carinho. Ele respondeu imediatamente fazendo votos de amor e pedindo que os dois se encontrassem. Escreveu diversas outras cartas, mas ela não as respondeu, pois Zedr a aconselhara a não o encorajar.

Após algum tempo, Azak e Zedr estavam em sua nova casa quando alguém bateu à porta. Uma mulher alta entrou e, após remover o lenço da cabeça, revelou ser Toddra. Ele pediu desesperadamente que Azak o abrigasse e que permitisse que ele morasse com ela secretamente como um servo. Argumentou que não podia mais ficar longe de Azak e trabalhar na f*uckery* com mulheres estranhas que só queriam ficar grávidas.

Essa é a primeira passagem que demonstra claramente o sentimento de um homem em relação ao seu "trabalho" nas *fuckeries*. Primeiramente, esses locais são citados pelo Capitão Alao-Olao como pontos onde os homens iriam para se satisfazer; posteriormente Yude as define como lugares onde as mulheres iriam para se divertir e ficarem grávidas. Po e Ittu têm pouco a dizer sobre o lugar, pois sua história é focada na infância. Já a história de Toddra e Azak é a primeira a mostrar o que de fato acontece nessa esfera social e como os indivíduos se comportam nesse local. A narrativa retrata que alguns homens procuravam ser campeões e exímios reprodutores, principalmente pelo status que isso conferia a eles no Castelo. Porém, Toddra mostra-se insatisfeito com essa situação. Sua insatisfação torna-se repulsa com o passar do tempo e insuportável quando se apaixona por Azak.

As *fuckeries* são locais de escravização sexual institucionalizadas e legitimadas como uma necessidade, dada a escassez de homens naquela sociedade. O funcionamento das *fuckeries* pode ser comparado ao comércio sexual que acontece nos bordéis e casas de strip-tease, locais em que pessoas – majoritariamente mulheres e homens homossexuais – são "trabalhadores do sexo". A legitimação da prostituição como uma profissão levanta debates fervorosos entre legisladores e grupos ativistas na atualidade, mas a prostituição dos homens em Seggri – assim como uma grande parcela das pessoas em nossa sociedade – não envolve uma escolha, e sim a coerção. A principal justificativa das mulheres em relação à existência das *fuckeries* seria a

necessidade biológica, no entanto, em grande parte das vezes, as mulheres as frequentam para satisfazer seus desejos sexuais sem a intenção de engravidar. Os homens são vistos, portanto, como objetos sexuais sujeitos aos desígnios femininos.

Enquanto Azak conversava com Toddra e tentava acalmá-lo, Zedr ligou para a polícia da cidade, que veio imediatamente. As mulheres o subjugaram brutalmente e o devolveram ao Castelo com um aviso de não deixarem que ele fosse às *fuckeries* por certo tempo, pois era instável e perigoso. Após dois anos, Azak foi tratar de negócios perto da *fuckery* onde Toddra trabalhava e perguntou às mulheres do local sobre ele, que informaram que o jovem ia de vez em quando à *fuckery* e que era um campeão no Castelo, mas que não o requisitavam para o prazer, pois era grosseiro, mas somente para conceber, pois era conhecido por gerar muitos bebês do sexo masculino.

Outro ano se passou e Zedr, Azak e Chochi, a nova parceira do casal, começaram a pensar em ter filhos. Chochi encontrou-se com um reprodutor que já conhecia e Azak se viu diante de um impasse: não tinha mais interesse em fazer sexo com homens e não gostaria de encontrar-se com alguém desconhecido. A única pessoa em quem pensou foi Toddra. Imaginava que, depois de tanto tempo e depois de ter voltado à *fuckery* e não ter tido problemas, Toddra teria voltado a ser o homem que ela havia conhecido e que aquele "pequeno incidente" estaria superado.

Azak enviou um bilhete para Toddra expressando sua expectativa de encontrá-lo novamente e o pesar em relação ao encontro turbulento que haviam tido em sua casa. Não houve tempo para que ele respondesse quando a ovulação de Azak começou e eles se encontraram. Toddra agiu normalmente e Azak ficou satisfeita, mas enquanto se acariciavam, Toddra moveu-se subitamente e a penetrou forçosamente. Azak percebeu que ele segurava uma faca e conseguiu fugir. Ele a perseguiu e conseguiu atingi-la no ombro, quando as mulheres e os homens da *fuckery* o agarraram e foi levado pela polícia. Mais tarde, ao inquirir a gerente sobre o destino de Toddra, Azak foi informada de que "aquele estuprador assassino"[55] (LE GUIN, 2003, p.53) provavelmente seria castrado. Ao voltar para o quarto para pegar seus pertences, Azak lembrou-se

[55] No original: "a murdering rapist".

de seu primeiro encontro com o doce e belo dançarino e pensou que havia algo de errado em sua vida, mas que não sabia o que era ou como mudá-la. A jovem não conseguia imaginar o que havia feito para que aquele adorável rapaz se transformasse em uma pessoa tão amarga. É como se ela e as outras mulheres fossem cegas em relação ao sofrimento dos homens que não se adequavam à rígida estrutura social a que estavam submetidos, assim como nós vivemos em nosso cotidiano à parte das injustiças que nos cercam. Para o leitor, acostumado às histórias de amor cheias de reviravoltas típicas do melodrama, não é difícil entender o sofrimento do rapaz devido às situações pelas quais passa e a sua reação quando Azak tenta encontrá-lo novamente. O que causa estranheza é a reação de Azak aos fatos e a sua incapacidade de entender os sentimentos de Toddra.

A inversão de papeis, nesse caso, serve ao propósito de distanciar o leitor dos acontecimentos para que ele os avalie com clareza. Caso um homem estivesse no lugar de Azar e uma mulher no de Toddra, a história não seria considerada fora do comum, pois a frieza e a dificuldade de entender os sentimentos alheios são em geral associadas aos homens de nossa sociedade. No entanto, das mulheres espera-se o inverso: a compreensão e amabilidade. Ao ser organizada de maneira inversa, mulher insensível e homem apaixonado, a narrativa instiga o leitor a pensar sobre o que faz com que um indivíduo nem mesmo compreenda os sentimentos de outro e as suas expectativas. Em Seggri, o amor só é aceito entre iguais, entre as mulheres, que são indivíduos completos e sensíveis. É evidente que estas acreditam que os homens não são capazes de um sentimento tão elevado e altruísta ou que sofram quando tal sentimento lhes é negado. Essa inversão ressalta a insensibilidade em relação aos sentimentos do outro, a falta de identificação entre os gêneros no que concerne a problemas e sentimentos não compartilhados, desnaturalizando a relação entre ambos.

