UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
CURSO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO

NICOLY CRISTINA DA ROCHA GREVETTI

AS MULHERES NO SCI-FI: O machismo e a misoginia nas representações femininas em filmes de ficção científica

Caruaru
2022

NICOLY CRISTINA DA ROCHA GREVETTI

AS MULHERES NO SCI-FI: O machismo e a misoginia nas representações femininas em filmes de ficção científica

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Comunicação Social do Campus Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, na modalidade de monografia, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social.

Área de concentração: Meios de Comunicação e Gênero

Orientador: Rodrigo Miranda Barbosa

Caruaru
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Grevetti, Nicoly Cristina da Rocha.
As mulheres no Sci-Fi: o machismo e a misoginia nas representações femininas em filmes de ficção científica / Nicoly Cristina da Rocha Grevetti. - Caruaru, 2023.
166p. : il., tab.

Orientador(a): Rodrigo Miranda Barbosa
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, , 2023.

1. Ficção científica. 2. Discussões de gênero. 3. Teoria das Representações Sociais . 4. Teoria feminista do Cinema. 5. Literatura feminista sci-fi. I. Barbosa, Rodrigo Miranda. (Orientação). II. Título.

300 CDD (22.ed.)

NICOLY CRISTINA DA ROCHA GREVETTI

AS MULHERES NO SCI-FI: O machismo e a misoginia nas representações femininas em filmes de ficção científica

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Comunicação Social do Campus Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, na modalidade de monografia, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social.

Aprovada em: 28/09/2023

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Rodrigo Miranda Barbosa
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Profª. Drª. Amanda Mansur Custódio Nogueira
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Profª. Drª. Iomana Rocha de Araújo Silva
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico este trabalho a pequena eu, que sonhava em falar sobre o universo e que agora fala sobre si mesma dentro dele.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe, Silmara, e minha avó, Salete. Meus primeiros e maiores exemplos de mulher. À minha mãe por estabelecer em mim o valor de que o conhecimento é a única coisa que não podem tomar da gente. À minha avó por sempre me apoiar em toda e qualquer decisão. Sem vocês duas como minhas raízes, não seria possível chegar até aqui.

Agradeço ao meu noivo, Welington, por ser a ponte que me possibilitou finalizar essa graduação. Agradeço a Universidade Federal de Pernambuco por me acolher de braços abertos. Pelas professoras e professores maravilhosos que encontrei pelo caminho, principalmente à Profª. Drª. Sheila Borges de Oliveira, que sempre despertou o máximo do meu potencial e ao Prof. Dr. Rodrigo Miranda Barbosa, orientador desse projeto, que continua me acompanhando nesse caminho tortuoso, mas gratificante, da vida acadêmica. Aos colegas e amigas que Pernambuco me trouxe, o meu muito obrigada, a minha jornada não seria a mesma sem vocês.

Agradeço, por fim, a todas as mulheres que vieram antes de mim. Que lutaram, que venceram ou que morreram lutando. O caminho é árduo e, provavelmente, nunca terá um fim. Mas sigamos juntas para a exploração de novos mundos, para pesquisar novas vidas, novas civilizações, audaciosamente indo onde nenhum homem jamais esteve.

“Honestly, if I was still a bloke, I could get on with the job and not have to waste time defending myself.”

13ª Doutora (The Witchfinders, Doctor Who, 2018).

RESUMO

O presente trabalho tem o objetivo de analisar e comparar personagens femininas de franquias de ficção científica, levando em conta os filmes mais antigos e os mais atuais. Foram comparadas a personagem Rachael de *Blade Runner: O caçador de andróides* (1982) com a personagem Joi de *Blade Runner: 2049* (2017), bem como a personagem Ripley de *Alien* (1979) e a personagem Shaw de *Prometheus* (2012) e por último Leia da *Trilogia Star Wars* (1997-1983) e Rey da *Trilogia Star Wars* (2015-2019). A partir disso, procura-se compreender a mulher no gênero de ficção científica, principalmente nas representações femininas dos filmes de maior sucesso. Aborda-se assim o contexto histórico do gênero, a mulher em relação ao mercado de trabalho, à ciência e tecnologia, e principalmente a critica feminista ao cinema e a relevância das representações sociais nos produtos midiáticos em uma sociedade totalmente midiatizada. Para entender a origem e história do gênero literário de ficção científica, bem como principais definições, obras e autores é utilizado Adam Roberts (2018). Para abordar a mulher no mercado de trabalho e sua relação com a tecnologia e a ciência é utilizada Michelle Perrot (2007) e Judy Wajcman (1998). Os autores presentes em Robin Reid (2009) foram utilizados para compreender a participação da mulher no gênero literário de ficção científica. Para discutir as representações sociais na mídia, utiliza-se Moscovici a partir de Pavarino (2003). Os estudos sobre às criticas feminista ao cinema são trabalhados a partir de Laura Mulvey (1973) e Gubernikoff (2009). Para entender a participação da mulher na sci-fi, desde a literatura às produções audiovisuais, bem como sua representação nessas produções, serão utilizados os autores presentes em Robin Reid (2009), Cristina Amich Elías (2007) e Carolina Ayres Mayer (2018). Após análises das personagens das franquias *Blade Runner*, *Star Wars* e *Alien* considera-se que, com a presença de mulheres nas etapas de roteiro, produção e/ou direção dos filmes, as mudanças nas representatividades da mulher nos filmes de ficção científica podem ser mais significativas e romper mais signos e estereótipos ligados a mulher.

Palavras-Chave: Ficção científica; discussões de gênero; literatura feminista; teoria feminista do cinema; cinema; teoria das representações sociais.

ABSTRACT

The present work aims to analyze and compare female characters from science fiction franchises, taking into account the oldest and most current films. The character Rachael from Blade Runner: The Android Hunter (1982) was compared with the character Joi from Blade Runner: 2049, as well as the character Ripley from Alien (1979) and the character Shaw from Prometheus (2012) and finally Leia from Star Wars Trilogy (1997-1983) and Rey from the Star Wars Trilogy (2015-2019). From this, we seek to understand women in the science fiction genre, mainly in female representations in the most successful films. This addresses the historical context of the genre, women in relation to the labor market, science and technology, and mainly feminist criticism of cinema and the relevance of social representations in media products in a fully mediatized society. To understand the origin and history of the science fiction literary genre, as well as main definitions, works and authors, Adam Roberts (2018) is used. To address women in the job market and their relationship with technology and science, Michelle Perrot (2007) and Judy Wajcman (1998) are used. The authors presented in Robin Reid (2009) were used to understand women's participation in the science fiction literary genre. To discuss social representations in the media, Moscovici is used based on Pavarino (2003). Studies on feminist criticism of cinema are works from Laura Mulvey (1973) and Gubernikoff (2009). To understand women's participation in science fiction, from literature to audiovisual productions, as well as their representation in these productions, the authors present in Robin Reid (2009), Cristina Amich Elías (2007) and Carolina Ayres Mayer (2018) will be used. After analyzing the characters from the Blade Runner, Star Wars and Alien franchises, it is considered that, with the presence of women in the stages of scriptwriting, production and/or direction of the films, changes in the representation of women in science fiction films can be more meaning and breaking more signs and stereotypes linked to women.

Keywords: Science fiction; gender discussions; feminist literature; feminist film theory; cinema; social representations.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Sci-fi - **Sci**ence-**Fi**ction, do inglês Ficção Científica.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Capa da revista Amazing Stories por Robert Gibson Jones, 1950.	39
Figura 2	Capa da revista Amazing Stories por Arnold Kohn, 1949.	40
Figura 3	Capa da Revista Weird Tales por Margaret Brundage, s. d.	62
Figura 4	Capa da Revista Weird Tales por Margaret Brundage, 1935.	63
Figura 5	Poster de divulgação do filme King-Kong, 1933	92
Figura 6	Primeira cena de Rachael	102
Figura 7	Enfoque contínuo no rosto da personagem, separado do corpo.	103
Figura 8	A feminilidade em Rachael fica mais evidente e é explorada como recurso narrativo.	104
Figura 9	Deckard força uma interação romântica com Rachael, que depois consente	104
Figura 10	O arco de Rachael se fecha como par romântico do protagonista	105
Figura 11	Joi aparece pela primeira vez, emulando uma dona de casa padrão.	107
Figura 12	Joi tem seu corpo exposto pela roupa molhada, mesmo que seu corpo não seja real.	108
Figura 13	Joi vê as informações através dos olhos de K.	109
Figura 14	Joi deseja ser real, mas somos lembrados que ela é um produto.	110
Figura 15	A versão principal de Joi é morta pela vilã.	112
Figura 16	O produto Joi, não personalizado, interage com K.	112
Figura 17	Rachel é trazida de volta, em sua forma jovem, como moeda de barganha para Deckard.	114
Figura 18	Pris e Zohra no longa de 1982.	115
Figura 19	Joshi e Luv entram em confronto.	115
Figura 20	Ripley confronta Ash.	117

Figura 21	Ripley tem seus avisos ignorados por Dallas.	118
Figura 22	Ripley e Ash entram em confronto físico.	119
Figura 23	Cena onde o corpo de Ripley é exposto, bem como seu rosto é focado separado do restante de seu corpo.	120
Figura 24	Ripley em Aliens: O retorno (1986) e Alien 3 (1992).	122
Figura 25	Primeira cena de Shaw. Em seguida descobrimos que ela já está inserida em um enredo romântico.	123
Figura 26	Shaw é colocada em uma situação de perigo, em seguida é salva pelos personagens masculinos.	124
Figura 27	Shaw e Charlie compartilham de um momento íntimo.	125
Figura 28	Shaw assume um papel mais ativo e luta por sua sobrevivência.	126
Figura 29	A partir de sua luta pela sobrevivência, Shaw é a única humana restante.	127
Figura 30	Daniels em Alien: Covenant (2017) e o desenho que a mesma encontra de Shaw nas anotações de David.	128
Figura 31	Primeira vez que vemos Leia dentro da narrativa.	132
Figura 32	Comparação de cenas entre o filme original e a versão após a compra da franquia Star Wars pela Disney.	133
Figura 33	Cena final do episódio IV.	134
Figura 34	Primeira cena e interação no episódio V.	135
Figura 35	Han encurrala Leia contra a parede e a beija. O beijo em seguida é consentido.	136
Figura 36	Luke se comunica com ela através da Força. Ela em seguida cuida de seus ferimentos.	137
Figura 37	Leia salva Han Solo. Em seguida é feita prisioneira por Jabba.	138
Figura 38	Leia e Luke perseguem os stormtroopers. Mais a frente, a heroína descobre que é irmã do herói.	139
Figura 38	Leia beija Solo, completando seu arco com um final romântico.	140
Figura 40	Vemos Rey pela primeira vez no episódio VII.	142

Figura 41	Rey encontra o sabre de Luke e é alertada sobre sua conexão com a Força.	143
Figura 42	Primeira vez que vemos Leia no episódio VII. Mais a frente ela pensa em estratégias como general da Resistência.	144
Figura 43	Rey enfrenta Kylo Ren. Mais a frente, ao conhecer Leia é confortada pela mesma.	145
Figura 44	Rey sente o poder da Força enquanto é treinada por Luke.	147
Figura 45	Rey e Kylo compartilham de uma forte conexão, mas decidem escolher caminhos opostos.	148
Figura 46	A relação entre Leia e Rey fica cada vez mais forte.	149
Figura 47	Primeira vez que vemos Rey no episódio IX. Ela tenta se conectar com os Jedi do passado.	150
Figura 48	Rey enfrenta seu lado sombrio. Após o combate contra Kylo, ela se declara à ele.	151
Figura 49	O espírito de Luke aparece para aconselhar Rey.	152
Figura 50	Rey batalha de igual para igual contra Palpatine, utilizando a Força de todos os Jedi.	153
Figura 51	Rey e Ben trocam um beijo apaixonado depois que ela ressuscita. Na cena final do filme, ela e BB8 são contornados pelos dois sols de Tatooine.	154

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Categorização. 99

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO…….**	**16**
2	**FICÇÃO CIENTÍFICA NA LITERATURA……...**	**23**
2.1	DEFINIÇÕES DA FICÇÃO CIENTÍFICA E DIFERENÇAS DE OUTROS GÊNEROS FICCIONAIS……..	23
2.2	A HISTÓRIA DO GÊNERO SCI-FI NA LITERATURA: ORIGEM E PRINCIPAIS TEMÁTICAS…….	28
2.2.1	**A Origem do Sci-Fi……**	**28**
2.2.2	**A História do Sci-Fi: Temáticas e Autores……...**	**32**
3	**MULHERES NA LITERATURA DE FICÇÃO CIENTÍFICA**	**47**
3.1	O TRABALHO DAS MULHERES NAS SOCIEDADES OCIDENTAIS E O ACESSO AO SABER…….	47
3.2	MULHERES PIONEIRAS NA LITERATURA SCI-FI: AUTORAS, PERSONAGENS E TEMÁTICAS…….	56
4	**AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA MULHER NO CINEMA…….**	**73**
4.1	TEORIA DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS…….	73
4.2	TEORIA FEMINISTA DO CINEMA…….	77
5	**FICÇÃO CIENTÍFICA NAS TELAS…….**	**84**
5.1	AS SÉRIES SCI-FI: QUAL O ESPAÇO DA MULHER?.....	84
5.2	O CINEMA SCI-FI: QUAL O ESPAÇO DA MULHER?.....	90
6	**METODOLOGIA…….**	**97**
6.1	PRÉ-ANÁLISE ……...	97
6.2	EXPLORAÇÃO DO MATERIAL……...	100

6.3 TRATAMENTO DOS RESULTADOS OBTIDOS……. 100

7 AS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NO CINEMA SCI-FI: UMA ANÁLISE……... 101

7.1 PERSONAGEM RACHAEL EM BLADE RUNNER: CAÇADOR DE ANDROIDES (1982)..... 101

7.2 PERSONAGEM JOI EM BLADE RUNNER: 2049 (2017)..... 106

7.3 JOI E RACHAEL - COMPARAÇÃO …… 114

7.4 PERSONAGEM ELLEN RIPLEY EM ALIEN: O OITAVO PASSAGEIRO (1979)..... 116

7.5 PERSONAGEM ELIZABETH SHAW EM PROMETHEUS (2012). 122

7.6 RIPLEY X SHAW - COMPARAÇÃO…… 129

7.7 PERSONAGEM PRINCESA LEIA ORGANA EM STAR WARS: EPISÓDIOS IV, V E VI (1977 - 1983)..... 130

7.8 PERSONAGEM REY EM STAR WARS: EPISÓDIO VII, VIII E IX (2015-2019)..... 141

7.9 LEIA X REY - COMPARAÇÃO…… 155

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS…… 157

REFERÊNCIAS……. 161

1 INTRODUÇÃO

A ficção científica é um desdobramento da ficção fantasiosa, havendo um debate sobre como definir esse gênero audiovisual e literário das demais obras de fantasia. Adam Roberts (2018) propõe que o *sci-fi* - abreviação do termo *science-fiction*, do inglês, ficção científica - se diferencia da ficção fantasiosa porque nele há sempre um meio tecnológico para se chegar em um resultado. Mas para além disso, a ficção científica, vai trazer a especulação do futuro da humanidade, bem como de nossas escolhas e consequências. Seu formato maleável permite que os mais diversos assuntos sejam abordados e tratem de questões da área da comunicação, psicologia e sociologia (LEVIN, 2014).

O livro *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley é considerado a primeira obra de ficção científica por muitos estudiosos do gênero (ROBERTS, 2018). No livro, Shelley traz uma crítica aos limites da ciência, ao mostrar que o Dr. Frankenstein, o cientista da trama, estava tentando reconstruir um corpo e trazê-lo à vida (SIQUEIRA, 2002). Ao mesmo tempo que utiliza experimentos científicos da época - a galvanização[1] - como respaldo científico para o enredo. Com isso, ela utiliza outra característica do sci-fi, que é o uso de avanços tecnológicos e teorias científicas reais na criação das narrativas. Apesar de tudo isso, ainda é comum que a autora, apesar de ser colocada como a primeira escritora do gênero, perca o lugar de "genitora" do gênero para o escritor Júlio Verne, nascido dez anos após a publicação de *Frankenstein*, que é considerado por muitos o pai da ficção científica (ROBERTS, 2018).