A próxima parte em itálico descreve a mudança que estava ocorrendo em Seggri. Mudanças na estrutura social e cultural de Seggri estavam em curso, lentamente e sem uma direção específica, mas não da maneira desastrosa temida por Merriment. Em 93/1602, uma universidade permitiu que homens estudassem e nas próximas décadas a maioria das universidades também, mas, depois de se formarem, os homens deveriam deixar o planeta ou voltar para seus Castelos, pois ainda não era permitido que morassem em outro lugar. Isso

mudou quando a “Lei do Portão Aberto” foi aprovada em 93/1662 e os homens puderam morar fora dos Castelos. Essas mudanças aconteceram depois do contato com o Ekumen, uma cultura muito diferente em relação ao tratamento dado aos homens. Antes disso, a maneira de viver em Seggri foi seguida com poucas modificações por milênios.

Mesmo depois da aprovação da lei, o êxodo dos Castelos foi menor do que o temido e programas de treinamento básico foram instituídos com sucesso relativo. Vários habitantes de Seggri foram para Hain, a maioria homens, apesar da esmagadora diferença numérica entre homens e mulheres que ainda existia. O narrador comenta em itálico que “A breve autobiografia de um desses homens que se segue é de particular interesse já que ele esteve envolvido no evento que resultou diretamente na Lei do Portão Aberto.”[56] (LE GUIN, 2003, p.54). O texto a que se refere é a “Breve autobiografia do Agente Móvel Ardar Dez”, que ao lado das memórias de Po, é bastante intimista e reveladora.

Ardar inicia seu relato autobiográfico contando que foi um menino típico de uma grande Motherhouse. As mulheres de sua família tinham trabalhado ou trabalhavam em uma fábrica de cerâmicas e eram todas trabalhadoras especializadas e bem pagas. Durante a infância, conviveu com suas irmãs e tinha os mesmos direitos e deveres que elas, mas com o passar dos anos percebeu o olhar desolado daquelas em relação a ele. Durante os dias de visita, ia ao castelo e assistia a demonstrações de danças e lutas e achava tudo aquilo muito excitante, mas quando cruzava os muros do castelo, sentia como se tivesse tirado o figurino de uma peça e que voltasse à vida real com sua família, pois o mundo naquele local era, para mulheres e crianças que viviam nas cidades, uma realidade completamente distante de seu cotidiano.

Aos dez anos de idade, Ardar passou a frequentar a Aula dos Meninos na cidade, que foi instituída como uma ponte entre a vida familiar e a vida no Castelo. As aulas os ensinariam técnicas básicas, o que esperar e como se comportar no Castelo. No entanto, sob influência reacionária, não se permitia ali que os homens fossem às aulas, o que fez com que as mulheres tentassem substitui-los. Porém, sabiam tão pouco sobre a vida no castelo quanto os jovens

[56] No original: “The following autobiographical sketch by one of these men is of particular interest, since he was involved in the event which directly precipitated the Open Gate Law”.

meninos e mais os confundiam do que os esclareciam. Sobre sua Cerimônia de Separação, Ardar declara:

> Os homens em Seggri, naqueles dias, tinham essa vantagem: sabiam o que era a morte. Todos haviam morrido uma vez, antes da morte de seus corpos. Haviam se voltado e contemplado toda a sua vida, cada lugar e face que haviam amado, e se afastado enquanto o portão se fechava.[57] (LE GUIN, 2003, p. 56)

Os homens eram obrigados a abandonar tudo que conheciam para começar uma nova vida, repleta de competições e jogos de poder entre estranhos. Tudo isso se iniciava quando tinham apenas onze anos de idade. Apesar de difícil, a separação é, de certa maneira, cômoda para as mulheres que não sabem, ou não querem saber, o que os seus filhos têm de passar durante o resto de suas vidas.

Dentro do Castelo havia uma divisão entre os "tradicionais" e os "colegiais". Essa divisão já era uma das consequências da permissão de os homens frequentarem a universidade/faculdade. Isso permitia que eles fossem mais críticos em relação à maneira como viviam e, consequentemente, criava atritos entre os dois grupos. Como o próprio nome indica, os tradicionais eram extremamente conservadores e os colegiais, liderados pelo casal Ragaz e Kohadrat, eram formados pelos homossexuais, outros homens e meninos mais velhos. A homossexualidade era proibida entre os adultos, mas encorajada entre os jovens como uma forma de iniciação sexual. Em Seggri essa prática resultava, na verdade, em estupros coletivos dos meninos mais jovens nos dormitórios.

Alguns meninos mais velhos protegiam os jovens fingindo que os estupravam para que os outros não o fizessem. Na cama desses meninos, eles se sentiam seguros e eventualmente poderiam formar um relacionamento consensual quando estivessem mais velhos. Não havia nenhuma privacidade e muitos dos meninos que não conseguiam lidar com tamanha pressão se suicidavam. Ardar comenta que o amor que esses meninos nutriam entre si nos primeiros anos era maternal. Sua escolha "incomum" da palavra maternal para falar de homens o leva a explicar que: "Por que digo maternal e não paternal?

[57] No original: "Men on Seggri, in those days, had this advantage: they knew what death is. They had all died once before their body's death. They had turned and looked back at their whole life, every place and face they had loved, and turned away from it as the gate closed."

Porque não existiam pais no meu mundo. Havia somente reprodutores. Eu não conhecia nenhuma palavra como pai ou paternal. Eu pensava em Ragaz e Kohadrat como minhas mães. Eu ainda penso."[58] (LE GUIN, 2003, p.57). Vê-se que aos homens era negado o papel de pai. Pai e filhos não tinham nenhum contato e nem mesmo um nome que designasse sua relação, pois era uma categoria inexistente naquela sociedade.