Assim como demais gêneros literários, a ficção científica também migrou para outros formatos de mídia, como a televisão e o cinema. Para Peter Burke (2006), a imagem em movimento, ou seja, o cinema foi a maior alteração tecnológica do século XX e o sci-fi já estava presente nas primeiras experimentações dessa nova mídia. A primeira obra do gênero para o cinema foi *Viagem à Lua* (1902) de George Meliés, responsável pela icônica cena do foguete acertando a face redonda do satélite (ROBERTS, 2018). O gênero sci-fi vai se tornar, com o passar das décadas um gênero principalmente visual, que aproveita-se do espetáculo,

[1] Hoje conhecido como eletrofisiologia (PINCELLI, 2017), é um método que consiste na utilização de eletricidade para provocar reações em corpos sem vida. A galvanização vem da crença materialista da ciência de que o ser humano "seria apenas um material animado do sistema do universo" (GONÇALVES, 2020). Esse método é muito conhecido hoje a partir da abordagem de Mary Shelley em Frankenstein.

segundo Roberts (2018) e não é à toa que dentre as dez maiores bilheterias da história[2], até 2023, oito delas são de filmes de ficção científica (A COZINHA, 2023).

Parece muito promissor, para a representação feminina dentro da ficção cientifica, que a primeira obra reconhecida deste gênero tenha vindo das mãos de Mary Shelley, uma mulher culta, letrada e filha de Mary Wollstonecraft, filósofa e militante feminista. Mas ao ver Verne ser considerado o pai da ficção científica, mesmo que o gênero tenha surgido das mãos de uma mulher, é inevitável pensar que novamente o machismo se sobrepôs a um protagonismo feminino. Quando percebemos que a mulher foi afastada do conhecimento por séculos, na literatura, ciência e tecnologia - e em tantas outras áreas - (PERROT, 2007; REID, 2009) compreendemos também o porquê a ficção científica pode não ser um gênero tão amigável em relação às mulheres, em sua produção e em suas representações.

Apontamentos assim serão trazidos por Laura Mulvey (1973), em sua discussão sobre a forma como a mulher é colocada nas narrativas cinematográficas para o prazer visual do homem, dessa forma não podemos deixar de pensar que há uma repetição nesse padrão em relação às mulheres: objetificadas ou apagadas. A forma como a mulher é representada nessas narrativas é importante pois a representação social dentro das mídias tende a replicar valores sociais, ao mesmo tempo que faz sua manutenção, segundo a visão da Teoria das Representações Sociais (PAVARINO, 2003). O cinema, como um todo, vai então replicar a estrutura dominante na sociedade, o patriarcado Mulvey (1973), a partir disso, como um meio de comunicação de massa que ocupa uma posição privilegiada na sociedade, podendo influenciar relações sociais e mudanças comportamentais (PAVARINO, 2003), a representação que o cinema traz de um grupo social pode ser vista como real, bem como pode reforçar comportamentos já estruturados na sociedade patriarcal, de caráter machista e misógino.

Levando em consideração o contexto apresentado, surgem alguns questionamentos: Será que o preconceito de gênero está presente nas representações de mulheres em narrativas sic-fi dentro do cinema? Será que essa representação sequer existe? Se há representação, de que forma ela é feita? Quais são os contextos históricos que influenciam as representações femininas nas narrativas sci-fi? A partir dessas questões, levando em consideração a

[2] Da menor para a maior bilheteria: Os Vingadores (Disney, 2012); O Rei Leão (Disney, 2019); Jurassic World: O Mundo dos Dinossauros (Universal, 2015); Homem-Aranha: Sem Volta Para Casa (Disney, 2021); Vingadores: Guerra Infinita (Disney, 2018); Star Wars: O Despertar da Força (Disney, 2015); Titanic (20th Century, 1997); Avatar: O Caminho da Água (20th Century, 2022); Vingadores: Ultimato (Disney, 2019) e Avatar (20th Century, 2009) (A COZINHA, 2023). É interessante lembrar que Roberts (2018) considera filmes/histórias de heróis como sendo filmes de ficção-científica a partir de elementos como tecnologia e humanos super-poderosos.

popularidade do cinema como meio de entretenimento e comunicação de massa, bem como as críticas feministas ao cinema sobre as representações das mulheres e ainda, entendendo como nasceu a ficção científica e suas principais características, esta pesquisa busca responder: Quais as diferenças nas representações das personagens femininas nas franquias de ficção científica *Blade Runner* (1982), *Star Wars* (1977) *e Alien* (1979), considerando os primeiros filmes *Blade Runner: O caçador de andróides* (1982), *Alien* (1979) e *Trilogia Star Wars: Episódio IV, V e VI* (1997-1983) e os mais recentes *Blade Runner: 2049* (2017), *Prometheus* (2012) e *Trilogia Star Wars: Episódio VII, VIII e IX* (2015-2019)?

Estes filmes foram escolhidos para a análise devido a sua relevância cultural, não só dentro do nicho de ficção científica, mas para a cultura popular como um todo (ROBERTS, 2018; MAYER, 2018). A pergunta de pesquisa foi impulsionado também pelo fato de que, os filmes abordados estrearam após a segunda onda do feminismo, nos anos 70, onde as representações das mulheres já eram questionadas na mídia (REID, 2009; MULVEY, 2007). Com o movimento feminista ganahndo mais força e se tornando mais popular no séc. XXI, utilizando ícones da cultura pop como representações do movimento, incluindo a própria Leia de *Star Wars* (MAYER, 2018), essas reivindicações por representatividades positivas se mostram cada vez mais fortes.

A metodologia desta pesquisa se dá a partir dos estudos sobre cinema e feminismo de Laura Mulvey (1989), bem como a Análise de Conteúdo proposta por Bardin (2016) e, principalmente, da Teoria das Representações Sociais, desenvolvida em 1961 por Serge Moscovici, a partir de Pavarino (2003). Serão utilizadas ainda as categorias de mulheres na ficção científica por Elías (2007) e os estudos de Mayer (2018).

1.1 OBJETIVO GERAL

Analisar as diferenças nas representações das personagens femininas nas franquias de ficção científica *Blade Runner* (1982), *Star Wars* (1977) *e Alien* (1979), considerando os primeiros filmes *Blade Runner: O caçador de andróides* (1982), *Alien* (1979) e *Trilogia Star Wars: Episódio IV, V e VI* (1997-1983) e os mais recentes *Blade Runner: 2049* (2017), *Prometheus* (2012) e *Trilogia Star Wars: Episódio VII, VIII e IX* (2015-2019).

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

A. Compreender as definições do gênero de ficção científica na literatura;

B. Identificar os principais temas abordados no gênero de ficção científica na literatura;
C. Abordar a história do gênero de ficção científica;
D. Abordar a ficção científica no cinema;
E. Compreender a relação entre mulher, acesso ao conhecimento, mercado de trabalho, ciência e tecnologia.
F. Discutir a história da mulher no sci-fi literário.
G. Entender a importância das representações sociais nas produções midiaticas;
H. Abordar as críticas feministas às representações das mulheres no cinema;
I. Aplicar a Análise de Conteúdo a partir de Bardin
J. Discutir as representações femininas em sucessos da ficção científica audiovisual.
K. Analisar a representação dos personagens femininos em franquias de filmes de ficção científica;

1.3 JUSTIFICATIVA

Para Roberts (2018), a ficção científica é, atualmente, a forma mais popular de arte no planeta, pois ela colonizou a mídia visual. O autor alega que seja na literatura, nos filmes ou videogames, os gêneros dominantes são a ficção científica, fantasia ou terror, gêneros que conversam entre si, historicamente. A alegação é verdadeira visto que, na última década, dos dez filmes com maior bilheteria mundial[3], apenas três não são de ficção científica (MARTINS, 2022). Em relação à literatura, na lista dos dez livros mais vendidos, o gênero era o segundo colocado com mais exemplares em 2019[4] (PASSARELI, 2019). Os jogos mais jogados dos últimos anos[5], possuem fortes elementos tecnológicos popularizados pelo gênero sci-fi ou utilizam de uma narrativa de fantasia (SILVA, 2022). As obras de ficção científica buscam apresentar ao público uma realidade alternativa ou uma especulação sobre o futuro. Por ser de difícil definição, ela possui uma grande variedade de temáticas, mas possui grande potencial de trabalhar a relação da humanidade com a natureza, tecnologia, bem como nossa relação uns com os outros em sociedade (ROBERTS, 2018).

Desde a minha infância fui fascinada por alienígenas e pelo espaço, assistia documentários sobre o universo com minha mãe. Por muito tempo quis ser astrônoma, motivada pelos documentários que assistia, queria aparecer neles também explicando sobre fenômenos celestes. Na minha adolescência, ainda tinha uma afinidade grande com as matérias de exatas, principalmente física, e meu interesse pelos filmes do gênero de ficção científica só crescia, quanto mais eu adentrava a internet e tinha contato com a cultura pop na quais esses filmes e séries também estão inseridos.

À medida que amadureci e entrei também em contato com ideais feministas e mais a frente na universidade, com as questões de representações de minorias nas produções midiáticas e na mídia de massa, comecei a questionar se as personagens femininas do sci-fi

---

[3] De menor para maior bilheteria: Os Incríveis 2 (Disney/2018); A Bela e a Fera (Disney, 2017); Frozen – Uma Aventura Congelante (Disney, 2013); Jurassic World: Um reino ameaçado (Universal, 2018); Star Wars: Os Últimos Jedi (Disney, 2017), Harry Potter e as Relíquias da Morte: Parte 2 (Warner Bros., 2011); Pantera Negra (Disney, 2018); Vingadores: Era de Ultron (Disney, 2015); Velozes e furiosos 7 (Universal, 2015); Os Vingadores (Disney, 2012); O Rei Leão (Disney, 2019); Jurassic World: O Mundo dos Dinossauros (Universal, 2015); Vingadores: Guerra Infinita (Disney, 2018); Star Wars: O Despertar da Força (Disney, 2015) e Vingadores: Ultimato (Disney, 2019) (MARTINS, 2022).

[4] A Culpa é das Estrelas de John Green; Outros Jeitos de Usar a Boca de Rupi Kaur; O Conto da Aia de Margaret Atwood; Jogos Vorazes de Suzanne Collins; "A Guerra dos Tronos: As Crônicas de Gelo e Fogo, Vol 1 de George R. R. Martin; Como Eu Era Antes de Você de Jojo Moyes; Destrua Este Diário de Keri Smith; Cinquenta Tons de Cinza de E. L. James; A Escolha de Nicholas Sparks e Inferno de Dan Brown (PASSARELI, 2019).

[5] Fortinite (2017); League of Legends (2009); CrossFire (2007); Roblox (2006); PUBG (2017); Minecraft (2011); Losst Ark (2019); Counter Strike: Global Offensive (2012); Dota 2 (2013) e Elden Ring (2022) (SILVA, 2022).

carregavam em si estereótipos de gênero atribuídos às mulheres e em quais níveis isso afetava a participação dessas mulheres nesses enredos.

Isso se torna ainda mais importante quando percebemos que a ficção científica possui toda a estrutura necessária para romper com os estereótipos de gênero trazidos para o cinema a partir da estrutura patriarcal (MULVEY, 1973). Os enredos sci-fi não precisam se prender à realidade, podem abordar diferentes planetas e seres, onde o gênero não seja definidor de nada, podendo até não existir ou funcionar de forma diferente. Ou seja, a ficção científica tem enorme potencial para criar heroínas que tragam representações midiáticas positivas e subversivas.

Os filmes de ficção científica alcançaram grande destaque no cinema, com grande influência na cultura pop, se tornando clássicos - tanto para a crítica quanto para os fãs do gênero sci-fi - e mudando não só o seu nicho mas o cinema como um todo (ROBERTS, 2018). A partir disso, esta pesquisa se faz importante pois busca entender como a lógica patriarcal, que envolve toda a sociedade, pode vir a interferir também na representação das mulheres em grandes franquias de ficção científica.

Este trabalho também pesquisa uma questão atual, já que cada vez mais há reivindicação nas redes sociais digitais pela representação das mulheres como protagonistas de obras que não estavam vinculadas à ideia social da mulher. Um exemplo pode ser a série sci-fi *Doctor Who* que, desde sua estreia nos anos 60, nunca teve uma protagonista mulher e que em 2017 escalou a atriz Jodie Whittaker para o papel principal, sob duras críticas. Outro caso é a apresentação de uma agente 007 no papel principal do novo filme da franquia *Sem Tempo Para Morrer* (2021), vivida pela atriz negra Lashana Lynch.

No mais, este trabalho é também importante como base teórica para futuras pesquisas em relação às representações de gênero e minoria dentro das produções midiáticas e principalmente em relação às obras de ficção científica, visto que ao fazer uma pesquisa nos periódicos da Capes, com diferentes combinações das palavras-chaves *ficção científica, discussões de gênero, gênero, mulheres, cinema, representações femininas* e *protagonismo feminino* a busca com maior êxito[6] apresentou apenas cinco resultados, entre os quais um não

[6] Das pesquisas encontradas que contemplam o tema proposto: WASCHBURGER, Carina Schroder. Protagonismo Feminino No Cinema De Ficção Científica: Um Estudo A Partir Da Personagem Ellen Ripley. Orientador: Silva, João Guilherme Barone Reis e. 2020. 207 P. Dissertação (Mestrado) - Programa De Pós-Graduação em Comunicação Social, Escola de Comunicação, Artes e Design - Famecos Pontifícia Universidade Católica Do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre, 2020; SILVA, Carolina de Oliveira . A Mulher Cientista e a Mulher Alienígena: a representação feminina em uma ficção científica brasileira. Revista POIÉSIS, Universidade Federal Fluminense, v. 22, n. 38 , 293-398 p., 2021; BERK, Amanda; BORGES, Marcelo Rocha. Representações De Gênero Na Atividade Científica: Uma Análise Em Filmes De Ficção Científica. Revista Dynamis, Universidade Regional De Blumenau, V.27, N.1, 137 - 158 P., Blumenau, 2021.

se tratava de feminismo e o outro não era uma produção nacional, demonstrando uma falta em relação à temática aqui proposta no campo acadêmico brasileiro.

2 FICÇÃO CIENTÍFICA NA LITERATURA

Este capítulo tem o objetivo de situar o leitor em relação às principais definições do gênero literário de ficção científica - para que se possa levantar diferenças de outros gêneros-, a origem e história do gênero de ficção científica na literatura, assim como também os principais temas abordados na literatura *sci-fi*, visto que esses serão reverberados em adaptações audiovisuais. Para isso utiliza-se principalmente Roberts (2018), bem como Tavares (1986) e Polack (2009).

2.1 DEFINIÇÕES DA FICÇÃO CIENTÍFICA E DIFERENÇAS DE OUTROS GÊNEROS FICCIONAIS

Segundo Tavares (1986), todo mundo sabe intuitivamente que *Star Wars* é ficção científica, sem a necessidade de uma definição acadêmica a respeito. Mas, para quem não sabe, é um franquia de aventura épica no espaço (*space opera*), responsável por tornar a ficção científica um gênero de conteúdo mainstream (ROBERTS, 2018). Ao questionarmos o gênero sci-fi, tal afirmação de Tavares (1986) pode não parecer tão clara, logo, se viu necessário apresentar neste trabalho as definições desse gênero, que até hoje está em debate (ROBERTS, 2018). A ficção científica como uma ramificação da ficção fantasiosa, tende a abordar diversos temas. A sua pluralidade faz alguns estudiosos literários levantarem a questão se de fato a ficção científica é um gênero, uma temática ou apenas uma categoria mercadológica.

Tavares (1986) afirma que muitas vezes quando as pessoas pensam sobre o gênero de ficção científica, vem à mente o que é denominado de *space opera*. Essa imagem, é montada por elementos como espaçonaves, pistolas lasers, trajes espaciais, alienígenas e aventuras em outros planetas. Muito disso se deve a marcos do gênero, como as revistas *pulp* - revistas de material mais barato que foram responsáveis por fixar algumas temáticas do sci-fi e que serão abordadas mais profundamente - as histórias em quadrinhos e as séries televisivas, como *Flash Gordon* e *Star Trek*[7], que contavam com todos esses elementos citados acima.

Para o autor, não cabe mais o nome ficção científica, pois mesmo que o gênero carregue esses estereótipos, cada vez mais ele se estende para outros tipos de narrativa que não carregam ciência ou tecnologia como o elemento desencadeador da história. O gênero trazia tanta polêmica sendo chamado por esse nome que o autor Robert Heinlein, propôs que a

[7] Flash Gordon foi uma série televisiva de ficção científica de 1938 baseada no quadrinho de mesmo nome. A aventura também já foi adaptada outras vezes em seriados, filmes e animações. Star Trek é uma série televisiva também de ficção científica que foi ao ar pela primeira vez desde 1966, sendo hoje uma franquia bem sucedida que conta com séries e filmes, com a produção mais atual sendo “Strange New Worlds", série de 2022 ambientada no universo ficcional da franquia.

ficção científica passasse a se chamar "ficção-especulativa" (TAVARES, 1986), o que faria mais sentido, sendo que muitas vezes distopias como *O conto de Aia* (1985) e *Jogos Vorazes* (2008), são identificadas como ficção científica, mesmo que a história não possua elementos tecnológicos, trazendo mais reflexões filosóficas e especulações sobre o futuro da humanidade. Porém, trocar o nome de um gênero tão famoso, é arriscado mercadologicamente falando e ninguém trocaria só porque academicamente outro nome seria mais apropriado.