A repressão aumentou quando o Senhor do Castelo, Lord Fassaw, ficou mais velho. Qualquer protesto levado ao conselho da cidade era visto como "choramingo típico de homens"[59] (LE GUIN, 2003, p.57). Indignado com a indiferença das mulheres do conselho, Ardar questiona Ragaz. "Como elas [nossas mães] podem nos abandonar?"[60] (LE GUIN, 2003, p.58) Ele indaga por que elas os deixavam lá, e se elas saberiam o que eles enfrentavam. Ao que Ragaz responde:

> "É claro que elas não querem saber como vivemos. Por que elas nunca vêm aos Castelos? Oh, nós as mantemos fora, sim, mas conseguiríamos mantê-las fora se elas quisessem entrar? Meu querido, nós conspiramos com elas e elas conosco para mantermos a grande fundação de ignorância e mentiras na qual nossa civilização repousa."
> "Nossas próprias mães nos abandonam" Eu disse.
> "Nos abandonam? Quem nos alimenta, nos veste, nos abriga e nos paga? Nós somos completamente dependentes delas. Se nós nos fizéssemos independentes, talvez pudéssemos reconstruir nossa sociedade com base na verdade."[61] (LE GUIN, 2003, p.58)

Essa passagem é como um resumo de ambas as obras: os homens e mulheres juntos, mas de maneira desigual, conspiram para a manutenção do *status quo.* Os homens talvez nem mesmo saibam de todos os detalhes da

---

[58] No original: "Why do I say maternal, not paternal? Because there were no fathers in my world. There were only sires. I knew no such word as father or paternal. I thought of Ragaz and Kohadrat as my mothers. I still do."
[59] No original: "typical male whining".
[60] No original: "How could they abandon us
[61] No original: "'Of course they don't want to know how we live. Why do they never come into the castles? Oh, we keep them out, yes; but do you think we could keep them out if they wanted to enter? My dear, we collude with them and they with us in maintaining the great foundations of ignorance and lies on which our civilization rests.'
'Our own mothers abandon us,' I said.
'Abandon us? Who feeds us, clothes us, houses us, pays us? We're utterly dependent on them. If ever we made ourselves independent, perhaps we could rebuilt society on a foundation of truth.'"

organização social da qual fazem parte, mas seu comportamento a mantém. Tal comportamento é reforçado a todo tempo através da cultura e do acesso/proibição ao/do conhecimento. Aos homens é dada a impressão de autonomia e poder e às mulheres a de impotência em relação às mudanças, como bem expressam Po e Ardar.

Por ter ido ao conselho fazer reclamações, que não foram ouvidas, Ragaz foi açoitado até a morte pelos homens de Fassaw sob acusações de homossexualidade e traição. Apesar de Ragaz e Kohadrat pregarem a resistência pacífica, seus seguidores não suportaram essa ofensa e partiram para a violência. Quando a polícia chegou os seguidores de Fassaw e seus valentões haviam sido mortos. As mulheres da polícia olhavam com horror para os quartos ensanguentados, que elas nunca haviam visto, e para os corpos mutilados. Um dos colegiais, com as mãos deformadas após ter tido um anel em brasa forçado em seu dedo pelos homens de Fassaw, disse a elas que eles eram malucos e que mereciam o que se abateu sobre eles.

Todos foram trancados e a Revolta do Castelo Rakedr foi investigada. Uma liderança de homens de outros Castelos foi formada e eles entenderam o suficiente do comportamento de Fassaw para compreenderem as origens da revolta. Os homens não foram punidos, mas foram tratados com desprezo e repulsa. Dois meses depois da revolta, e da consequente atenção dada às condições de vida dos homens em Seggri, o Conselho Mundial decretou a Lei dos Portões Abertos e todo homem que desejasse poderia passar pelos portões e ser livre. Os colegiais diziam a si mesmos que essa era a sua vitória, mas nem mesmo eles acreditavam.

Nenhum deles pensou no que faria depois que os portões fossem abertos. O lugar que ocupavam em suas famílias e na sociedade antes de irem para o castelo havia se fechado e não havia espaço para eles. As mulheres que os encontravam nas ruas os desprezavam e diziam que deveriam voltar aos seus devidos lugares.. Aqueles que tinham família nas proximidades voltaram para a casa de suas mães, mas estas já não eram as mesmas e eles não eram mais aqueles meninos de onze anos que haviam saído de casa, apesar de toda a boa vontade que ambos manifestavam.

Não podiam trabalhar, pois não tinham qualquer formação e mesmo sua educação básica era deficiente. Eles simplesmente não eram necessários. Uma

das maneiras de manter um grupo de pessoas em uma situação indesejada e em um lugar desconfortável é não lhes dar nenhuma opção. Mesmo que pudessem, fisicamente, ir onde quisessem e fazer o que desejassem, não havia lugar ou coisa alguma que soubessem fazer ou em que fossem necessários.

Bourdieu (1999) comenta que, contra a dominação, somente a tomada de consciência e leis não são o suficiente, pois:

> As paixões do *habitus* dominado (do ponto de vista do gênero, da etnia, da cultura ou da língua), relação social somatizada, lei social convertida em lei incorporada, não são das que se pode sustar com um simples esforço de vontade, alicerçado em uma tomada de consciência libertadora. Se é totalmente ilusório crer que a violência simbólica pode ser vencida apenas com as armas da consciência e da vontade, é porque os efeitos e as condições de sua eficácia são duradouramente inscritas no mais íntimo dos corpos sob a forma de predisposições (aptidões, inclinações). (p.51)

As mudanças nas leis de Seggri permitem que os homens possam agir para mudar essa consciência, mas não liberta a sociedade como um todo de predisposições enraizadas em seus hábitos. Assim como os efeitos das leis e ações afirmativas direcionadas à diminuição da violência doméstica ou da obrigatoriedade de equiparação salarial entre homens e mulheres demorarem décadas para tornarem-se realidades e nossa sociedade, a mudança das leis de Seggri deixou esses homens em um vácuo entre a possibilidade física de liberdade e a sua efetivação. Os argumentos que serviam como base para seu encarceramento físico e ideológico continuavam fortes, como é perceptível na seguinte passagem:

> Os sentimentos contra a política dos Portões Abertos eram fortes e parecia que todas as vezes que eu assistia as notícias havia uma mulher falando amargamente sobre a inerente violência e irresponsabilidade do homem, sua incapacidade biológica para participar na tomada de decisões políticas e sociais.[62] (LE GUIN, 2003, p.62)

[62] No original: “Feeling against the Open Gate policy ran very Strong, and it seemed that every time I watched the holo there was a woman talking grimly about the inherent violence and irresponsibility of the male, his biological unfitness to participate in social and political decision-making.”

Como comentado anteriormente em relação a *Gate to Women's Country*, essa citação mostra a intenção de naturalizar traços supostamente masculinos para justificar a exclusão dos homens das diferentes esferas do poder, sejam elas políticas, econômicas ou sociais. Essas afirmações visam caracterizar os homens como seres intrinsicamente desonestos e não dignos de confiança. Frequentemente, os próprios homens diziam o mesmo. Os conservadores dos Castelos queriam que os homens voltassem para seus lugares, nas competições e nas *fuckeries*.

Ardar era completamente contra as *fuckeries* e sua mãe, confusa, questionou se ele viveria em celibato, pois para ela era inconcebível o sexo entre homem e mulher em outro contexto. Ardar declara que quer ter uma esposa e também ser uma esposa, única palavra conhecida para designar um relacionamento afetivo *e* sexual. Novamente, como ocorria com a palavra "mãe", não havia um termo para designar o papel de um homem em relação a uma pessoa com quem tivesse uma relação que não fosse estritamente sexual e profissional. O processo linguístico responsável pela criação/existência de palavras que designam algo ou algum evento é um tema de grande debate, segundo Adam Shaff,

> O discurso [...] é sempre discurso *sobre* alguma coisa. O assunto pode ser a realidade natural, social ou psíquica [...] Até hoje a controvérsia epistemológica tem sido sobre qual elemento é o *primitivo*: a linguagem, que *cria* nossa imagem de realidade, ou a realidade, que é *espelhada*, refletida, mapeada pela linguagem. [Grifo do autor][63] (1965, p.147)

Independentemente de qual concepção seja escolhida, a relação de criação e reflexão da realidade, cultura e ideologia na formação da linguagem é clara. A inexistência de uma palavra para designar a relação afetiva entre pai e filhos, comentada anteriormente, reflete a maneira como a linguagem cria a nossa imagem de realidade e é criada por esta. É inegável, nesse contexto, que existam pais biológicos, chamados de *sires*. No entanto, o papel paterno afetivo não existe, tampouco a relação entre pais e filhos, a não ser no ato da

[63] No original: "Speech [...] is always speech about something. The subject matter may be natural reality, social reality, or psychic reality [...] The epistemological controversy up to this day has been over which element is primitive: language, which creates our image of reality, or reality, which is mirrored, reflected, mapped by language."

concepção. A ausência de uma palavra para “marido” sinaliza, também, que esta categoria não existe, portanto, não é nomeada, mas pode significar, também, que é uma categoria que não *deve* existir, por não ser ideologicamente *desejável.* Essa interpretação pode ser feita com base no comentário da gerente da *fuckery* sobre as pessoas que se apaixonam, mesmo que “clandestinamente”. O título daquela seção reflete a inequação desse sentimento: “Amor fora do lugar”.

Sem ter função social e por estar restrito ao ambiente doméstico, Ardar acaba caindo em profunda depressão. Era atormentado por desejos sexuais reprimidos em meio a todas as mulheres que eram suas parentes. Até que sua irmã mais próxima o abordou e falou-lhe sobre o “homem do Ekumen” que estava na cidade para estudar a Revolta do Castelo de Rakedr. Ele desejava falar com os homens da resistência, mas estes estavam hesitantes. Ninguém sabia realmente o que havia ocorrido no Castelo e a irmã de Ardar o convence de que era seu dever contar essa história, pois “A história não contada é mãe da mentira” [64](LE GUIN, 2003, p.64), segundo o ditado de Seggri.

O representante do Ekumen era o Agente Móvel Noem, originário da Terra e treinado em Hain. Sua investigação destinava-se a escrever um relatório que intitulou “The Matter of Seggri” sobre as condições de vida no planeta. Ardar contou a história da revolta para Noem em menos de uma hora e achou que era o suficiente, mas Noem lhe fez milhares de perguntas, especulou, extrapolou e pediu que fosse sempre corrigido. Ardar e Noem se encontraram diariamente por um mês, ao final do qual Ardar nutria grande amizade pelo agente e veio a depender dele. Tudo o que Ardar tinha eram esses encontros, quando se sentia útil e valorizado.

Noem iria embora e o desespero se abateu sobre Ardar. A presença do agente mostrou-lhe que existiam coisas que um homem poderia fazer além de ser um objeto sexual ou um reprodutor, mas não sabia bem o que fazer. Noem perguntou-lhe o que gostaria de ser e Ardar respondeu: “Uma esposa!”[65] (LE GUIN, 2003, p.65). Entretanto, sabia que seria extremamente difícil encontrar uma mulher que aceitasse essa proposta, o que o fazia sentir-se deslocado e sem nenhum espaço em Seggri. Noem sugere que existe muito espaço na

[64] No original: “’the untold story mothers the lie’”.
[65] No original: “’ A wife!’”

galáxia e que ele poderia ser treinado em Hain se desejasse, mas antes teria que frequentar a universidade em Seggri, pois seus conhecimentos eram precários.

Noem recomendou Ardar para mulheres na universidade e a família de Ardar sentiu-se feliz com esse expediente, pois além de resolverem o problema de um filho que não contribuía com a família e que não tinha função alguma, ele seria o primeiro deles a frequentar a Universidade. Ali a vida de Ardar não foi fácil, mas tinha amigos homens com quem compartilhar suas preocupações e, aos poucos, também fez amizade entre as mulheres mais abertas e sem preconceitos.

> No meu terceiro ano, eu e uma dessas mulheres conseguimos, de maneira hesitante e desconfiada, nos apaixonar. Não funcionou muito bem e nem durou muito tempo, mesmo assim foi uma grande liberação para ambos, nossa liberação da crença de que a única comunicação e comunhão entre nós seria sexual, que um homem e uma mulher adultos não tinham nada além de seus genitais para uni-los.[66] (LE GUIN, 2003, p.67)

Ambos conversavam longamente e compartilhavam suas preocupações. Esses eram os momentos que ele mais apreciava. Essa mulher estava morta há 200[67] anos quando Ardar escreve suas memórias, pois viajou para diversos planetas a fim de completar seu treinamento e estava escrevendo suas memórias como parte de um requisito do Ekumen para que pudesse retornar a Seggri como um Agente Móvel. Ele deseja viver em meio ao seu povo e descobrir quem eles são agora que ele sabe melhor quem ele mesmo é.

"The Matter of Seggri" é o título do conto de Le Guin e também do relatório do Agente Móvel Noem ao Ekumen, como comenta Ardar em seu próprio relato. O objetivo do relatório é informar o Ekumen sobre estado de Seggri, principalmente após a rebelião do castelo Rakedr. O título do relatório – e do conto – pode ser traduzido, portanto, como "A questão de Seggri" ou "O problema

---

[66] No original: "In my third year, one of them and I managed, tentatively and warily, to fall in love. It did not work very well or last very long, yet it was a great liberation for both of us, our liberation from the belief that the only communication or commonality possible between us was sexual, that an adult man and woman had nothing to join them but their genitals."