Para Tavares, a ficção científica faz parte do "surgimento de uma literatura de massas, fortemente ligada à tecnologia e que retorna a tradição de narrativa fantástica" (TAVARES, 1986, p. 12). Essa característica do fantástico para Tavares (1986) é a principal dentro do *sci-fi* e para ele, apesar de ter ciência no nome, o gênero não é nada científico[8], e as coisas acontecem de uma forma mágica, já que "o autor não dá muitas explicações: ele diz que é o raio 'X-26', ou é um 'teleportador', ou é um conversor molecular e fim de papo." (TAVARES, 1986, p. 8). Além disso, o autor entende que o sci-fi usa de forma recorrente histórias que abordam o conflito entre estranheza e semelhança, o outro e o eu. Ao pensar nisso, traçam-se paralelos com outros gêneros, como o da própria fantasia e também o do terror. Ao mesmo tempo que temos o robô e o homem, temos o homem e o vampiro ou lobisomem no terror. Isso nos leva novamente à ideia de que o sci-fi é uma temática dentro do gênero de ficção fantástica, assim como o terror também pode ser descrito dessa forma.

Como então diferenciar o sci-fi das outras fantasias e ficções? Adam Roberts (2018), após ponderar algumas opiniões de outros teóricos literários sobre como poderiam definir o gênero, afirma que a única concessão entre eles é a de que o gênero envolve a concepção de um mundo diferenciado do que os leitores vivem. No entanto, isso se torna muito vago, pois pode ser aplicado a qualquer tipo de fantasia. Roberts (2018) então, apresenta o elemento da tecnologia como uma das principais diferenças do *sci-fi*, utilizando o exemplo de que se o homem fosse à Lua apenas por desejar, como mágica, isso seria fantasia, mas se ele utilizasse uma nave ou foguete seria ficção científica.

Porém, partindo dessa definição do elemento tecnológico/científico, algumas histórias que chamamos hoje de sci-fi, ficariam de fora desse cerco, como é o caso dos livros citados anteriormente, *O Conto de Aia* e *Jogos Vorazes*. Sendo assim, um conceito que pode englobar desde o sci-fi que se propõe a uma narrativa tecnológica e científica ao que propõe uma reflexão do ser humano e o mundo a sua volta, é trazido por Roberts (2018) através do crítico

[8] Neste trabalho entende-se por ciência estudos que tentam desvelar o mundo com explicações calcadas na realidade e em pesquisas científicas. De forma geral, como explica Roberts (2018) a ciência é uma disciplina que procura compreender e explicar o universo e seus fenômenos em termos materialistas ao invés de místicos.

Darko Suvin. Suvin (ROBERTS, 2018) nos apresenta o conceito de *novum*, que segundo ele é:

> o dispositivo, artefato ou premissa ficcionais que põem em foco a diferença entre o mundo que o leitor habita e o mundo ficcional do texto de FC [Ficção Científica]. Esse *novum* pode ser algo material, como uma espaçonave, uma máquina do tempo ou um dispositivo de comunicação mais-rápido-que-a-luz; ou pode ser algo conceitual, como uma nova versão de gênero ou consciência. (SUVIN, 2000 *apud* ROBERTS, 2018, p. 37)

Assim sendo, o *novum* pode ser utilizado para explicar narrativas que focam muito mais em reflexões sobre o nós e o outro e são abraçadas como ficção científica. O *novum* pode ser uma mudança na estrutura base da sociedade, como a falta de fertilidade da humanidade - como em *O Conto de Aia* (1985) ou no filme *Filhos da Esperança* (2006) - ou a violência e a barbárie como resposta pro entretenimento - como em Jogos Vorazes (2008) e a série Round Six (2006). A partir dessa ideia do *novum*, a maioria das ficções que tratam sobre distopias e utopias podem ser consideradas sci-fi. Um exemplo de dispositivo ou tecnologia seria o filme *A Máquina do Tempo* (1960), inspirado no clássico de H. G. Wells, onde o enredo se desenrola a partir da invenção de uma tecnologia que possibilita viajar através do tempo.

Dessa forma, alguns autores vão apresentar o *novum* do *sci-fi* como sendo de caráter materialista e outros de caráter conceitual. Roberts (2018), seguindo a sua ideia de que ficção científica se difere pela presença da tecnologia, afirma que há ferramentas e máquinas no centro da maioria das narrativas do gênero, sendo “espaçonaves, robôs, máquinas do tempo e tecnologias digitais os quatro tropos que ocorrem com mais frequência na área” (ROBERTS, 2018, p. 51). Assim, ele atribui o *novum* de Suvin a algo que tem quase sempre uma manifestação tecnológica.

Apesar disso, a partir das leituras sobre o conceito de *novum* de Suvin aplicado na obra de Roberts (2018), o *novum* é muito mais o processo ou estopim que causaria mudanças na sociedade e cultura dentro da narrativa. Não é necessariamente algo material, mesmo que muitas vezes, seja materializado em uma tecnologia dentro daquele universo. Podemos usar de exemplo de um *novum* ideológico o mundo que Margaret Atwood cria em O Conto de Aia, em que as mulheres são privadas de liberdade e que as raízes do patriarcado estão maiores do que nunca, dividindo as mulheres em castas. Esse mundo é resultado de um processo que se arrastou ao longo dos anos dentro da narrativa, em que discursos e movimentos conservadores foram aos poucos tomando o controle. Para o exemplo de um *novum* tecnológico, temos o filme *Snowpiercer* (2013) do diretor e roteirista sul-coreano Bong Joon-ho, onde a Terra se

encontra em uma nova era do gelo causada pela falha de um dispositivo tecnológico que deveria frear o aquecimento global.

Roberts (2018) traz a ideia de um *novum* construtor de mundos, que vem sendo usado na ficção científica cada vez mais segundo o autor. Mas, se temos o *novum* como algo que muda a sociedade dentro da narrativa, sendo conceitual ou material, o *novum* é e sempre foi um construtor de mundo. Seja em utopias, distopias, em mundos completamente diferentes do nosso, ou em uma viagem rápida para outro tempo, o *novum* sempre vai construir uma realidade alternativa para que haja a construção do mundo da narrativa, ou seja, a qualidade principal do *novum* é ser um construtor de mundos. Ele possibilita que o gênero sci-fi não se resuma a *space-opera* citada através de Tavares (1986) no início deste capítulo. Apesar de parecer abrangente, a questão é que qualquer coisa que traga uma ruptura do mundo que conhecemos, calcada em conceitos científicos - materiais ou não - pode ser classificada como sci-fi.

Apesar do conceito de *novum* poder agradar muitos consumidores de obras sci-fi e parecer a explicação mais próxima de uma definição do gênero, a sua completa abrangência, que possibilita que praticamente qualquer narrativa de mundos diferentes possa ser considerada sci-fi, é um pouco frustrante. Afinal, quanto mais abrangente menos definido e menos frutífero é o conceito. Assim, a partir dessas leituras, percebemos que no final o sci-fi se diferencia pelas sutilezas de narrativas e temas abordados. Se você assiste uma fantasia pode apontar que ela é uma fantasia, se você assiste um sci-fi poderá apontar que ele é um sci-fi. Em nossas observações e tentando delimitar de maneira bem simplista o que cada um é, diríamos que o sci-fi se liga mais ao *futuro*, independente do tecnológico ou não. Se o tecnológico é apresentado, ele é colocado ali como um avanço, algo à frente do seu próprio tempo (ou do tempo do espectador/leitor) que promete diversas novas possibilidades, boas ou não. Se o especulativo é apresentado em forma de distopia ou utopia, ele vai sempre tratar de um futuro, seja o nosso futuro ou o futuro de algo que deu errado no passado, apresentando então outra linha do tempo.

Outra divisão que pode ajudar a compreender quais são as possibilidades do *sci-fi* é uma das mais conhecidas pelos fãs do gênero: *Hard Sci-fi* e *Soft Sci-fi*. Tendo definições mais simples e diretas, essa divisão pode ser traduzida como ficção científica dura (*Hard Sci-fi)* e ficção científica branda (*Soft Sci-fi)*. Basicamente, segundo Roberts (2018) a ficção científica dura vai abordar de maneira mais fidedigna a ciência e/ou tecnologia, utilizando conceitos e teorias reais ou que se aproximam bastante do real, buscando explicações para fenômenos que ocorrem dentro da história da forma mais fiel possível com a realidade de campos como física

e engenharia. Já a ficção científica branda é a mais comum, que apesar de utilizar conceitos reais também, não se prende a sua fidelidade tanto assim e se permita a uma extrapolação maior dentro da narrativa, sendo mais permissiva com os leitores e tendo mais espaço para abordagens "especulativas".

É comum ligar a ficção científica branda a temas mais humanos, porém, é importante frisar que não é porque uma obra é voltada mais para a ficção científica dura que ela não possa permear temas mais humanos. *Interestelar* (2014) de Christopher Nolan se propõe a buscar uma grande similaridade com a realidade em suas abordagens sobre a engenharia espacial e as descobertas na área da física, introduzindo explicações de conceitos científicos pesados para quem não tem familiaridade, ainda assim é capaz de se colocar como um drama que trata sobre família e as escolhas que tomamos. Da mesma forma, *A Chegada* (2016) de Dennis Villeneuve, se porta muito mais como uma drama, propondo uma discussão sobre linguística, passado e presente e o modo que levamos a nossa realidade, com uma *misancene*[9] de uma visita alienígena no planeta Terra. E o contrário também acontece com a ficção científica branda, que pode não se prender a temas humanos complexos e dedicar-se ao entretenimento, como é o caso da trilogia *De Volta pro Futuro* (1985, 1989 e 1990) que é uma aventura ambientada em um contexto de viagem no tempo, bem como a trilogia *Bill e Ted* (1989, 1991 e 2020) uma comédia também com contexto de viagem no tempo.

Em resumo, temos diversas tentativas de definição sobre o que compõe o gênero de ficção científica, mas a partir dos conceitos e definições apresentados aqui, podemos almejar traçar algumas características que nos ajudem a determinar as características do gênero: a) A concepção de um mundo diferente do que os leitores vivem, seja ele literalmente um planeta, galáxia ou dimensão diferente, ou seja a própria Terra em uma linha temporal alternativa, ou situação diferente; b) Um *novum* (seja ele material ou imaterial) que represente a construção do mundo da narrativa, que pode ser uma tecnologia ou um conceito humano; c) A presença ou não de ciência/tecnologia, seja ela condizente com a realidade ou não, desde que represente o caráter exploratório e de indagação que é inerente às obras de sci-fi.

Para entender ainda melhor os processos que levaram a ficção científica a ser um gênero que engloba tantas características e que tem uma forte conexão com mundos alternativos e a tecnologia, é preciso entender os principais marcos históricos e culturais que influenciaram o gênero. O próximo tópico pode ser entendido como uma continuação dessas

[9] A expressão francesa *mise en scène* (misancene) no audiovisual significa tudo aquilo que está em enquadramento naquela cena: cenário, personagens, adereços, iluminação, signos subjetivos, etc. Diz respeito ao conjunto da obra, todos os elementos que a compõem. (ESCREVENDO O FUTURO).

definições aqui apresentadas, pois a ficção científica sendo um gênero capaz de englobar tantas características, naturalmente não cabe em apenas uma caixinha. A seguir, buscando um viés mais histórico, é explorada a história do sci-fi para além de *Frankenstein* (Shelley, 1818).

2.2 A HISTÓRIA DO GÊNERO SCI-FI NA LITERATURA: ORIGEM E PRINCIPAIS TEMÁTICAS

Neste capítulo buscou-se trazer uma história e origem da ficção científica, mais generalizada. A necessidade desse capítulo para a pesquisa é principalmente para situar o leitor dentro do gênero. A principal tese abordada aqui através de Roberts (2018) traça o sci-fi para uma origem religiosa, algo que vai se arrastar por toda a história do gênero. Além disso, aborda-se as grandes obras, autores e temáticas do gênero, para entender quais períodos históricos formaram suas principais bases e como eles refletem em uma possível estrutura machista e misógina na ficção científica, mostrando a forte predominância masculina e apagamento das mulheres. Aqui trazemos o foco na literatura até meados de 1990 e começo dos anos 2000, pois já em 1950 a ficção científica começa a se apropriar das telas da TV e do Cinema e se torna um gênero principalmente audiovisual. Como o foco do projeto é discutir sobre a representação das personagens no audiovisual, os capítulos sobre literatura são trazidos para entender a trajetória do gênero até esse ponto e as principais mídias que ocupou.

2.2.1 A Origem do Sci-Fi

Como já salientado anteriormente neste trabalho, a obra *Frankenstein* de Mary Shelley é considerada a primeira literatura de ficção científica (ROBERTS, 2018), além de também ser um marco do gênero do terror. Roberts (2018) porém vai traçar as raízes do gênero para muito antes do séc. XIX. O autor comenta que recebeu resenhas negativas ao afirmar que a ficção científica remontava à Reforma Protestante. O autor atribuiu essas críticas ao fato de que em sua tese - que foi fundada no estudo de diversos textos que continham traços de um sci-fi pré-Revolução Industrial e podia ser traçado até o séc XVII, ou antes (ROBERTS, 2018) - saia do conforto da maioria dos estudos que datavam o começo da ficção científica no tardar do séc XIX. Isso porque não é raro que, apesar de muitos apontarem Shelley como a precursora do sci-fi, mesmo assim dão a Verne e Wells (Roberts, 2018) o título de patronos do gênero.

A linha de pensamento de Adam Roberts (2018) ao mesmo tempo que faz um grande compilado do sci-fi literário, que se mostra prioritariamente branco e anglófono, busca resgatar o sci-fi latino e em algumas poucas vezes, esbarra no sci-fi escrito por mulheres. A

tese de Roberts, que vai basear esse capítulo, foi importante para esta pesquisa justamente porque se procura traçar aqui um caminho do sci-fi que não seja o masculino, branco, do séc. XX. O autor afirma que:

> Uma faceta do gênero que tende a ser ignorada – tende, inclusive, a ser ativamente enterrada sob essa avalanche discursiva chamada imperialismo cultural anglo-americano – é que, durante os séculos XVII e XVIII, e entrando no XIX, a ficção científica foi dominada por escritores franceses, com escritores britânicos, neolatinos e alemães também contribuindo de forma substancial, mesmo que secundária. Júlio Verne é às vezes encarado como ponto de partida da FC; a verdade, por mais irônico que seja, é que ele se parece mais com o ponto final, pelo menos de uma tradição francófona dominante de FC.

Ao explorar uma das características mais marcantes do sci-fi, a viagem interplanetária, Roberts (2018) cita Dante (Paraíso, 1320), Ariosto (Orlando Furioso, 1532) e Cavendish (O Mundo Resplandecente, 1666) - autora mulher que vai ser abordada mais à frente -, como exemplos de autores que escreveram histórias que buscavam essa exploração cósmica para além da Terra. Tanto Dante quanto Ludovico Ariosto escreveram sobre personagens viajando para a Lua, Ariosto chega até ser colocado em alguns textos como o pai do sci-fi, mas Dante não (Roberts, 2018). É claro que não só a viagem à Lua faz com que um texto seja sci-fi, já que afinal, os exemplos citados anteriormente não apresentavam essas viagens de uma forma tecnológica ou científica, mas possibilita que sejam traçadas as raízes da ficção científica para além do séc. XIX, já que, provavelmente, as pessoas não começaram a pensar em realidades alternativas só com a chegada da Primeira Revolução Industrial.

Para o autor (ROBERTS, 2018) então, o sci-fi tem sua forma original numa viagem extraordinária, que remonta às viagens interplanetárias das novelas gregas antigas, desta sairiam duas vertentes que protagonizaram a maioria das histórias de ficção científica: as histórias sobre viagens através do tempo (uma variação de viagens no espaço) e as histórias sobre tecnologia, que são fundamentais, segundo o autor e muito ligadas às viagens extraordinárias, a diferença é que vai incorporar a tecnologia para viajar. Aqui, ele considera o sci-fi utópico/distópico como uma quarta forma, mas que "toma como ponto de partida a filosofia e a teoria social em vez de itens de uma hipotética tecnologia ou destinos inteiramente novos" (ROBERTS, 2018, p. 26).