[67] Durante a viajem espacial o tempo passa mais rápido para quem está em um planeta do que para os viajantes, então quando se vai de um planeta longínquo para outro em naves que viajam quase a velocidade da luz, os tripulantes não envelhecem na mesma velocidade que os habitantes do planeta.

de Seggri". O problema de Seggri, como sugere o próprio nome do planeta, é a *segre*gação. Para a maioria das mulheres – e em relação à vida na Terra, por exemplo, – Seggri é um avanço, apesar de não ser perfeita: igualdade de oportunidades profissionais, acesso a todas as esferas sociais, vida comunal, liberdade sexual, pouca violência urbana ou guerras, autonomia reprodutiva. No entanto, os homens não podem estudar, casar, ter filhos, ter individualidade ou privacidade, além de serem abusados sexualmente pelos homens mais velhos e pelas mulheres nas *fuckeries*. Para que as mulheres vivam em um ambiente próspero, é necessário que os homens vivam em um condições extremamente hostis. Essa é a separação que cria o "Problema de Seggri".

A segregação de Seggri está baseada, sobretudo, em questões de gênero. Homens e mulheres vivem física e culturalmente isolados e a homossexualidade é privilegiada entre as mulheres como a principal forma de organização da afetividade e da sexualidade diárias. A heterossexualidade, compulsória nas *fuckeries*, é proibida nas relações afetivas. Os desviantes, que desejam ter relações heterossexuais afetivas, são castigados.

A palavra *matter* possibilita ainda outra interpretação quando relacionada à última frase do relato de Ardar, em que este revela seu intento de voltar a Seggri como um Agente Móvel para "viver junto ao meu povo para aprender quem eles são, agora que sei, pelo menos com uma certeza incerta, quem eu sou"[68] (LE GUIN, 2003, última página). *Matter* também significa "matéria", "substância" e enseja a pergunta sobre do que Seggri é feito, do que é constituído, quais são as partes que formam aquela sociedade. Seggri é feito de diferenças aparentemente inconciliáveis, se separações, segregações e dos binarismos e dicotomias, como aquelas presentes também em nossa sociedade. Todos os planetas são a Terra, Seggri é feito de nosso planeta natal com certos aspectos rearranjados, invertidos, disfarçados, exagerados ou reinventados.

[68] No original: "to live among my people, to learn who they are, now that I know with at least and uncertain certainty who I am."

Considerações Finais

Gate to Women's Country e "The Matter of Seggri" situam-se num contínuo entre as utopias, que são mundos perfeitos, e as distopias, mundos terríveis. Sob certos aspectos, *Gate to Women's Country* pode ser considerada, de acordo com as categorizações de Pasold (1999), uma utopia frustrada, ou seja, uma história que, à primeira vista, assume o aspecto de uma utopia, mas que gradativamente se revela perversa/distópica. Inicialmente, o texto apresenta uma sociedade em que homens e mulheres vivem separados por necessidade, enquanto interagem de maneira pacífica e têm suas liberdades garantidas em um mundo pós-apocalíptico hostil. Com o desenrolar da história, percebe-se que a interação entre os sexos não é nada pacífica e está baseada em um rígido sistema de controle e restrições que se aplicam a ambos os lados, sendo mais severo com os homens.

"The Matter of Seggri", com a sua diversidade narrativa, mostra diferentes facetas de uma sociedade e cada um dos relatos pode ser interpretado separadamente. No relato do Capitão, Seggri parece ser uma utopia para os homens e um mundo difícil, mas não terrível, para as mulheres. Yude descreve Seggri nos termos de utopia feminista e uma distopia para os homens. As mulheres usufruem de diversos benefícios: são livres, vivem em segurança e têm grande possibilidade de prosperar. Já Po mostra um mundo que, apesar de seus aspectos negativos, é majoritariamente bom tanto para homens quanto para as mulheres. O conto de Sem Gridji narra um mundo completamente distópico para os homens, que se revela também perverso para as mulheres. Ardar Dez, por sua vez, descreve uma sociedade completamente opressora em relação aos homens, que os tolhe e violenta. Para ele, as mulheres usufruem de maiores benefícios e liberdades, mas também acabam por ser vítimas de uma sociedade determinista e binária.

Como salientado anteriormente, em *Gate to Women's Country* a distopia é, até certo ponto, justificada como necessária, dada a natureza violenta dos homens.. Já em "The Matter of Seggri", o tom de crítica e repreensão à maneira como os homens são tratados é mais acentuado e os pontos examinados foram correlacionados à maneira como as mulheres foram tratadas historicamente em nossa sociedade.

A forma como cada uma das narrativas é construída reflete e é reflexo de distintas ideologias. *Gate to Women's Country* apresenta um enredo linear centrado na vida de uma personagem e em sua busca por respostas e, posteriormente, em sua luta para encontrar um lugar na sociedade e formar sua opinião em relação ao que descobre sobre esta. Há somente um foco narrativo e um narrador onisciente. A estrutura dessa narrativa de ficção científica tem elementos do romance de formação e de mistério, pois, além de contar a história de Stavia desde a infância, seu amadurecimento e seus conflitos ao atingir a maturidade, é dirigido pela busca da protagonista por respostas em meio a tramas e conspirações. "The Matter of Seggri", por outro lado, privilegia a diversidade e apresenta múltiplos enredos e narradores. Consequentemente, exibe diferentes pontos de vista. Os enredos são centrados na descrição/apresentação da sociedade, seguindo a estrutura típica das utopias/distopias e da narrativas de viagens com um tom autobiográfico.

Enquanto *Gate to Women's Country* passa-se em uma terra pós-apocalíptica poluída e exibe uma economia de trocas semi-industrial, *Gate to Women's Country* se situa em um planeta saudável e industrializado. A sociedade deste último é militarizada, enquanto a de "The Matter of Seggri" possui somente algo equivalente à polícia civil. Durante os relatos, não há menção a guerras ou conflitos internos em Seggri. As preocupações em relação à sobrevivência e utilização de recursos naturais é mais presente em *Gate to Women's Country*, um romance engajado com questões ecológicas, como é típico nas utopias e distopias feministas dos anos 70 do século vinte. O fato de a sociedade de "The Matter of Seggri" ser industrial e capitalista faz com que os indivíduos usufruam de maior liberdade e independência. Já em *Gate to Women's Country*, a população divide o produto das colheitas e é mais comunal e, consequentemente, mais entrelaçada e co-dependente.

O modelo familiar das duas narrativas foge ao ideal da família nuclear ocidental. Nas casas, a família (que reúne não apenas mães e filhas, mas também os demais parentes) divide o espaço e as tarefas, possibilitando que cada uma das mulheres tenha mais tempo para dedicar-se a seus interesses e que as crianças sejam responsabilidade da família como um todo. Uma diferença marcante entre a organização das famílias é a inexistência, em *Gate to Women's Country*, de relações homossexuais entre as mulheres (e também entre os

homens na guarnição). Enquanto em “The Matter of Seggri” as mulheres formam famílias com seus filhos e parceiras, em *Gate to Women’s Country* as mulheres moram somente com suas famílias biológicas e se relacionam sexualmente exclusivamente com os guerreiros. Supostamente as mulheres, através da seleção genética, excluíram o gene que levaria a tendências homossexuais, afirmação que reflete, mais uma vez, ideias de determinação biológica do comportamento dos indivíduos e a exclusão de comportamentos considerados desviantes dentro da organização social.

Em ambas as sociedades, os homens não recebem treinamento para trabalhos especializados, como agricultura, mecânica, medicina, entre outros. Estes devem se dedicar somente às atividades atléticas e de combate, sendo excluídos dos conselhos e outros órgãos deliberativos. Essa exclusão sinaliza mais do que uma estratégia para mantê-los afastados do poder: trata-se de uma inversão de paradigmas em que o poder do conhecimento sobrepuja o poder físico. O poder e a superioridade física do homem são comumente usados como justificativa para a dominação masculina e em ambas as narrativas as mulheres os dominam por outros meios que se mostram tão ou mais eficientes do que a simples força física.

Considerando a época em que os textos foram produzidos e as tendências do Movimento Feminista e dos Estudos de Gênero que cada um deles expressa, percebe-se que, além da óbvia vantagem que a produção mais recente tem sobre outra anterior, graças ao acesso a mais informações e a novas proposições teóricas, “The Matter of Seggri” lida com as diferenças de maneira mais fluida e consciente. Pode-se perceber que essas histórias, cujos enredos são semelhantes, trabalham os mesmos temas de maneiras bastante distintas e, ao mesmo tempo, identificam problemas e propõem soluções de maneira similar.

As questões trabalhadas em ambas as obras, tais como como a organização da família, o direito ao conhecimento, os direitos reprodutivos, as configurações do afeto e a maneira de lidar com as diferenças são temas caros aos estudos de gênero e figuram sempre nas ficções científicas feministas. Nessas narrativas essas questões são trabalhadas lado a lado e as hipóteses teóricas são testadas sobre um pano de fundo marcado por diversas nuances, assim como se dá em nossa sociedade, que acrescenta às proposições teóricas

matizes pessoais, afetivas, individuais e coletivas. Dessa forma, as hipóteses podem ser colocadas, testadas e discutidas de forma acessível ao leitor comum.

A participação das mulheres na forma e na direção dos rumos da ficção científica é, como apresentado, maior e mais incisiva do que comumente se acredita. Os seus números e presença permanente são incontestáveis, desde Mary Shelley até a lista de quase duas dezenas de nomes indicados ao Prêmio James Tiptree, Jr. anualmente. As mulheres se fazem presentes não só nos "bastidores", mas também nos "holofotes" de diversas narrativas escritas por homens e mulheres na atualidade. O papel desempenhado por essas personagens mudou drasticamente desde o auge das *pulps*, e graças à influência do feminismo e das ciências humanas e sociais, tornaram-se mais profundos vívidos. A influência feminista reavivou as utopias em uma época de certo conformismo e aceitação da realidade, mesmo que desigual, retratando também, nas distopias, as desigualdades que assolavam o cotidiano. Durante a década de 1970, a produção dessas utopias e distopias feministas teve seu auge e foi capaz de construir uma tradição sobre a qual as obras subsequentes puderam se apoiar.

Como se pode deduzir a partir das descrições de Attebery (2002), grande parte das narrativas apresentam mundos habitados somente por mulheres, ocasião na qual a reorganização da sociedade – em relação à nossa – é radicalizada e proporciona possibilidades admiráveis de experimentação na configuração dos gêneros. Algumas outras narrativas, em menor número, apresentam mundos nos quais existem tanto homens quanto mulheres, mas nas quais os indivíduos de ambos os sexos vivem separados. Em alguns casos, a dinâmica de gênero toma a forma de uma "batalha dos sexos", e homes e mulheres lutam pelo poder; em outras, um dos sexos detém o poder e subjuga o outro, retratado como impotente. Quando as mulheres detêm o poder, é comum a inversão de papéis.

Quando retratadas de maneira positiva, as sociedades exclusivamente femininas costumam ser: funcionais, ou seja, com poucos adornos e burocracias desnecessárias tanto em sua macro organização quanto na vida cotidiana; homogêneas, com pouca diferença de classe ou de oportunidades; autônomas, com descentralização ou pouca interferência de um governo centralizado; sexualmente livres ou com a ausência total da sexualidade; familiares, com

núcleos familiares fortes e moradias compartilhadas, assim como as tarefas e criação das filhas; comunais, com o total compartilhamento de tarefas, funções e moradia. Esses fatores comunais ou familiares podem se sobrepor ou ser substituídos um pelo outro, principalmente em relação à criação dos filhos. A reprodução pode se dar através de métodos artificiais, como a clonagem.

Nas sociedades em que impera a separação entre homens e mulheres, com contatos eventuais, os homens costumam organizar-se de maneira complexa e altamente hierarquizada, o que os leva a ser competitivos, individualistas e violentos. Os núcleos familiares são desfeitos, sem laços entre pais e filhos e a heteronormatividade é dominante. As mulheres organizam-se basicamente da mesma maneira que nas sociedades completamente separatistas.

Os textos objeto deste trabalho podem ser classificadas como narrativas separatistas em que as mulheres detêm o poder. Enquanto a narrativa de Tepper constitui-se como uma inversão clássica de papéis de gênero, a de Le Guin aplica, mas desconstrói a própria noção de papeis. Tepper coloca as mulheres em uma posição privilegiada em relação aos homens e justifica os meios pelos quais estas mantêm seus status através da essencialização do homem, retratado como um ser violento e que precisa ser controlado para o bem das mulheres e para o seu próprio bem. As mulheres seriam beneficiadas ao serem protegidas e autônomas. Da mesma forma, protegem-se os homens de suas próprias tendências á autodestruição – como aconteceu na guerra quase apocalíptica que teria precedido a narração de *Gate to Women's Country*. A sexualidade ali não sofre nenhum tipo de modificação, pois a heteronormatividade é praticamente compulsória, uma vez que a homossexualidade é vista como um "problema genético" já superado, assim como as mulheres tentam resolver a propensão masculina à violência através da seleção genética artificial.