Ao falar das novelas gregas, Roberts (2018) já traz argumentos que levam o sci-fi muito mais longe no passado do que a maioria das pessoas pensam, mas para ele o gênero vai ganhar muitas de suas características modernas na Reforma Protestante em meio a batalha de ideologias entre o catolicismo e o protestantismo, tendo então muitos elementos religiosos

cristãos. Para Roberts (2018) os acontecimentos da Reforma e a cultura febril que ela deixou com seus debates e conflitos moldou o DNA ficção científica e se manifesta em seus formatos até hoje. Além disso, os conflitos entre as religiões vão servir também para separar o gênero de fantasia e o gênero de ficção científica, sendo que a fantasia será um tipo de escrita católica e o sci-fi, um tipo de escrita protestante (ROBERTS, 2018).

Um dos primeiros movimentos que aproxima a ciência do Protestantismo, se dá quando a ostensiva católica à ciência e ao descobrimento do cosmos é tanta que em 1600, o matemático e teórico cosmologista Giorgio Bruno, é queimado vivo pela Inquisição Católica, por afirmar que o universo é infinito. A partir daí, cientistas como Descartes - que buscou refúgio na Holanda protestante em 1929 - procuraram refúgio e apoio em países de ideologia protestante, que não condenavam a cosmologia e a ciência (ROBERTS, 2018). A negação do Catolicismo em relação ao entendimento do universo como infinito se dá, principalmente, pelo conflito em relação à crucificação de Cristo, pois foi através dela que o Deus cristão salvou a humanidade de seus pecados. A existência de outros planetas significa: ou todos os planetas que têm vida consciente conhecem Jesus/Deus, ou por alguma razão, Deus não achou que fossem dignos de salvação. Logo, para a Igreja Católica, o melhor seria deixar vigente o sistema ptolomaico que se encaixava melhor com as poucas descrições do cosmos na bíblia, onde "o sistema solar é uma espécie de extensão da Terra, habitado por almas humanas ou anjos criados por Deus" (ROBERTS, 2018, p. 28) e o restante, que são as estrelas, estariam ali como "decoração". Uma realidade teológica antes de uma realidade material.

Já, para o protestantismo, com ideais mais lógicos e humanistas, a descoberta de Copérnico abria novos horizontes para pensadores protestantes ou católicos mais céticos (ROBERTS, 2018). Nicolau Copérnico, cosmologista e um católico devoto, descobriu e apresentou principalmente dois fatores que iam de encontro com o discurso católico e ptolomaico: a Terra orbitava ao redor do Sol juntamente com os outros planetas do sistema solar - o sistema ptolomaico adotava o geocentrismo, ou seja, a terra no centro do sistema solar - e o universo era infinito, com uma possibilidade infinita de outros sistemas solares e consequentemente, outros planetas. Então, segundo Roberts (2018), para uma imaginação protestante:

> [...] o cosmos se expande diante das sondagens investigatórias da ciência empírica durante os séculos XVII e XVIII; e a exploração imaginativa e especulativa desse universo se expande com ele. Trata-se da imaginação da ficção científica, que se torna cada vez mais uma função da cultura protestante ocidental. A partir desta FC se desenvolve, em termos imaginativos, um modo expansivo e materialista de literatura, oposto ao modo mágico-fantástico, fundamentalmente religioso, que passa a ser conhecido como fantasia. (ROBERTS, 2018, p. 29).

Assim, o protestantismo e seus pensadores/escritores irão priorizar uma realidade mais material em suas obras ficcionais, do que uma realidade mais teológica. O trecho acima já mostra a relação que o autor faz com catolicismo e fantasia em oposição ao protestantismo e à ficção científica. Isso vai se dar principalmente pela ação protestante de retirar a magia da religião (ROBERTS, 2018). Um exemplo simples se dá na alegoria do corpo de Cristo com o pão. No momento do rito de comunhão da Igreja católica, o pão ou a hóstia *é o corpo* de Cristo, para a fé protestante, o pão *simboliza o corpo*. Um é uma transformação quase mágica e o outro é uma simbologia atribuída a algo material. O imaginário católico tolera a magia e o realismo mágico da fantasia, o imaginário protestante vai cada vez mais substituir a função da magia com a tecnologia, produzindo assim a ficção científica (ROBERTS, 2018).

Apesar disso, o autor não nega que exista uma vertente católica na ficção científica, pelo contrário, ainda a defende. O que a tese de Roberts (2018) propõe principalmente é a historicização do sci-fi e sua transição do romance fantástico para um romance que substituiu a magia pela tecnologia. Mas para além disso, a principal diferença entre esses dois gêneros não será apenas a magia, mas o sacramental atrelado à fantasia, afinal, segundo Roberts:

> A fantasia é sobrenatural; a FC, extraordinária, e há um universo de diferença entre esses dois termos. Uma vez que aceitamos ser um mago uma forma de sacerdote, vemos que há sempre um padre na fantasia. Esse papel sacerdotal é quase sempre assumido (na prática) por um artefato tecnológico na FC. (ROBERTS, 2018, p. 36).

Dessa forma, o que a tese de Roberts (2018) indica é que a busca por Deus através da razão, que foi implementada pela ideologia protestante através de pensadores como Francis Bacon e John Locke, atrelada às novas descobertas copérnicas e a possibilidade de explorar o ficcional para além das amarras teológicas católicas, produziram a identidade do pensamento moderno, ao mesmo tempo que resgataram as viagens extraordinárias das novelas gregas, trazendo para a fantasia a lógica, a razão, a ciência e a tecnologia, criando assim um outro gênero: a ficção científica.

É importante ressaltar que não é só Roberts (2018) que atrela o sci-fi a religiosidade. Foi citado rapidamente no capítulo anterior, como Tavares (1986) relaciona o gênero com mitos pagãos e cristãos, mas ele não se estende sobre o assunto. Gillian Polack (2009) afirma a não existência de gêneros como fantasia, sci-fi e terror antes da era industrial, pelo menos não da forma que conhecemos hoje. Porém, para ela é claro que todos esses gêneros se encaixam em uma ficção especulativa que vai ultrapassar os limites do conhecido, e assim sendo, muitos textos medievais podem ser lidos como ficção científica ou fantasia (POLACK,

2009). Desta forma, ela também vai atribuir as diferenças entre fantasia e ficção, pautada na religião, mais especificamente nos milagres dos santos, como vemos no seguinte trecho:

> Os milagres estavam alinhados com as operações técnicas do mundo, de acordo com muitos estudiosos medievais, por causa do papel direto que Deus e seus assistentes desempenharam na cosmologia medieval. [...] O que chamamos de "milagres" e pensamos como eventos que rompem com a ordem estabelecida e provocam o fantástico foram considerados manifestações incomuns da obra de Deus. Em termos literários, os santos eram frequentemente descritos como interlocutores de Deus, ou seja, aqueles que solicitavam ou desencadeavam esses eventos. Essa distinção é importante ao considerar os textos da Idade Média no contexto de equivalentes literários à ficção especulativa moderna: a mentalidade religiosa e sua descrição da realidade claramente moveram o Divino e sua evocação do fantástico para o mundano. (POLACK in REID, 2009, p. 1-2).

Isso vai significar segundo Polack (2009) que as obras em que o divino é expressado nos textos medievais se assemelha muito mais a noção contemporânea de sci-fi do que da fantasia, devido a maneira que exploram o universo, a partir de um sistema regrado onde Deus tem seus "assistentes" que levam a ele os pedidos da humanidade. Ou seja, mesmo quando ocorriam milagres, tidos como algo fora da realidade, eles seguiam uma lógica ordenada. Para além disso[10], Polack (2009) argumenta que o cosmos não era muito discutido na era medieval em textos de ficção, sendo guardado para textos mais técnicos. Segundo Roberts (2018) isso se deve à repressão católica da era medieval, que fez o sci-fi ter um salto entre as novelas gregas e Reforma Protestante. Esses movimentos culturais e sociais moldaram o gênero sci-fi de modo que ele carrega essas discussões e características até os dias de hoje, passando por outros momentos históricos e se adaptando a eles também, mas sempre voltando a dialética misticismo x ciência, como pode ser observado a seguir.

2.2.2 A História do Sci-Fi: Temáticas e Autores

A partir deste capítulo, utilizando as pesquisas detalhadas de Roberts (2018) sobre o gênero sci-fi, resumimos as principais temáticas do gênero e autores através dos séculos, que contribuíram para sua massificação e concretização do que nos remete hoje à ficção científica. O autor conta em detalhes e resgata muitos textos pouco conhecidos, porém aqui reservamos o direito de fazer um grande resumo do que foi mais popular e mais escrito em cada época, o contexto que influenciou os autores e que encontramos resquícios no sci-fi dos dias de hoje. Autores mais famosos do gênero, que inovaram o campo e marcaram a história do sci-fi foram mais abordados.

---

[10] O texto de Polack para além desta teoria, se propõe a tratar da mulher como leitora e escritora de ficção nessa época, sendo assim o texto dela será tratado novamente mais a frente.

Se vê necessário esse breve resumo para compreender os principais eventos históricos que influenciaram os diversos subgêneros do sci-fi. Citando esses sucessos fica claro também o apagamento da mulher como personagem e como autora, bem como a representação - quando raramente acontecia - misógina que as mulheres tiveram nas mãos de autores homens e brancos. Citamos aqui brevemente momentos em que as mulheres conseguiram romper a barreira, mas elas terão um capítulo dedicado às suas obras mais à frente nessa pesquisa.

Dito isso, a produção do sci-fi ao decorrer dos séculos teve influência direta dos contextos sociais e acontecimentos históricos. No séc. XVII, após as descobertas de Copérnico, Bruno e Kepler, vieram indagações fortes de como explicar uma possível vida fora da Terra a partir do sacrifício do salvador cristão. Neste século, muitas das histórias foram impulsionadas pelo espanto das descobertas copérnicas, pois elas abriram um arsenal de possibilidades, exploratória e imaginativa. Agora a raça humana poderia se encontrar com seres estranhos (ROBERTS, 2018).

Obras de religiosos anglicanos e católicos abordaram a temática da exploração espacial para outros planetas e os encontros com alienígenas que ou acreditavam em Cristo e tinham sido salvos por ele também, ou eram como animais que não tinham alma e precisavam ser evangelizados (ROBERTS, 2018). Muito do que era produzido na época eram prosas de romance, mas houve também algumas prosas de ficção científica. Assim como eram produzidas novelas (*novels)* que misturavam a exploração do cosmos com mitos gregos. Todas elas têm em comum a exploração pela viagem espacial[11], mesmo sem o uso de uma nave.

Há também a presença de utopias terrestres[12] já neste século, que são ambientados em ilhas, reinos ou mundos distantes. A especulação sobre o futuro e histórias alternativas[13] também começa a ser vista neste século e pode ser colocada como uma das mais importantes inovações literárias do século XVII. Na época, muitas pessoas tinham ideais revolucionistas para uma Inglaterra perfeita, mas muitas ideias de utopia social foram reprimidas e tiveram que escapar para outros mundos, resultando em histórias sci-fi. Para além delas, se produziu muitos textos acadêmicos de especulação do universo.

---

[11] Alguns exemplos são: The Man in the Moone: or, A Discourse of a Voyage Thither by Domingo Gonsales, the Speedy Messenger (1638) do bispo anglicano Francis Godwin; Discovery of a World in the Moone (1638) de Peter Wilkins; The Blazing World ou O Mundo Resplandecente (1666), de Margaret Cavendish. Para mais exemplos (ROBERTS, 2018).

[12] Alguns exemplos são: New Atlantis: A Work Unfinished (1627) de Francis Bacon; Utopia Didaci Bernardini (1621) de Jacob Bidermann; Christianopolis (1619) de Johann Valentin Andreae; (ROBERTS, 2018).

[13] Alguns exemplos são: Aulicus: His Dream of the King's Sudden Coming to London (1644), de Francis Cheynell; Epigone, histoire du siècle futur (1659), de Jacques Guttin; A Larum for London (1602) de anônimo. Para mais exemplos (ROBERTS, 2018).

No séc XVIII, o gênero se expandiu de uma subcultura literária de "especulação científica e utópico-social para algo mais substancial e impositivo" (ROBERTS, 2018, p. 136). O gênero começa a se relacionar com o discurso iluminista cada vez mais, primando a razão e a ciência, ainda que com paralelos com o místico e o divino. A euforia com as descobertas tecnológicas, científicas e especulatórias veio com força e se estenderia pelos séculos da ficção científica. O medo do desconhecido, do alienígena, gerou especulações sobre esses seres. As obras mais importantes do século nesse quesito foram *As Viagens de Gulliver* (1726), de Swift, e *Micrômegas* (1752), de Voltaire (ROBERTS, 2018).

As duas são exemplos de viagens extraordinárias[14], algo que iria se repetir muitas vezes ainda dentro do gênero literário. Nessas histórias vemos curiosos apetrechos tecnológicos que ajudam os heróis em sua missão, bem como humanóides voadores. Aventuras subterrâneas e interplanetárias são também formas de viagens extraordinárias exploradas no século (ROBERTS, 2018).

Alguns atribuírem o inicio do sci-fi à ficção gótica - que pode incluir acontecimentos misteriosos, podendo envolver entidades sobrenaturais e muitas vezes se passam em locais ermos, - como O Morro dos Ventos Uivantes (1847) de Charlotte Brontë ou Drácula (1897), Bram Stoker. O surgimento desta no final do século XVIII vai fazer com que a produção de ficção científica caia na Inglaterra, mesmo que ainda em alta na França. Isso se deve muito ao momento político da época, pós revolução francesa onde muitos autores escolheram se refugiar em contos de terror e medo (ingleses). Já na França, impulsionados pelos acontecimentos, escreveram sci-fi futuristas de revolução[15] (franceses), fazendo com que o subgênero futurista tomasse mais forma (ROBERTS, 2018) e consequentemente força comercial.

O futurismo tomou força no século XIX e se tornou um tópico comum de muitas literaturas do início do século, alguns com o intuito de imaginar o fim da raça humana[16]. Outras estratégias que levavam um tom menos pessimista do futuro, era a abordagem pelo humor. A abordagem da utopia foi menor, visto que as investidas de Napoleão contra a Inglaterra vinham dando resultado e minavam o espírito utópico (ROBERTS, 2018).

---

[14] The Invisible Spy (1755) de Eliza Haywood; The Life and Adventures of Peter Wilkins (1751) de Robert Paltock; A Voyage to the World in the Centre of the Earth (1755) de anônimo; Columbus Carmen Epicum (1715) poema épico de Ubertino Carrara (ROBERTS, 2018).

[15] Alguns exemplos: The Reign of George VI: 1900-1925 (1763) anônimo; L'An deux mille quatre cent quarante: Rêve s'il en fut jamais (1771) de Louis Sébastien Mercier; Anno 7603 (1781), de John Hermann Wessel (ROBERTS, 2018).

[16] Alguns exemplos: O Último Homem (1805) de Jean-Baptiste François Xavier Cousin; "Beachy Head" (1806) de Charlotte Smith; "Darkness" [Trevas] (1817) de Lorde Byron (ROBERTS 2018).

Neste século foi introduzido, através de Ernst Hoffmann e seu livro *O homem de areia* (1816) o que seria uma constante na ficção científica: o autômato ou robô. O robô de Hoffmann, que não é humano, mas chega muito perto de ser um, é inquietante e fez a imaginação da época fervilhar ao pensar nas possibilidades de uma sociedade com robôs quase humano, uma ideia que permanece nas nossas mentes até os dias de hoje. Esse livro antecipa o assunto abordado em um clássico que é considerado por muitos como o ponto de partida da ficção científica: Frankenstein de Mary Shelley, de 1818 (ROBERTS, 2018).

Shelley vai ser tratada mais afundo em capítulos a frente, mas o seu livro é considerado como o início do sci-fi pelo alcance que teve comparado a outras obras do mesmo gênero e também porque nessa época, pós revolução industrial, a noção de tecnologia abordada no livro se aproxima mais do que conhecemos hoje e do que é tratado no gênero literário. Além do fato de que a autora utilizou uma ciência especulativa da época, a galvanização. O uso de ciência real é sempre muito bem vindo no sci-fi. A obra de Shelley teve tanta repercussão e adaptações, que estas muitas vezes se sobrepõem ao original. O monstro que aprende a ler e falar com o passar da novela, nas adaptações se resume a grunhidos. (ROBERTS, 2018)

Mais a frente, no final do séc. XIX, teremos o feminino no centro de uma história sobre autômatos, se trata de *A Eva Futura* (1886) de Auguste Villiers de l'Isle-Adam. A novela traz um jovem Thomas Edson que decide criar uma robô para seu amigo, pois a mulher de carne e osso pela qual ele se apaixonou é "superficial". A narrativa traz um show de misoginia, com uma *femme fatale*[17] que busca a rivalidade feminina e que representa um medo constante da "sedução" da mulher e sua grande futilidade (ROBERTS, 2018). O livro foi visto como um clássico póstumo por tratar bem de assuntos como a artificialidade, curiosamente representado por uma mulher, ainda que feita de metal. A *Eva Futura* vai antecipar a forma misógina que a mulher vai ser vista no sic-fi.

Como mais uma prova de que o terror e a ficção científica se misturam, como Tavares (1986) pontua, temos o escritor Edgar Allan Poe. Apesar de conhecido pelas histórias de mistério e suspense, seus contos de sci-fi trazem assuntos que estavam em voga na época, como viagens extraordinárias de balão, alienígenas e visitas ao centro da terra. Alguns títulos são *Hans Pfaall – Uma Aventura sem Paralelo* e *A Narrativa de Arthur Gordon.* Ainda, devemos atentar sobre a valorização de um subgênero que é uma das temáticas mais utilizadas no sci-fi: a história alternativa. Louis-Napoléon Geoffroy não inventou o subgênero de

[17] Ou mulher fatal é um arquétipo feminino usado em conteúdos midiáticos. Ele sempre mostra uma mulher sedutora e padrão, que usa de seus artifícios sexuais para enganar o herói, homem.

história alternativa, mas a utilizou em conjunto com a ideia do último homem vigente nos romances da época, em sua história que mostrava um mundo onde Napoleão teria sido bem sucedido na batalha contra a Rússia (ROBERTS, 2018). *Napoleão e a Conquista do Mundo* (1836) mostra uma realidade com diferentes invenções, onde o francês é a língua oficial em todo o mundo.

O final do séc. XIX para o início do séc. XX foi representado pela crescente exploração da mobilização do homem através do uso de máquinas. Segundo Roberts (2018) várias obras dramatizaram processos em que se tem a mobilização da energia como *novum* principal. Nela, ornamentavam-se "mundos imaginados com vastos projetos de engenharia, artefatos colossais e ambientes sociais reprojetados de forma radical" (ROBERTS, 2018, p. 217). Nessa vertente, temos os iluministas mais positivistas em relação a um futuro tecnológico e os mais pessimistas que demonizam as inovações.

No final do século XIX um dos maiores escritores do gênero, Júlio Verne, começou a escrever suas viagens extraordinárias, subgênero que seria crucial para a ficção científica e que criou sucessos que possuem releituras até os dias de hoje. Verne é muitas vezes citado como o pai da ficção científica, pelo marco que criou no gênero e pelo sucesso que suas novelas fizeram. Seus títulos mais famosos e que até hoje são referenciados em muitos filmes de sci-fi e de aventura são: Viagem ao centro da Terra (1864), Da Terra à Lua (1865), Vinte Mil Léguas Submarinas (1870) e A volta ao Mundo em 80 dias (1872).

A maioria dessas histórias teve continuações, mas Verne não era muito bom com elas e muitas vezes contradiz suas histórias anteriores. Apesar disso, tinha um grande apelo nos leitores e isso estava relacionado com o sonho de mobilidade que ele vendia, de exploração de um futuro onde problemas, restrições e incapacidades seriam removidos (ROBERTS, 2018). O autor tinha sempre no final de suas histórias uma necessidade de seguir em frente, de buscar novas aventuras, isso movia seus protagonistas e podemos notar que esse é um arquétipo muito utilizado ainda hoje.

Seus personagens principais eram sempre peritos no que faziam e sabiam construir máquinas, apetrechos e entendiam da ciência. E eram sempre homens, uma constante que vai perdurar ainda por muitos anos no gênero. Mesmo assim, os livros de Verne são pouco factuais e apresentam coisas como a conquista dos mares ou até a alteração da órbita terrestre. Por fim, as suas viagens extraordinárias não eram especulativas ou escapistas, ele não queria viajar para outro planeta, conhecer galáxias e outras civilizações, seus finais sempre traziam o leitor de volta para o mundo com que ele estava familiarizado (ROBERTS, 2018). Júlio Verne

teve enorme sucesso em sua época, com suas histórias e seus estilos sendo copiados, replicados e até hoje adaptados em filmes e séries.

Em 1887, Enrique Gaspar y Rimbau apresentam “El anacronópete”, a primeira história onde um ser humano utiliza uma máquina tecnológica para viajar no tempo. Apenas no ano seguinte, H. G. Wells, que é também um dos escritores mais conhecidos do gênero, escreveu o primeiro rascunho do livro onde deixou o conceito de viagem no tempo famoso, *A Máquina do Tempo* (1895). Wells e Verne são colocados em par de igualdade em seu impacto sobre o gênero já que “seus principais trabalhos de ficção científica consolidaram a crescente abrangência cultural do sci-fi como formato” (ROBERTS, 2018, p. 255).

Segundo Roberts (2018), Wells trouxe um modelo diferente e mais adaptável ao sci-fi. Seus personagens são complexos e não buscam a aventura, são interpelados por ela e a aproveitam de forma mais passiva. Wells não vai para uma terra longínqua, mas busca o extraordinário no familiar. Roberts (2018) o aponta como “talvez” o maior novelista do gênero, capaz de pegar bases antigas do sci-fi e abordá-las de uma forma inovadora. Wells utilizava mais personagens da classe média baixa e ao descrever máquinas se contentava com quase nenhuma explicação, deixando o desenvolvimento para os seres humanos nas suas histórias.

Os esquemas de Wells iam para além de um *novum* tecnológico e eram bem mais sociais do que técnicos, se atendo aos futuros do ser humano. Outras obras suas são: *A Ilha do Dr. Moreau* (1896), *A Guerra dos Mundos* (1998), *O Homem Invisível* (1897). Histórias de fantasias de guerra, invasões futuras e utopias também são abordadas no final do século[18], essas utopias deram brecha para que mulheres escrevessem sobre um futuro onde elas governavam. É o caso de *Mizora: A World of Women* (1880-1881), de Mary E. Bradley Lane, que traz a teoria da Terra oca e que por sua vez é habitada por mulheres que eliminam os homens da comunidade. Há também, fora do gênero sci-fi, mas se encaixando nele ao almejar um futuro onde as mulheres tivessem direitos iguais ao dos homens e os ciclos menstruais não mais existissem, o poema Women Free (1893), da sufragista britânica Elizabeth Clarke Wolstenholme Elmy (ROBERTS, 2018). Essas e outras tantas histórias, apesar de ofuscadas por grandes gênios homens, dão vazão a angústia feminina e arte vinda da opressão.

Aqui é importante entender que as raízes da ficção científica, de acordo com Roberts (2018) antecedem a noção de direita e esquerda. No século XX era comum que o sci-fi, por

[18] Alguns exemplos são: The Battle of Dorking (1981) de George Tomkyns Chesney; La Guerre au vingtième siècle (1887) de Albert Robida; Looking Backward 2000-1887 (1888) de Edward Bellamy**;** Mizora: A World of Women (1880-1881) de Mary E. Bradley Lane; New Amazonia: A Foretaste of the Future (1889) de Elizabeth Corbett (ROBERTS, 2018).

sua característica materialista e entusiasmo tecnológico, se assemelhasse com regimes totalitários, que compartilhavam do desejo por uma tecnologia avançada e pelo chamado futurismo, ou seja, a especulação de um futuro. Para além disso, o sci-fi do séc. XX se tornou uma das principais fontes das pessoas em relação aos novos avanços tecnológicos e mudanças sociais.

O gênero nesse século se dividiu entre anti-maquinistas[19], que geralmente pertenciam a uma elite mais conceituada de escritores e que produziam obras que demonizam a nova tecnologia e o sonho de um mundo com máquinas, e os que eram responsáveis por uma escrita mais popular, que abordavam as inovações da tecnologia da época. No lado do chamado alto modernismo, temos escritores que deleitavam na experimentação do gênero e buscavam fazer obras do zero, inventando novos meios de narrativa. Do outro, um grupo que se preocupava em abarcar a crescente população alfabetizada que necessitava de produções populares e de fácil assimilação, mas que não podiam custear a compra de livros, assim se apresentou uma versão mais barata e mais visual: as revistas *pulp* (ROBERTS, 2018).

As revistas *pulp*, também chamadas de folhetins, que eram feitas de um material mais barato e por consequência mais acessível, apresentaram muito do que se conhece hoje como a estética futurista da ficção científica e do futurismo como um ramo do design. Segundo Roberts:

> A linguagem pulp e sua enorme popularidade recriaram a FC. Dentro dessa forma bastante segmentada, eram publicadas histórias que apelavam para um público leitor de diversidade social cada vez maior. A ênfase estava na narrativa movimentada, nos personagens sólidos, em um código ético binário de bem e mal, bem como (em particular nas pulps de FC) em locais exóticos, maravilhosos. (ROBERTS, 2018, p. 343)

Se pensarmos em grandes obras do sci-fi audiovisual, como Star Trek (1966), Star Wars (1977) e Doctor Who (1963), podemos identificar todas essas características citadas acima. Uma das coisas mais marcantes da *pulp* eram suas belas ilustrações que com o passar do tempo se tornaram coloridas, chamando ainda mais atenção pelo seu visual. Uma das figuras mais notáveis dessa época é o editor Hugo Gernsback, que tinha o objetivo de reformular a ficção científica, tirando dela todo o misticismo (ROBERTS, 2018) e focando na parte da ciência e tecnologia. Ele criou a primeira revista *pulp* dedicada ao gênero, a *Amazing Stories: The Magazine of Scientifiction*, cunhando assim o termo *science-fiction* para se referir ao gênero. O sucesso de sua revista gerou outras de mesmo estilo, que contribuíram ainda mais para a massificação do sci-fi.

[19] Nesta classe de escritores de sci-fi do séc. XX temos sucessos como Admirável Mundo Novo (1932) de Aldous Huxley, Metrópolis de (1925) de Thea von Harbor e 1984 (1949) de George Orwell.

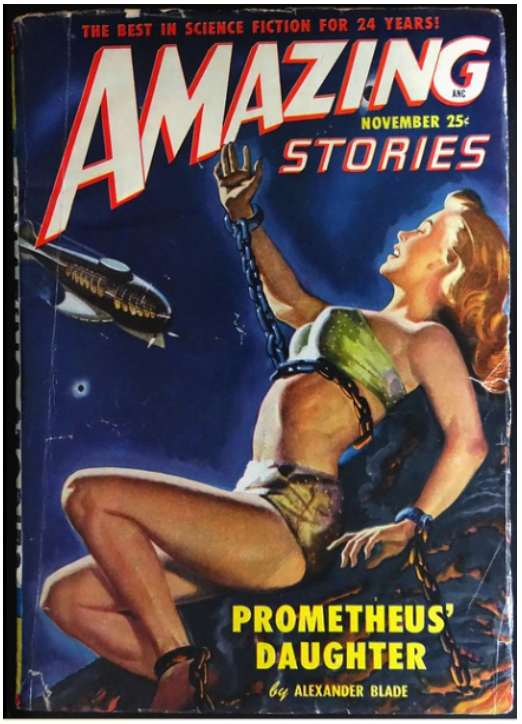
Apesar de haver muitas contribuições femininas para a era das revistas - como C. L. Moore, abordada profundamente em capitulos posteriores - o sci-fi pulp contribuiu muito para a objetificação feminina visto que a grande maioria de suas temáticas tinha apelo sexual do ponto de vista hétero masculino. O público alvo era então jovem, homem, libidinoso, aberto à fantasia de que poderia existir outro mundo ou época, em que ele teria maior sucesso sexual e individual, segundo Roberts (2018). Não era incomum que as *pulps* trouxessem na capa mulheres seminuas de roupa espacial. Isso também vai ser muito abordado posteriormente na televisão e cinema, como em Barbarella (1968), por exemplo.

Figura 1: Capa da revista Amazing Stories por Robert Gibson Jones, 1950.

Fonte: Site Flickr, 2011.[20]

[20] Disponível em: https://www.flickr.com/photos/mcclaverty/5510499499/in/photostream/

Figura 2: Capa da revista Amazing Stories por Arnold Kohn, 1949.



Fonte: Site Flickr, 2014.[21]

É interessante mencionar que o autor também apresenta as revistas de super-heróis como sci-fi, pois apresentavam as mesmas características focadas em humanos que viraram super através da ciência, ou alienígenas que vieram para a Terra ou humanos que usavam apetrechos tecnológicos.

A chamada “Era de Ouro do sci-fi" na literatura, para a maioria dos críticos (ROBERTS, 2018) data das décadas de 1940-1960. Segundo Roberts (2018) a qualidade foi atribuída por aficionados do gênero e valoriza o sci-fi hard, com narrativas que trazem um herói resolvedor de problemas em um ambiente espacial, tecnológico ou os dois. Mas para Roberts (2018), esses títulos estão mais ligados ao gosto pessoal de John W. Campbell, importante crítico do gênero na época. Além de criador da história adaptada para o cinema com o título *O Enigma de Outro Mundo* (John Carpenter, 1982), foi também editor da revista “Astounding Science Fiction”, tendo aqui o maior impacto no gênero.

Ele pressionava os escritores a editarem suas histórias de acordo com seus gostos, que eram:

> [...] ficções conceituais enraizadas em uma ciência reconhecível e, mais no final de sua longa carreira, em pseudociências como a telepatia; histórias dinâmicas sobre heróis resolvendo problemas ou vencendo inimigos, narrativas expansionistas

[21] Disponível em: https://www.flickr.com/photos/57440551@N03/13943035554/in/photostream/.

> humanocêntricas (e com frequência falocêntricas); extrapolações de tecnologias possíveis e de seus impactos sociais e humanos. (ROBERTS, 2018, p. 382).

Se recorrermos à nossa memória, a maioria das ficções científicas que surgiram nessa época e que se estenderam ao longo do séc. XX se baseiam nessa receita. E apesar de ser real, ela restringe a ficção científica a uma caixinha de gênero literário. Assim como nos outros séculos, os grandes autores da era de ouro são homens brancos e é raro a aparição de personagens femininas nos enredos, mas não era rara a ligação das mulheres à papéis sexualizados e de cunho romântico, bem como a identificação da ciência como uma autoridade apenas masculina (ROBERTS, 2018). A era de ouro nos apresenta um autor que muitos apontam como o maior do século, Isaac Asimov, escritor dos livros: O Cair da Noite (1941), Saga Fundação (1951-1993), Eu, Robô (1950), O Homem Bicentenário (1976), entre outros.

Fundação (1951) segue sendo uma das obras mais conhecidas e apreciadas do gênero por abordar temas como a lógica por trás da história humana, a importância dos indivíduos nessa história e a forte relação com o tecnológico. Porém, a maior contribuição que Asimov deu ao gênero sci-fi e à cultura pop como um todo foram as histórias de robôs (ROBERTS, 2018), já que:

> Onde antes os robôs tinham sido, quase com exclusividade, materializações insensatas ou perigosas da ameaça da tecnologia, Asimov imaginou robôs artificialmente inteligentes que eram não só humanos, mas, sob muitos aspectos, mais humanos que a humanidade. (ROBERTS, 2018, p. 385).

Foi em seu livro As Cavernas de Aço (1954) que o autor criou as famosas três leis da robótica[22], utilizadas por desenvolvedores de inteligência artificial e robôs até hoje. Essas histórias vão ter em seu cerne questões de identidade, de moral, da diferença e semelhança. Apesar dos robôs de Asimov seguirem uma moral, eles não andam cegamente em trilhos e não são previsíveis. Podemos dizer que Asimov instaurou definitivamente o nosso medo de que a inteligência artificial ganhe consciência.

Para o final do século XX, temos narrativas que elaboram o futuro distópico, influenciados pelo pós guerra britânico. Uma das principais obras é 1984, de George Orwell, que é fundamentalmente uma campanha anti-comunista, mas pode ser colocada na perspectiva de qualquer regime totalitário. A população dentro da novela vive sob constante vigilância dos governantes, que concentram sua figura no Grande Irmão, um conceito que

[22] 1) Um robô não pode causar dano a um ser humano ou, por meio da inação, permitir que um ser humano sofra algum mal. 2) Um robô tem de obedecer às ordens que lhe forem dadas por seres humanos, exceto quando tais ordens entrarem em conflito com a Primeira Lei. 3) Um robô tem de proteger sua existência desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira ou a Segunda Lei. (ROBERTS, 2018, p. 386)

mais tarde entra na cultura pop através do reality show Big Brother. Roberts (2018) encara o livro como um romance evolucionário e não futurístico, pois não há futuro para habitantes de um regime totalitário, o que fica bem claro no livro que traz um sentimento claustrofóbico.