É perceptível, portanto, que a narrativa de Tepper, enquanto empodera as mulheres ao mostrá-las como capazes de gerir eficientemente uma sociedade, fazeendo-as dominar em todas as esferas sociais, exibe uma postura conservadora em relação à sexualidade e essencialista e preconceituosa em relação aos homens. Le Guin, por outro lado, utiliza-se da narrativa separatista e da inversão de papéis de gênero para questionar justamente sua lógica, bem

como criticar a pretensa necessidade de dominação de um sexo pelo outro. Uma de suas estratégias para atingir esses objetivos é construir sua narrativa a partir de diversos pontos de vista, que culminam com aquele do homem, algo ausente na narrativa de Tepper. Em uma sociedade praticamente perfeita para as mulheres, em que alcançaram liberdade e autonomia, interessa a investigação e a exibição das condições daquele que se encontra em posição de desvantagem.

Tal atitude pode ser vista como anti-feminista ao retratar as mulheres como opressoras, mas a inversão de papéis em Le Guin mostra-se inovadora justamente neste ponto, pois o tipo de opressão sofrida pelos homens é aquela sofrida pelas mulheres em nossa sociedade. Tal artifício desfamiliariza e distancia o leitor de sua própria realidade e o faz questionar a organização de outra aparentemente tão diferente da sua, o que pode levá-lo a perceber, enfim, que as semelhanças entre a realidade empírica por ele habitada e aquela figurada no texto de Le Guin.

A ficção científica, como modo de organizar a narrativa, permite que as configurações da sociedade, dos gêneros, das classes, entre outras, sejam destruídas, invertidas, reconstruídas e moldadas livremente sem que o resultado perca sua coerência interna. Por ser um gênero marginalizado, oferece às feministas a oportunidade de questionarem o *status quo* em duas instâncias: a social e a literária, além de permitir maior liberdade criativa do que um gênero clássico, por ter fronteiras mais permeáveis e por ser menos “controlado” e criticado em relação ao aspecto formal, sofrendo menos pressão externa. Isto não significa, no entanto, que as narrativas resultantes sejam formalmente pobres, ou mal escritas, mas sim que sejam ricas e diversas.

Referências bibliográficas

ALTHUSSER, Louis. Ideologial State Aparatuses. In: RICHTER, David H(Ed.). **The critical tradition**: Classic Texts and Contemporary Trends. Boston and New York: Bedford/St. Martin's, 2007.

ATTEBERY, Brian. **Decoding gender in science fiction**. New York: Routlegle, 2002.

ATTEBERY, Brian. The magazine era: 1926-1960. In: **The Cambridge companion to science fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

ATWOOD, Margaret. A rainha de Quinkdom. Resenha de *The Birthday of the World and Other Stories* de Ursula K. Le Guin. In: ATWOOD, Margaret. **Buscas curiosas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 320-332.

ATWOOD, Margaret. Escrevendo utopia. In: ATWOOD, Margaret. **Buscas curiosas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 104-114.

BOOKER, M. Keith.; THOMAS, Anne-Marie. **The science fiction handbook.** [S. l.], 2009.

BORGES, Jorge Luís. "Kafka e seus precursores". In: **Obras completas**. Vol. 2. São Paulo: Globo, 1999, p. 96-98.

BOULD, Mark; BUTLER, Andrew M.; ROBERTS, Adam; VINT, Sherryl. (ed.) **The Routledge companion to science fiction**. New York: Routledge, 2009.

BOULD, Mark; VINT, Sherryl. **The Routlegde concise history of science fiction.** New York: Routledge, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação m**asculina. Rio de Janeiro: Berthrand Brasil, 1999.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada.** São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHO, António Vítor N. de. Criança, família e educação infantil: indicadores para uma compreensão histórica. In: **Conhecimento e diversidade**, edição especial, jul./dez. 2008 p.19–34.

CAVALCANTI, I. F. S. . Mestras, esposas, tias e mães: as mulheres e o poder nas distopias feministas. In: Ildney Cavalcanti; Ana Cecília Acioli Lima; Liane Schneider. (Org.). **Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades**. Maceió: Edufal, 2006b, p. 230-237.

CAVALCANTI, Ildney. A Distopia Feminista Contemporânea: um Mito e uma Figura. In: <http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_ildney.htm. Acesso em 11/04/2009>

CAUSO, Roberto de Souza. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil:** 1875 a 1950. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ELIOT, T. S. "Tradição e talento individual". In.: **Ensaios**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37 – 48

FREEDMAN, Carl (Ed.). **Conversations with Ursula K. Le Guin**. Jackson: The University Press of Mississippi. 2008.

FREEDMAN, Carl. **Critical theory and science fiction**. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

FUNCK, Suzana Bornéo. **The impact of gender on genre:** feminist literary utopias in the 1970s. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês / UFSC, 1998.

HOLLINGER, Veronica. Feminist Theory and Science Fiction. In: JAMES, Edward. MENDELSOHN, Farah (Ed.). In: **The Cambridge companion to science fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p.152-136.

JAMES, Edward. Utopias and anti-utopias. In: JAMES, Edward. MENDELSOHN, Farah (Ed.). **The Cambridge companion to science fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p.219-229.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Ed.). **O que é, afinal, Estudos Culturais.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

KENNEL, Nigel M. **The gymnasium of virtue**: Education & Culture in Ancient Sparta. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1995.

KINCAID, Paul. The Origins of Genre. In: GUN, James. **Speculations on speculation:** theories of science fiction.. Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2005.

KIRK, Gwyn; OKAZAWA-REY, Margo. **Women's lives**: Multicultural perspectives. New York: McGraw Hill, 2010.

LE GUIN, Ursula K. The Matter of Seggri. In: LE GUIN, Ursula K. **The birthday of the world and other stories.** New York: Perennial, 2003, p.23-68.

LEFANU, Sarah. **In the chinks of the world machine**: feminism & science fiction. London: The Women's Press, 1988.

LITTLE, Judith A. **Feminist philosophy and science fiction:** utopias and dystopias. New York: Prometheus Books, 2007.

Mendlesohn, Farah. Fiction, 1926-1945. In: BOULD, Mark; BUTLER, Andrew M.; ROBERTS, Adam; VINT, Sherryl. (ed.) **The Routledge companion to science fiction**. New York: Routledge, 2009, p.52-61.

MENDLESOHN, Farah. Introduction: reading science fiction. In: JAMES, Edward. MENDELSOHN, Farah(Ed.). **The Cambridge companion to science fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 1-12

MERRICK, Helen. Gender in science fiction. In: JAMES, Edward. MENDELSOHN, Farah (Ed.). **The Cambridge companion to science fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 241-252.