Ao lado de Asimov como o maior escritor do século, muitos apontam Arthur C. Clarke, um expoente de uma das temáticas abordadas no séc. XX: crianças alienígenas[23] ou, como no caso de sua história O Fim da Infância (1953), crianças que eram instrumentos de alienígenas. Arthur C. Clarke é muito conhecido por seu trabalho em O Sentinela (1951) que mais tarde vai dar origem ao filme 2001: Uma Odisséia no Espaço (1968). Nele, Clarke traz novamente a alegoria da criança, não alienígena, mas que chega subitamente para cravar a ideia do envelhecimento acelerado do protagonista e do fim da vida, com a substituição pela criança (ROBERTS, 2018). Clarke, mesmo sendo um expoente do materialismo técnico em suas histórias, aborda a transcendência mística e outros assuntos metafísicos em suas obras.

A partir da segunda metade do séc. XX, a ficção científica vai se tornando cada vez mais um gênero visual, explorado pela TV e Cinema. Isso não significa que a literatura do gênero deixou de ser produzida, na verdade ela foi tomada por novas ideias, levada pelos movimentos de inovação em vários campos da arte e da cultura, um período que ficou conhecido como *New Wave*.

A verdade é que o lançamento do Sputnik pela URSS tornou realidade um dos maiores temas do sci-fi, a expansão espacial. Porém, o desinteresse dos governos na viagem espacial destruiu os sonhos da realidade onde isso seria possível. Os críticos vão utilizar o termo *new wave* para designar escritores do gênero que fizeram um movimento de contracultura, se rebelando contra a ficção científica tradicional da era de ouro. Foi uma “reação à exaustão de um gênero que nunca teve seus limites definidos” (ROBERTS, 2018) e que na realidade, ainda não tem.

É curioso então notar que uma temática recorrente nos escritores de ficção científica da “nova onda” seja a recuperação de um messias. Podemos observar essa temática nos protagonistas de Duna (1965) de Frank Herbert e o O Caçador de androides (1968) de Philip K. Dick, em que estes são mostrados por uma profecia, ou algo similar, que seriam focos de mudanças em suas sociedades.

Philip K. Dick está também entre os escritores mais importantes do século, apesar de estar relacionado ao movimento *new wave*. Dick trazia em suas obras complexidade, com personagens suburbanos que num primeiro momento não tem nada de especial. A

[23] Outros exemplos são: Slan (1946) de Van Vogt; Mimsy Were the Borogoves (1943) de Henry Kuttner e C. L. Moore. (ROBERTS, 2018).

instabilidade mental, o caótico e a paranóia eram recorrentes na obra do autor (ROBERTS, 2018). Ele também aborda o conceito de história alternativa em O Homem do Castelo Alto (1962) onde traz uma Alemanha nazista vioriosa. Ele aborda tópicos religiosos e apresenta mais um messias em Os Três Estigmas de Palmer Eldritch (1964).

Herbert por sua vez concentra a maior parte de suas obras de sci-fi no universo expandido criado em Duna (1965). Este sci-fi da *new wave* se tornou um livro campi, sendo lido diversas vezes por milhares estudantes que o enxergavam como um manifesto contra-cultural. Roberts (2018) inclusive vai apontar que Duna é uma ficção científica católica, já que há uma religião dentro do livro inspirada no catolicismo, bem como há a relação que remete às raízes do gênero, uma dialética entre o tecnológico e o místico. Além de abordar com excelência a problemática da religião e política que se misturam, Duna traz uma grande mensagem de consciência ambiental. Outra obra do movimento é o livro Laranja Mecânica (1962) de Anthony Burgess, que possui uma temática também ligada à religião, ao abordar a importância do livre-arbítrio.

Apesar de já existirem mulheres criando histórias de revistas pulps por baixo dos panos, aqui vemos mulheres em destaque e que abordaram assuntos como o feminismo e sociedades não patriarcais ou falocêntricas. Um dos maiores nomes do gênero, por causar impacto e mudanças nas temáticas das narrativas e que será abordada melhor no próximo capítulo é Ursula K. Le Guin. Outro nome que podemos citar é Alice Sheldon[24], que criou grandes obras sobre o pseudônimo de James Tiptree Jr. e que trabalhava brilhantemente seus personagens femininos. Essas mulheres abordaram sociedades de outros planetas que desafiam a nossa noção de dualidade de gênero, bem como também colocavam em exposição a nossa sociedade misógina, usando futuros distópicos a favor de suas críticas. Muitas novelas, não só de mulheres, abordaram o sexo e as nuances sexuais dentro das narrativas também.

No final do século XX, o gênero se torna cada vez mais algo de nicho, retornando cada vez mais para o sci-fi hard e se esquivando do sci-fi híbrido e inovador da *new wave*. Muitos autores de sucesso que trouxeram sucesso ao gênero, não eram comercializados como e não se consideravam sci-fi, o que era entendido como uma traição pelos fãs, atitude que demonstra como o gênero era clubista. Os aficionados vão preferir a partir dos anos 1980 e 1990 uma temática mais conservadora, abordando personagens com quem os leitores possam se identificar, desenvolvendo empatia; uma história que desenvolva o enredo, com início e

[24] A escritora será melhor abordada no capítulo sobre mulheres no sci-fi.

desfecho, sem pontas soltas e uma escrita prática, em vez de um estilo que faça experimentos com a linguagem (ROBERTS, 2018).

Durante os anos 80 foram publicadas muitas *fanzines*, ou revistas de fãs, que eram produzidas por amadores aficionados. Como sucessos dos anos 80 que perduram até hoje podemos citar O Conto da Aia (1985), de Margaret Atwood e Neuromancer (1984), de William Gibson. Margaret Atwood já irritou os fãs do gênero com suas declarações de que não escreve sci-fi, mas uma de suas obras mais famosas, O Conto de Aia (1985), ganhou o primeiro prêmio Arthur C. Clarke, retratando os Estados Unidos em um futuro distópico, reinado pelo conservadorismo cristão e a misoginia. Atwood não coloca os homens como vítimas da sociedade patriarcal também, ao contrário, prefere uma abordagem mais crua sobre como eles regozijam de seu próprio poder. Abordaremos mais a obra da autora em capítulos seguintes.

Neuromancer (1984) de Gibson teve mais destaque que qualquer outra novela sci-fi dos anos 80 e apesar de não ter inventado o estilo *cyberpunk* cunhou muitas premissas do gênero. As obras de estética c*yberpunk* vão trazer um mundo claustrofóbico, com uma visão prioritariamente urbana, sintomático de uma visão sobre os perigos da computação, muitas vezes distópico ou pessimista. O *cyberpunk* não vai se tornar apenas um estilo literário, mas vai se arrastar para a moda, para o design, fazendo parte da cultura em geral como uma resposta ao sistema urbano e industrial da época.

A partir dos anos 90, a internet tornou a troca de opiniões muito mais fácil, proporcionada pela comunidade mundial de fãs de ficção científica que agora podia se encontrar no on-line. As novelas de ficção científica dessa época não se destacaram o suficiente para ultrapassar o nicho do sci-fi, bem como não perduraram como grandes sucessos dentro da comunidade. A partir dos anos 2000 não sabemos ainda quais escritores e obras vão marcar o imaginário popular, mas podemos analisar o *boom* da literatura de fantasia para os jovens adultos nesse período. Livros como Harry Potter, Crepúsculo e o sci-fi distópico Jogos Vorazes, marcaram a primeira década e trouxeram a fantasia e ficção científica de volta aos holofotes.

A trilogia Jogos Vorazes, de Suzanne Collins, traz muitas marcas do sci-fi tradicional: uma distopia, um personagem jovem, um ambiente inóspito com espaço para aventura e junta com isso, críticas políticas e de classe. A cereja do bolo é que a personagem principal é uma mulher. Em um mundo separado por distritos, a adolescente Katniss é escolhida para lutar até a morte em um show televisionado. Acompanhamos a heroína em seus conflitos pessoais, bem como em seu levante contra o tirano Snow. Os livros venderam cerca de cem milhões de

cópias em todo o mundo e em contrapartida, a trilogia de Collins quase definiu que o modo dominante do sci-fi contemporâneo é distópico (ROBERTS, 2018).

A aldeia global de sci-fi proporcionada pela internet, ao mesmo tempo que cria um espaço para o entusiasmo de estréias de filmes e livros do gênero, também cria um ambiente propício para julgamentos e *hate*[25], em que certos protocolos, gostos e opiniões são rebatidos com escândalos e ameaças (ROBERTS, 2018). Como parte da comunidade de fãs de sci-fi, é comum esbarrar com falas misóginas e racistas dentro do espaço. Lady Sybylla (2013), autora brasileira do romance espacial *Deixe as Estrelas Falarem*, afirma em seu blog que o tema do machismo na ficção científica já foi muito tratado e que o problema reside no fato de que o *mainstream* do gênero se resume em homens que produzem para homens e que tudo que sai do padrão, acaba virando algo de nicho.

Apesar disso, a comunidade online de fãs de sci-fi além de revisar, recomendar e criticar muitas obras, também produz movimentos literários próprios, como os movimentos: *New Weird,* que teve certo impacto no gênero, o *Interstícial Arts Foundation* que defendia um universalismo de abordagem estética mas que teve quase nenhum impacto no gênero e a *New Space Opera* ou *New Hard SF* que produz obras buscando a fidelidade máxima com a ciência e com a realidade.

O cenário atual da ficção científica na literatura retoma o seu estado de nicho, mas no audiovisual corresponde agora a um mainstream que ironicamente é composto por fantasia e sci-fi. Porém, vemos no espaço de aficionados do gênero pequenas subculturas de sci-fi tornarem-se cada vez mais heterogêneas e diversas (ROBERTS, 2018), independente do *hate*. Essa talvez não seja uma situação insalubre por completo, falando em termos culturais. Há uma proliferação de obras sci-fi "LGBTs, FCs pós-coloniais, FCs pós-modernas, FCs escritas por fãs, FCs retrô, FCs experimentais e todo tipo de outras espécies" (ROBERTS, 2018, p. 644). Infelizmente é raro que esses textos alcancem destaque e quando ganham espaço são em sua maioria atrelados à cultura dominante.

Com esse extenso, mas necessário resumo, do que foi e do que é o sci-fi, notamos a prevalência de uma cultura e escrita branca e masculina. Bem como, em uma ficção científica que em seu auge mainstream com as revistas *pulp* trazia quase nenhuma participação feminina, salvo uma imagem sexualizada da mulher, desprovida de habilidades ou conhecimento. A maioria dos protagonistas dos grandes clássicos de ficção científica são

[25] Expressão que se origina da palavra inglesa *hate*, que significa *ódio*, relacionada a discursos de ódio e preconceitos na internet. *Hater* é quem comete o hate e *"*é um termo bastante utilizado na *internet* para classificar algumas pessoas que praticam *'bullying* virtual' ou '*cyber bullying*'" (SIGNIFICADOS, 2023).

homens brancos que são a personificação da habilidade e do conhecimento, deixando lugar algum para a representação feminina relacionada a assuntos como a ciência e a tecnologia.

Será que a falta da representação da mulher ligada a esses temas têm uma origem social? No capítulo seguinte abordaremos o histórico da mulher no mercado de trabalho e sua relação social com empregos envolvendo a tecnologia. Entenderemos ainda mais o papel da mulher dentro da literatura de sci-fi, suas principais temáticas e preocupações, bem como as maiores expoentes desse gênero. Quer tenham ultrapassado a barreira do machismo, como Mary Shelley, quer tenham se mantido em anonimato ou sufocadas pela grande quantidade de produção masculina. A mulher tem a triste sina de não ser vista na sociedade, mas não é por isso que deixa de existir e resistir.

3 MULHERES NA LITERATURA DE FICÇÃO CIENTÍFICA

Este capítulo tem o intuito de aprofundar a história das mulheres como escritoras de literatura sci-fi. Como visto no capítulo anterior, a grande maioria das vezes que a mulher era colocada no centro das histórias de sci-fi, era pelas mãos de uma mulher, onde assuntos como machismo, sociedades utópicas e sem gênero eram abordados. Quando escritas pela mão de um homem, tendiam a reproduzir ideias de uma sociedade misógina. Para entender a mulher como escritora e como escritora de sci-fi, procura-se primeiro compreender como se deu o acesso da mulher ao mercado de trabalho e aos conhecimento da tecnologia, assuntos abordados através de Perrot (2007), Wajcman (1998) e Yaszek (2009).

A partir disso, em seguida, serão apresentadas as principais autoras de ficção científica, as temáticas que tratavam e como representavam as mulheres em suas narrativas. As autoras, períodos históricos e temáticas serão abordadas através de diversos autores disponíveis em Reid (2009).

3.1 O TRABALHO DA MULHER NAS SOCIEDADES OCIDENTAIS E O ACESSO AO SABER

"A arte imita a vida" é uma expressão comum que tem em seu significado a afirmação de que a arte literária, cinematográfica, plástica, dentre outros formatos, buscam inspiração na realidade. Logo, é esperado que a maioria das obras produzidas seja atrelada a norma social vigente e que, em uma sociedade patriarcal, onde as mulheres foram constantemente privadas do acesso à alfabetização, a leitura e ao trabalho remunerado de qualidade (PERROT, 2007) seja comum que elas fiquem de fora da autoria e das narrativas de ficção científica, bem como da literatura como um todo por algum tempo.

Este capítulo busca entender quais foram as principais profissões da mulher no mercado de trabalho no decorrer dos séculos e como elas se encaixam na visão conservadora de um suposto papel social da mulher. Bem como procura mostrar como a alfabetização e o acesso ao saber dão à mulher a condição de entrar em locais antes proibidos para elas. Até os dias de hoje há profissões que não são tradicionalmente relacionadas a mulheres, e isso se deve ao fato de que por séculos elas foram apartadas dessas profissões por homens, sendo reservadas apenas àquelas que se viam como natural ao feminino (WAJCMAN, 1998). Dentre essas profissões, estão as que são vistas como ciências exatas e da natureza e o acesso da mulher a essas temáticas em um nível profissional está intrinsecamente ligada ao início da escrita do sci-fi por autoras (YASZEK, 2009).

Harold Innis (1951), no conceito de Monopólios do Conhecimento, elabora a ideia de que instituições como o Governo e a Igreja monopolizam o conhecimento para si, dessa forma a sociedade se divide em uma massa ignorante e uma minoria que detém a informação e consequentemente o poder que vem com ela. Mais tarde, Joshua Meyrowitz (1997) vai utilizar esse conceito como base para sua Teoria do Meio, ideia que afirma que o meio (tecnologia) por onde se transmite uma informação ou conteúdo, é também determinante para como as pessoas interagem com ele, seu conteúdo e umas com as outras.

A diferença entre as pessoas e os grupos - culturas, etnias, regiões - para Meyrowitz vai ser consequência do acesso (ou não) aos meios, logo, o acesso à informação e ao conhecimento. Ou seja, tanto para Innis quanto para Meyrowitz, o acesso ao meio vai ser a mesma coisa que acesso ao poder. Para Meyrowitz a criação da imprensa de Gutenberg é decisiva na segregação das mulheres, pois:

> À medida que a impressão se espalha, os homens dizem às mulheres que apenas eles precisam se tornar totalmente alfabetizados, e os homens usam alfabetização restrita para melhorar suas posições em relação às mulheres. A esfera pública masculina está cada vez mais isolada da esfera privada feminina. É dada às mulheres minimamente alfabetizadas a responsabilidade de cuidar das crianças analfabetas e dependentes (MEYROWITZ, 1997, p. 64).

A mulher, como veremos mais a frente, sempre ficou encarregada do cuidado, seja com a casa, com os filhos ou com os mais velhos. O homem tinha a vida pública exterior, a mulher a vida privada interior. Os meios de comunicação, e nesse caso o meio impresso, vai separar ainda mais os gêneros e possibilitar mais uma forma de exercer o poder do patriarcado sobre as mulheres. Esse acesso ao saber foi, por muito tempo, proibido para as mulheres, porém uma vez que as mulheres têm acesso a compreensão do meio de comunicação, uma barreira é quebrada. No caso da alfabetização feminina, isso ocorreu a partir da Reforma Protestante, no século XVI.

Da mesma forma que a Reforma possibilitou o início da ficção científica, segundo Roberts (2018), “o livre acesso à Bíblia supunha que também as meninas soubessem ler” (PERROT, 2007, p. 86). A Europa protestante vai alfabetizar tanto os meninos quanto as meninas através de uma rede de escolas. Apesar de tanto Calvino quanto Lutero terem uma concepção muito patriarcal da família, as mulheres protestantes eram mais emancipadas que as católicas, sendo muito mais presentes no espaço público. Os países protestantes vão desenvolver colégios e universidades femininas. As mulheres protestantes vão se tornar muito mais adeptas do feminismo na Europa (PERROT, 2007).

Em um contexto de acesso ao saber, a Reforma Protestante vai ser um ponto decisivo para uma série de conquistas femininas, pois segundo Perrot:

> A instrução protestante das meninas teria consequências de longa duração sobre a condição das mulheres, seu acesso ao trabalho e à profissão, as relações entre os sexos e até sobre as formas do feminismo contemporâneo. O feminismo anglo-saxão é um feminismo do saber. (2007, p. 91).

Para além da Reforma, é importante levar em consideração a condição social dessas mulheres, jovens de famílias nobres tinham acesso a educação particular de qualidade, com oportunidade de aprender coisas como equitação e até uma segunda língua, qualidades muito apreciadas na hora de escolher uma esposa. Em relação às famílias burguesas, as jovens recebem aulas e vão completar sua educação em pensionatos, na idade de 15 até 18 anos, aprendem a desenhar e tocar instrumentos, características que lhes permitirão encantar serões familiares e recepções em sociedade. As moças de camadas populares frequentavam os locais ofertados pelas “irmãs de caridade”, onde aprendiam a ler, contar, orar e costurar. (PERROT, 2007).

Porém, não é porque as mulheres têm acesso à educação, que o tipo de educação voltada para elas vai ser menos patriarcal, além de continuar limitada. No iluminismo, não se interessavam a compartilhar o pensar das ciências exatas e da natureza com as mulheres. Para Rousseau, toda a educação da mulher deveria ser relativa aos homens, ou seja, como cuidá-los, criá-los e tornar suas vidas agradáveis (PERROT, 2007). Em 1801, Sylvain Marechal, ensaísta e filósofo da “extrema esquerda” da época, publicou um Projeto de lei que proibia o ensino de leitura às mulheres, seu conteúdo dizia coisas como: “Para o homem, as produções do gênio. Para a mulher, os sentimentos do coração”. Além disso, defendia a reserva da mulher para assuntos domésticos, bem como afirmava que uma mulher poeta era uma monstruosidade moral e literária (PERROT, 2007).

Segundo Michelle Perrot (2007), ao longo de todo o século XIX continua a afirmação de que a instrução é contrária ao papel das mulheres, mesmo com o ingresso das meninas nas escolas. A leitura era vista como porta de entrada para um mundo de desvirtudes, uma mulher culta não era uma mulher. No entanto, as coisas mudaram em quase toda a Europa ao mesmo tempo, com as meninas entrando no secundário por volta de 1900 e anos mais tarde, por volta de 1930, na universidade. Hoje as mulheres são maioria nas universidades (ZANLORENSSI e HEMERLY, 2023). Esse foi o resultado da luta de muitas mulheres de elite e classe média,

entre os séculos XVIII e XIX, que reivindicarem o acesso das meninas à instrução, como é o caso de Christine de Pisano, Mary Wollstonecraft e George Sand[26].

Agora que as mulheres podiam ler e escrever, elas podem ser escritoras, certo? Errado. Para muitos, as mulheres não eram capazes de criar, de inventar, apenas reproduzir (PERROT, 2007). Os fisiologistas do final do século XIX, afirmavam que as mulheres tinham um cérebro menor, mais leve e menos denso. Para as mulheres foi reservado o sensível, o cuidado, a paciência. A lógica, a síntese, a invenção estão para além de suas limitações. Por muito tempo a escrita da mulher se recolheu ao lar, apenas para a correspondência ou contabilidade familiar (PERROT, 2007).

Publicar era ainda mais difícil. Apesar de muitas mulheres começarem a escrever no século XIX, chegando a representar até 20% da profissão, muitas delas não buscavam ser reconhecidas como tal, por causa da resistência de seus pares masculinos (PERROT, 2007). Grandes escritores, como Baudelaire, chegaram a masculinizar George Sand, afirmando que ela deveria ter características masculinas, para justificar o fato de sua incrível escrita (PERROT, 2007). O uso de pseudônimos por mulheres para serem aceitas como escritoras vai ser muito comum, inclusive no sci-fi. Apesar da enorme resistência, as mulheres foram capazes de quebrar a barreira da escrita e se tornaram grandes no território do gênero romance, com nomes como Jane Austen, as irmãs Brontë, Virginia Woolf, entre outras. Porém, outros saberes ainda se mantiveram resistentes às mulheres, assuntos de natureza técnica não pertenciam às mulheres.

A produção de assuntos relacionados à ciência, bem como ficções que usam ideias científicas e matemáticas vai começar a partir do momento que as mulheres têm acesso a esses assuntos, através da permissão de participação em palestras e seminários dessa natureza (YASZEK, 2009). Isso ocorre com o surgimento da ciência moderna durante o iluminismo. Apesar dos iluministas acreditarem que a mulher não poderia criar e produzir, elas viam a mulher como boas observadores da natureza e possuíam mais noção moral que os homens (YASZEK, 2009). É claro que as mulheres não se contentaram com isso e se achavam plenamente capazes de estudar assuntos como teologia, história e matemática. No campo da ficção, o interesse das mulheres pela ciência deu origem ao que é chamado de "proto-ficção científica", o exemplo mais famoso é Frankenstein de Mary Shelley (1828).

---

[26] Christine de Pisano foi uma poetisa e filósofa italiana, crítica da misoginia na profissão literária. Mary Wollstonecraft, filósofa, feminista e escritora do livro *Revindicação dos Direitos das Mulheres* (1792). George Sand era o pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, romancista francesa.

A tecnologia e a ciência eram e ainda são campos do saber em que a mulher não era bem quista, pois são áreas tradicionalmente masculinas, onde o acesso ao treinamento pelas mulheres tem sido negado (WAJCMAN, 1998). Não é de se admirar que não há um equilíbrio entre os sexos na produção de ficção científica, pois trata de assuntos que por muito tempo foram inacessíveis para as mulheres e permaneceram inacessíveis para a maioria delas através de convenções sociais.

É comum que se utilize o argumento de que as mulheres possuem piores condições de trabalho e são mal remuneradas em relação aos homens porque não são qualificadas, mas segundo Judy Wajcman (1998) a principal questão reside em como são estabelecidas as condições de "qualificação". A escritora utiliza o exemplo da enfermagem, tradicionalmente ligada às mulheres - uma profissão de cuidado - que necessita de grande quantidade de treinamento e habilidade, mas que não é vista como um emprego qualificado ou técnico porque é trabalho de mulher (WAJCMAN, 1998). Mas o que é trabalho de mulher e quando que o acesso ao mercado de trabalho começou?

Apesar de terem o acesso a muitas profissões negado, as mulheres sempre trabalharam. Perrot (2007) afirma como a sociedade nunca poderia ter se desenvolvido sem o trabalho invisível, não valorizado e não remunerado da mulher. Elas sempre auxiliaram no campo, na feira e nos comércios dos maridos. As camponesas foram as mais invisibilizadas, silenciosas, presas em uma estrutura patriarcal, quando a vida rural some, elas desaparecem junto, sem registros. A mulher do campo se preocupa em alimentar e em vestir os seus. Quando o campo se abre para o mercado, ela traz subsistência de suas plantações e costura (PERROT, 2007).

A dona de casa reina sobre os filhos e sobre os empregados. A criadagem muitas vezes é composta por mulheres que pertencem às camadas mais pobres, filhas de famílias numerosas que não as podem sustentar. O trabalho doméstico é fundamental na vida das sociedades, as mulheres ficam em casa, cuidando do próximo trabalhador, da próxima dona de casa. É um peso na identidade da mulher, pois ser a dona de casa perfeita é o objetivo de uma boa criação de uma mulher (PERROT, 2007).

Com a industrialização e o regime assalariado, a partir do século XVIII, nas sociedades ocidentais, vai se colocar em questão o "trabalho das mulheres". Essa noção do que é ser uma dona de casa - nutrir, cuidar, organizar - vai percorrer outras profissões. Alguns exemplos são a secretária, a enfermeira e a professora do primário, profissões que vão ser relacionadas ao materno e ao feminino. Porém, diferente dessas profissões onde vemos a presença de homens também, o trabalho doméstico vai resistir ao tempo, sendo ligado

principalmente à mulher e visto muitas vezes como obrigação apenas do sexo feminino (PERROT, 2007).

Quando adentram nas fábricas como operárias, na Primeira Revolução Industrial, seu setor é o têxtil. A costura faz parte das famosas “qualidades inatas” das mulheres, que na realidade são qualificações adquiridas através de gerações e reafirmadas pelo contexto social do zelo relacionado à feminilidade. Para Wajcman (1998), esse processo está no centro da subqualificação feminina, sendo um pretexto para a remuneração inferior das mulheres, pois apesar de ser uma habilidade técnica que exige conhecimento da máquina que se utiliza, não é vista como uma qualificação, uma vez que alega-se como algo inato ao “ser mulher”.

A presença de mulheres em uma profissão é considerada desvalorizante, logo elas são impedidas pelos próprios operários de participar na área metalúrgica, pois esta era sinônimo de virilidade, assim como também eram impedidas de trabalhar nas gráficas, pois os livros são um ofício nobre, portanto, são masculinos. A primeira guerra mundial vai ser um ponto decisivo na mudança, já que as mulheres entram no lugar dos homens que partiram para a guerra. Esse movimento não vai retroceder e no pós guerra elas são vistas trabalhando em maiores números na indústria elas são vistas em maiores números, principalmente em fábricas automotivas participando em greves e frentes populares (PERROT, 2007).

O setor terciário chega no séc XX com novas oportunidades de emprego para as mulheres, muitas delas continuam marcadas pelo caráter doméstico e feminino e as contratações são baseadas na aparência até a década de 90 (PERROT, 2007). Com a chegada das lojas de departamento, os homens que trabalhavam como vendedores fizeram greves contra a entrada da mulher nesse setor mercadológico, porém, como elas tinham um salário menor, foram se adentrando cada vez mais nessa área. Os homens se tornaram gerentes e chefes de departamento, as mulheres eram subordinadas. Com o tempo se tornou uma área feminina. No começo elas deveriam ser solteiras, sem filhos, disciplinadas e foi preciso uma lei para que elas pudessem se sentar durante o expediente (PERROT, 2007).

Outra área que se tornou feminina com o tempo foi a Educação. Necessárias após a criação das escolas para as meninas, as professoras primárias vão ser as primeiras intelectuais. Elas eram extremamente engajadas na educação das mulheres. Adereriram ao feminismo com facilidade, mais tarde defenderam pautas como a contracepção e o aborto. Diferentes delas são as professoras do secundário, em menor número, são isoladas e hostilizadas pelos homens que as enxergam como intrusas. Para as crianças menores faz sentido haver mulheres lecionando, é algo maternal, logo é natural, mas elas não possuem “qualificação” o suficiente para ensinar aos jovens. Na universidade as mulheres não lecionavam, sob a alegação de que a

voz feminina não podia dominar um anfiteatro. Curiosamente, a primeira mulher a lecionar em Sorbonne foi em ciências, Marie Curie (PERROT, 2007).

As secretárias - que no futuro corresponderia a uma profissão feminina, relacionada ao cuidado - chegaram no mercado de trabalho mais tardiamente, tamanha a recusa masculina. No século XIX, eram os homens que exerciam as funções de copistas, contadores e secretários. Segundo Perrot (2007), na região de Niévre, na França, os funcionários administrativos da prefeitura recusaram até 1930 que se utilizassem máquinas de escrever no local, temendo a admissão de datilógrafas. A datilografia foi outra profissão que se atribuiu ao "dom natural feminino", já que as mulheres eram comumente ensinadas a tocar piano, então era "apenas" trocar de um teclado para outro. Claro que isso significava um salário menor e uma profissão desvalorizada (PERROT, 2007).

Judy Wajcman (1998) vai utilizar a datilografia como um exemplo do trabalho "subqualificado" da mulher, sua conexão com o desenvolvimento tecnológico e a entrada da mulher nessa área. Essa relação está intrinsecamente ligada com a tecnologia usada, no caso de uma máquina de linotipo era caracterizada por não precisar do trabalho feminino ou infantil, pois não separava o trabalho em composição e distribuição de caracteres, como a máquina de datilografar Hattersley, que possuía um mecanismo separado para a distribuição, desenhado para ser usado por mãos menores.

Outra característica do teclado linotipo, era que possuia 90 peças, maiores e mais espalhadas, para mãos mais largas. Em contraposição, o modelo QWERTY possuia 44 peças, menores e mais estreitas e que é mais utilizado hoje em dia. Wajcman (1998) vai afirmar que a escolha do teclado QWERTY não foi aleatória, foi proposital para substituir a mão de obra masculina, tida como qualificada e por isso mais cara, pela abundante mão de obra feminina, desvalorizada - por se acreditar que era subqualificada já que partia de um dom visto como natural -, mais barata e não sindicalizada. Com isso, Wajcman afirma que:

> Os homens desenham as ferramentas e a maquinaria seletivamente para coincidir com as habilidades técnicas que eles têm cultivado. A maquinaria é desenhada por homens, tendo em mente os homens; a tecnologia industrial reflete o poder masculino tanto quanto a dominação capitalista. (WAJCMAN, 1998, p. 250)

Ou seja, é um constante benefício do homem para com o homem, algo que só é trocado quando uma força opressora maior - o capitalismo - busca beneficiar-se. A recusa dos operários, datilógrafos, vendedores em relação à mulher no mercado de trabalho, é a opressão praticada por outro oprimido. Esse exemplo acima, bem como o caso das costureiras, que tinham seu trabalho visto como algo "natural", logo não técnico, reforça a afirmação de

Wajcman (1998) sobre o forte elo entre o status da mulher enquanto uma trabalhadora não qualificada e a medida desigual do desenvolvimento tecnológico, pois se há mão de obra barata disponível, não há a necessidade de avanço tecnológico.

Outro local onde as mulheres sempre foram rejeitadas foi na produção de ciência. No final do século XIX a ciência, que antes era tratada como uma atividade amadora, onde as mulheres participavam apenas como observadoras, agora era uma atividade formal, que necessitava de educação superior relacionada e era paga por empresas que desejavam fazer pesquisas em várias áreas. Na mesma época, ocorria a primeira onda do feminismo, onde as mulheres reivindicavam direitos, bem como acesso em profissões tradicionalmente masculinas, inclusive na ciência. Assim, os cientistas eram hostis com as mulheres que demonstravam interesse em uma carreira na ciência, pois temiam que a "feminização" do campo ameaçasse o novo status social que a profissão havia adquirido (YASZEC, 2009).

Para driblar o preconceito e rejeição as mulheres escolhiam basicamente dois meios: pressionar as universidades com organização de estudantes demandando seus direitos, que os ideais democráticos que as instituições tinham fossem aplicados às suas atitudes e adotassem a igualdade de gênero, ou defender que haviam habilidades femininas naturais que poderiam gerar diferentes áreas para as mulheres na ciência. Apesar dessas reivindicações representarem pouco alcance para as mulheres em outros campos, também resultou na criação de cursos como Economia Doméstica, como mostra Lisa Yaszek:

> [...] as mulheres eram geralmente contratadas para trabalhar nas disciplinas suaves de antropologia, psicologia e economia doméstica, em vez dos campos mais prestigiados e dominados pelos homens das ciências exatas, medicina e engenharia. Enquanto isso, jovens ambiciosas interessadas na indústria eram aconselhadas por mentores homens e mulheres a ganhar duas vezes mais honras profissionais do que os homens e, então, aceitar alegremente cargos subordinados como assistentes de laboratório e bibliotecárias, se quisessem trabalhar. (2009, p. 233).

A partir desse trecho podemos entender como as mulheres tinham que constantemente se adequar a cargos menores e com menor importância, independente de seu potencial. Essa situação mudou um pouco com a chegada da Segunda Guerra Mundial as mulheres ocuparam os espaços nos laboratórios, indústrias e pesquisas, enquanto os homens iam para o campo de batalha. Com o fim da guerra houve muita pressão para a mulher voltar aos postos de mãe e esposa apenas, mas elas continuaram a perseguir a carreira na ciência e tecnologia. Com algum apoio na política, foi decretado em 1958 um ato que defendia a participação da mulher em programas de tecnologia nas universidades (YASZEC, 2009). Políticos conservadores acreditavam que o apoio à mulher na ciência reforçaria as questões de gênero e elas ensinariam matemática e ciência para as crianças, enquanto os homens trabalhariam nas

pesquisas e ocupariam cargos prestigiados, mas na metade dos anos 60, com a segunda onda do feminismo vindo a tona, as mulheres invadiram as universidades e se juntaram também a programas científicos até na pós-graduação (YASZEC, 2009). Hoje, as mulheres são maioria nas universidades, e representam 72,7% dos concluintes em mestrados e 53,1% dos concluintes em doutorado no Brasil (ZANLORENSSI e HEMERLY, 2023).