MERRICK, Helen. **The secret feminist Cabal:** A cultural history of science fiction feminisms. Seattle: Aqueduct Press, 2009.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

PASOLD, Bernadete. **Utopia x satire in English literature**. Florianópolis: Pós-graduação em inglês / UFSC, 1999.

RICHTER, David H(Ed.). **The critical tradition**: classic texts and contemporary trends. Boston and New York: Bedford/St. Martin's, 2007.

RUSS, Joanna. **To write like a woman**: essays in feminism and science fiction. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

SEED, David (Ed.). **A companion to science fiction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

SHAFF, Adam. Language and reality. **Diogenes**, v. 13, n. 51. p. 147-167, setembro, 1965,

SHOWALTER, Elaine. 'Toward a Feminist Poetics'. **The New Feminist Criticism**: Essays on Women, Literature and Theory. London: Virago, 1986. p. 125- 143

STABLEFORD, Brian. Science fiction before the genre. In: JAMES, Edward. MENDELSOHN, Farah(Ed.). **The Cambridge companion to science fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

TEPPER, Sheri S. **The gate to women's country.** New York: Bantam Books, 1989.

WILLIAMS, Raymond. Marxism and Literature. In: RICHTER, David H(Ed.). **The critical tradition**: classic texts and contemporary trends. Boston/New York: Bedford/St. Martin's, 2007, p. 1272-1290.

ZEISLER, Andi. **Feminism and pop culture**. Berkley: Seal Press, 2008.

Anexos

Ursula K. Le Guin

Romances

Rocannon's world (1966)
Planet of exile (1966)
City of illusion (1967)
A wizard of Earthsea (1968)
The left hand of darkness (1969)
The tombs of Atuan (1970)
The lathe of heaven (1971)
The farthest shore (1972)
The dispossessed (1974)
The word for world is forest (1976)
Very far away from anywhere else (1976)
Malafrena (1979)
The beginning place (1980)
The eye of the heron (1983)
Always coming home (1985)
Tehanu (1990)
The telling (2000)
Tales from Earthsea (2001)
The other wind (2003)
Gifts (2004)
Voices (2006)
Powers (2007)
Lavinia (2008)

Coleções de contos

The wind's twelve quarters (1975)
Orsinian tales (1976)
The compass rose (1982)
Buffalo gals (1987)

Searoad (1991)

A fisherman of the inland sea (1994)

Four ways to forgiveness (1995)

Unlocking the air (1996)

The birthday of the world (2002)

Changing planes (2003)

The wild girls (2011)

The unreal and the real: selected stories (2 vol) (2012)

Coleções de Poemas

Wild angels (1974)

Walking in Cornwall (1976)

Tillai and Tylissos (1979)

Hard words (1981)

In the red zone (1983)

Wild oats and fireweed (1988)

No boats (1992)

Blue moon over Thurman Street (1993)

Going out with peacocks (1994)

Sixty odd (1999)

Incredible good fortune (2006)

Finding my elegy: new and selected poems (2012)

Ensaios Críticos

Dancing at the edge of the world (1989)

The language of the night (1992)

Steering the craft (1998)

The wave in the mind (2004)

Cheek by jowl (2009)

Livros Infantis

Leese Webster (1979)

Cobbler's rune (1983)

Solomon leviathan (1988)

A visit from dr. Katz (1988)

Fire and stone (1989)

Fish soup (1992)

A ride on the red mare's back (1992)

Tom mouse (2002)

Catwings (1988)

Catwings return (1989)

Wonderful Alexander and the catwings (1994)

Jane on her own (1999)

Cat dreams (2010)

Sheri S. Tepper

Romances

King's Blood Four (1983)

Necromancer Nine (1983)

Wizard's Eleven (1984)

The Revenants (1984)

Marianne, The Magus, and the Manticore (1985)

Jinian Footseer (1985)

The Song of Mavin Manyshaped (1985)

The Flight of Mavin Manyshaped (1985)

The Search of Mavin Manyshaped (1985)

Jinian Star-Eye (1986)

Dervish Daughter (1986)

Blood Heritage (1986)

After Long Silence (1987) also appeared as: ◦Variant Title: The Enigma Score 1989)

Northshore (1987)

Southshore (1987)

The Bones (1987)

Marianne, The Madame, and the Momentary Gods (1988)

The Gate to Women's Country (1988)

Marianne, the Matchbox, and the Malachite Mouse (1989)

Still Life (1989)

Grass (1989)

Raising the Stones (1990)

Beauty (1991)

Sideshow (1992)

A Plague of Angels (1993)

Shadow's End (1994)

Gibbon's Decline and Fall (1996)

The Family Tree (1997)

Six Moon Dance (1998)

Singer from the Sea (1999)

The Fresco (2000)
The Visitor (2002)
The Companions (2003)
The Margarets (2007)
The Waters Rising (2010)
A Little Neighborhood Murder (1989)
Death and the Dogwalker (1990)
Dead in the Scrub (1990)
The Unexpected Corpse (1990)
Death for Old Times' Sake (1992)
Deservedly Dead (1992)
Looking for the Aardvark (1993)
Death and the Delinquent (1993)
Death Served Up Cold (1994)
A Long Time Dead (1995)
A Ceremonial Death (1996)
A Death of Innocents (1997)
Here's to the Newly Dead (1997)

Contos

Prince Shadowbow (1985)
The Gardener (1988)
Raising the Stones (excerpt) (1990)
Someone Like You (1990)
The Gazebo (1990)
Beauty (excerpt) (1991)
Raccoon Music (1991)
Beauty (Preview) (1991)
The Gourmet (1991)
Sideshow (excerpt) (1992)
Sideshow (Preview) (1992)
Shadow's End (excerpt) (1994)
Gibbon's Decline and Fall (excerpt) (1996)
Six Moon Dance (excerpt) (1998)

Singer From the Sea (excerpt) (1999)

The Fresco (excerpt) (2000)

Singer from the Sea (excerpt) (2000)

The Visitor (excerpt) (2003)

The Flight of the Denartesestel Radichan (2010)

Poemas

Extraterrestrial Trilogue on Terran Self-Destruction (1961)

Lullaby: 1990 (1963)

Ballad of the Interstellar Merchants (1964)

Ensaios

Foreword (The End of the Game) (1987)

A Note from the Author of Beauty (1992)

Presentazione. Sheri S. Tepper: Autoritratto (1992)

Letter (Locus #393) (1993)

Afterword (The Flight of the Denartesestel Radichan) (2010)