As crenças impostas pelos homens de todos os campos da sociedade, desde religiosos, pensadores, políticos, inventores, cientistas e proletários, colocam diversas barreiras no caminho da mulher que vai em busca do que se vê como "qualificação" e que sai do arcabouço dos "dons naturais femininos". Em resumo, este capítulo tentou abordar as principais profissões da mulher, bem como aquelas onde ela não era bem quista devido às construções sociais que ditam o que cabe ou não à mulher no mercado de trabalho. São esforços coletivos desempenhados pelos homens para assegurar e proteger suas condições de trabalho e seu lugar como dominante na sociedade que mantiveram a mulher por tanto tempo longe de diversos campos do conhecimento e profissões (WAJCMAN, 1998).

No Brasil, os homens e as mulheres têm uma diferença salarial de 22% ao desempenhar a mesma função (ESTADÃO, 2023). Esta diferença é colocada em decorrência de uma "falta de qualificação da mulher", mas já vimos durante esse capítulo que quem define a qualificação ou não das mulheres, é o homem (WAJCMAN, 1998). A manutenção da visão da mulher como subqualificada é feita a séculos em diversas dimensões, como: a recusa do acesso ao saber e ao saber fazer para as mulheres; a criação de tecnologias que beneficiam homens (salvo quando o contrário é de interesse do capital) e a desqualificação das habilidades e profissões femininas ao colocá-las como natural. Porém, essas qualificações tidas como naturais, como a cozinha e a costura, quando se tornam masculinas são vistas com maior apreço, é o caso da *grande* cozinha e da *alta* costura (PERROT, 2007).

Todas essas questões se arrastam até os dias de hoje, onde a desigualdade entre homens e mulheres é ainda muito forte. A mulher era e ainda é vista como inimiga e como intrusa em vários campos profissionais e do saber. As mulheres são colocadas como incapazes nas áreas tidas como masculinas desde pequenas ao serem apresentadas a bonecas e panelinhas, ao invés de legos e jogos de tabuleiro. Quando se trata da escrita, os livros de romance são dominados por autoras (PERROT, 2007), mas os expoentes da ficção científica, um gênero que trabalha com conceitos de ciências e tecnologia, e possui na maioria das vezes um enredo aventuresco são, em sua grande maioria, homens. E apesar de as mulheres serem alvos de inovações tecnológicas - como tecnologias para a cozinha, por exemplo - e de

pesquisas nas áreas relacionadas, historicamente elas foram excluídas de áreas-chave da prática científica e, portanto, da criação de narrativas científicas (YASZEK, 2009).

A forma fetichizada que a mulher foi tratada durante muito tempo dentro do gênero - como em revistas *pulp* e *cyber sci-fi* - é uma prova de como as obras foram idealizadas de homens para homens. A mulher foi ensinada a sonhar com um casamento bom e um amor verdadeiro. As mulheres que escreveram ficção científica, sonham com mundos onde a realidade é diferente daquela imposta à elas. Não é atoa que a história da mulher na ficção científica começa quase que em paralelo à história da mulher na comunidade científica (YASZEK, 2009). No próximo capítulo será abordada a escrita da mulher no sci-fi, quais temáticas tratavam e quais suas principais autoras.

3.2 MULHERES PIONEIRAS NA LITERATURA SCI-FI: AUTORAS, PERSONAGENS E TEMÁTICAS

No início deste trabalho buscamos reservar um capítulo para a história geral do gênero de ficção científica. Por muito tempo o gênero permaneceu na literatura antes de pular para as telas. Foi necessária a abordagem da literatura geral da ficção científica para compreender quais períodos históricos, com seus movimentos e evoluções, influenciaram o gênero. Foi preciso também abordar os autores responsáveis pela consolidação de signos utilizados hoje para identificar esse gênero midiático. Se vê agora a necessidade de retomar essa história e origem, mas a partir de um local intrinsecamente feminino. Aqui, procura-se entender novamente os períodos históricos e movimentos, mas dessa vez com o enfoque completamente voltado para a contribuição da mulher na ficção científica. Neste capítulo abordaremos os principais processos que elas passaram para adentrar na comunidade do gênero, bem como as principais autoras responsáveis pela apropriação do sci-fi como um local para discutir questões sociais que são extremamente importantes para a mulher.

No capítulo anterior foi rapidamente abordado que a história da mulher como autora de sci-fi começou junto com a ciência, quando os iluministas permitiram que elas participassem como observadoras de seminários e palestras (Yaszek, 2009). No século XVIII as mulheres desenvolveram uma tradição de escrita científica popular que girava em torno da figura da *scientific mother* que explora o mundo além de sua casa, com seus filhos, para que eles entendessem melhor as maravilhas da natureza e de Deus (Yaszek, 2009). Mais a frente, temos as obras proto científicas, onde a mais importante é da escritora Mary Shelley. Isso tudo já vinha de uma época onde se entendia o que era a ciência e seus experimentos, junto disso, a

primeira Revolução Industrial e seus inventores, enchiam as mentes dos entusiastas da tecnologia.

No início desse trabalho, citamos que a origem da ficção científica e fantasia se misturam e só vão ter uma divisão na Reforma Protestante. Antes disso, fantasia e sci-fi se se misturavam com outros gêneros no que era chamado de ficção especulativa, o que na Idade Média (séc V - séc XVI) se baseava muito nos contos de santos e seus milagres, bem como nas figuras de heróis mitológicos de origem pagã. Podemos afirmar que nessa escrita não haviam apenas homens, mas é também difícil dizer que um texto possui autoria feminina quando não há uma assinatura, Polack explica que:

> Estudiosos seguem vários temas ou buscam dicas textuais por meio do vocabulário ou da forma de uma obra. Apenas uma pequena proporção de trabalhos possíveis de mulheres na Idade Média têm autores nomeados, o que significa que a maioria das conclusões sobre mulheres escrevendo gêneros e temas equivalentes à ficção especulativa na Idade Média depende de estudos que ainda estão mudando rapidamente. (2009, p. 3).

Essas pistas citadas por Polack, bem como o gênero dos autores se torna mais aparente no final da idade média, nos séculos XV e XVI (POLACK, 2009), mas a maioria das autoras dessa época tinham pouca conexão com contos de romance e lendas. Uma exceção foi Marie de France, no século XII, sua obra abrange muitos dos trabalhos relacionados à fantasia na Idade Média, um deles é um conto da viagem de São Patrício ao submundo. Alguns dos gêneros onde as mulheres encontravam o especulativo, como personagens nas narrativas, são as poesias líricas, literaturas devocionais (mulheres bíblicas e milagres), visões em sonhos (textos que descreviam sonhos e que possuíam figuras femininas como Fortuna, Natureza e Sabedoria), mariologia (um culto especial que se dedicava apenas a Virgem Maria e seus milagres), bem como citações folclóricas e religiosas, como Lilith (que aparece em textos hebreus), fadas (que são retratadas como mães e amantes) e sereias (que eram relacionadas a híbridos de mulher e animal, podendo ser pássaro, peixe ou cobra) (POLACK, 2009).

De longe, as obras que mais possuíam elementos fantásticos e personagens femininas recorrentes eram os romances arturianos[27]. O gênero de romance naquela época, segundo Polack (2009) é o que mais se encaixa na noção moderna de fantasia, sci-fi, terror e etc. Os romances têm uma grande porcentagem de incidentes que podem ser considerados mágicos ou imaginários, apresentam aventuras e claramente transportam a imaginação do leitor para mundos diferentes da realidade (POLACK, 2009). Nos contos arturianos sempre temos a presença das personagens Genebra (Guinevere) e Morgana, que têm papéis cruciais na

[27] Histórias que se passavam no universo da lenda do Rei Arthur e que traziam personagens como Merlin, Morgana e Lancelot (POLACK, 2009).

narrativa. Morgana ficou particularmente famosa como a feiticeira e vilã dentro das histórias, mas também era retratada como virtuosa, mágica e bela em algumas narrativas (POLACK, 2009).

Nas origens da literatura que seria mais pra frente chamada de ficção científica, podemos encontrar o nome de Margareth Cavendish (DAVIN, 2009). Margareth Lucas Cavendish (1623–1673), já citada anteriormente, também era conhecida como duquesa de Newcastle. Ela foi pioneira em muitos aspectos, numa época onde ser mulher e escrever eram extremos opostos. Cavendish foi a primeira escritora inglesa a publicar um livro de sucesso, responsável por escrever obras de diversos gêneros, como a biografia de seu marido, sua autobiografia, além de uma ficção especulativa do que pode ser chamado de um romance de ficção científica completo, com outro planeta, vida alienígena, viagens fora do corpo e invenções tecnológicas (STUART, 2009)

Como a maioria das mulheres nobres de sua época (séc XVII), ela foi educada em casa. As personagens centrais de Cavendish são mulheres e a utopia feminina já fazia parte de suas obras, como na peça *Convent of Pleasure* (1668), onde a personagem principal "estabelece um refúgio feminino de prazeres sensuais antes de se apaixonar e se casar com um príncipe travesti/drag" (STUART, 2009, p.59). Em *The Blazing World* (*O Mundo Resplandecente*, 1666), a protagonista, que foi raptada, é a única sobrevivente de um navio que se perdeu no mar gélido ao norte. Ela descobre que nosso planeta é conectado a outro pelo Polo Norte, chamado de Mundo Resplandecente, onde habitam criaturas inteligentes e sensíveis, que são descritas como híbridos de animais.

A personagem principal de Cavendish faz amizade com a imperatriz do planeta e com ela aprende a transportar sua mente para além do corpo. Apesar de não haver uma explicação científica ou tecnológica no portal que a leva para a outra dimensão, o Mundo Resplandecente é composto por tecnologias avançadas, como naves e submarinos. A duquesa de Newcastle se incluía em muitas de suas obras, para ganhar reconhecimento. Sua lápide na Abadia de Westminster tem uma escultura sua com um livro aberto, segurando uma pena e um tinteiro (STUART, 2009).

No séc. XIX a maioria da ficção especulativa produzida por mulheres era ligada ao que podemos chamar hoje de fantasia e já estava bem estabelecida, com livros como Dom Quixote (1605) na Espanha, contos de fadas na França, e a publicação de contos inspirados em folclore na Alemanha. O chamado longo século XIX - que diz respeito ao período entre a Revolução Francesa e a Primeira Guerra Mundial - foi conturbado na questão dos papéis sociais e, mais particularmente, dos papéis de gênero. Era uma época em que as mulheres

estavam se destacando e essa mudança estava presente nas produções feitas por elas e sobre elas, especulavam quem eram e sobre seu futuro (PILINOVSKY, 2009).

Muitos apontam que o gênero gótico, que surgiu na época e foi muito recorrente, deu origem à ficção científica. Ann Radcliffe, novelista e uma das fundadoras do gênero gótico o divide em duas linhas, o terror e o horror. No terror, há um misto de suspense, do obscuro, de uma sensação claustrofóbica. O horror seria o que vêm depois, a resposta e a repulsa a uma situação de medo. Mary Wollstonecraft Shelley vai utilizar desses elementos para criar um dos maiores clássicos do terror e aquele que seria tido como o pilar da ficção científica, Frankenstein (1918).

Mary Shelley era filha de Mary Wollstonecraft, escritora feminista e do filósofo e novelista William Godwin, assim sendo cresceu em um círculo social que incluía notáveis literários, políticos e científicos. Sua maior obra foi escrita durante um desafio literário entre ela e seu amigo Lord Byron, na casa de verão de seu marido, no Lago Genebra (STONE, 2009). O livro de Shelley traz a horripilante história de um monstro criado de partes humanas pelo Dr. Frankenstein. No início o personagem que teve vida através da galvanização, é benevolente e gentil, até ser rejeitado por todos a sua volta e se rebelar, buscando vingança. O monstro de Frankenstein original é capaz de observar e aprender.

Roberts (2018) traz algumas opiniões de críticos sobre a subjetividade do livro, que este seria uma alegoria ao proletariado e a alienação. Há também a afirmação que o livro é uma crítica aos limites da ciência, ao dar vida a algo inanimado (SIQUEIRA, 2002). Porém, uma leitura do texto é particularmente interessante pela visão materna, onde é discutido como uma exploração das preocupações da maternidade e das responsabilidades do progenitor, com o Dr. Frankenstein servindo como um substituto para a autora (PILINOVSKY, 2009). Essa observação é sustentada pelo fato de que quando Shelley escreveu o livro, ela já tinha perdido o primeiro filho logo após o nascimento, bem como tinha sofrido um aborto e se preocupava constantemente com o filho recém nascido e doente. Dessa forma a metáfora do nascimento é colocada através do protagonista masculino, o que faz com que questões de gênero, mesmo distantes, sejam abordadas (PILINOVSKY, 2009).

Frankenstein é tido como o primeiro livro de sci-fi pois combina com eloquência novas ideias científicas da época, como as de Erasmus Darwin (médico inglês), Humphrey Davy (químico que trabalhava com eletricidade) e Luigi Galvani (criador da galvanização) (PILINOVSKY, 2009). Em 1822 o marido de Shelley faleceu por afogamento, a deixando sem recursos financeiros. Ela recorreu à escrita profissional, produzindo romances, dramas, resenhas, poesias, bem como editando e publicando as obras do marido. Shelley também

escreveu outras obras de ficção especulativa que apresentam traços de sci-fi, como é o caso de *The Last Man* (*O Último Homem* 1826), um romance gótico e distópico ambientado no século XXI.

O *Frankenstein* de Mary Shelley de fato prosperou, se tornando um arquétipo, sendo adaptado para todos os tipos de mídia, como peças, filmes e quadrinhos. Um aspecto negativo disso é que houve tantas adaptações que o propósito original se perdeu em muitas delas, bem como as características de aprendizado do monstro, que agora é muitas vezes retratado como se não possuísse cérebro ou qualquer inteligência (ROBERTS, 2018). Apesar disso, seu uso da ciência e formas de abordar o horror, antecipou autores como Poe e Wells (STONE, 2009).

Cavendish e Shelley são exceções de uma tradição de escrita predominantemente masculina, as mulheres eram muito mais presentes no que entendemos hoje como fantasia, pois a ficção científica esbarrava em barreiras sociais de uma sociedade patriarcal que não dava à mulher o acesso à ciências exatas e da natureza, bem como ao que estava por trás das novas tecnologias. Isso começou a mudar no final do séc. XIX e começo do séc. XX, as utopias estavam em alta e embaladas também por promessas de um futuro inovador, muitas mulheres começaram a escrever ficções especulatórias que tinham centralidade na utopia feminina (ROBERTS, 2018). *Mizora: A World of Women (Mizora: um Mundo de Mulheres* 1880-1881), de Mary E. Bradley Lane, traz a teoria da Terra oca, e uma sociedade onde as mulheres se levantam contra uma ditadura e em nome de uma qualidade maior de vida, exterminam todos os homens.

O poema *Woman Free* (1893) de Elizabeth Clarke Wolstenholme Elmy, sufragista britânica, traz um futuro onde mulheres e homens são iguais e em que a dor das menstruações já não existem, pois eram uma herança de cicatrizes não curadas do patriarcado. *Unveiling a Parallel: a Romance* (1893), de Alice Ilgenfritz Jones e Ella Merchant, aborda o planeta Marte como berço de duas sociedades uma capitalista em que as mulheres assumiram os traços negativos dos homens e a outra socialista em que os gêneros vivem juntos em harmonia (ROBERTS, 2018).

Uma das utopias femininas mais famosas é *Herland* (*Terra das Mulheres* 1915), de Charlotte Perkins Gilman**,** publicada um pouco após o início da Primeira Guerra Mundial. Nela, três homens durante uma viagem encontram uma sociedade apenas de mulheres em um canto remoto da Terra. Ali, os homens têm contato com a língua e costumes da comunidade - onde os bebês são gerados por meio de partenogênese[28] - e acabam se casando com habitantes. Um dos homens, provando que nada aprendeu ali, estupra sua esposa e é expulso. O livro foi muito discutido por suas questões de gênero, mas anos depois outros aspectos, como o eugenismo e o racismo dentro da obra também foram levantados (ROBERTS, 2018).

[28] Trata-se de uma forma de procriação em que apenas os gametas femininos são capazes de dar origem a outros indivíduos. Por conter material genético de apenas uma origem, os descendentes da partenogênese tendem a ser geneticamente iguais às progenitoras (SENA, 2021)

Mesmo contendo ideias preconceituosas tidas como comuns na época, tanto a obra de Gilman quando de Lane apresentam “sociedades de mulheres organizadas em torno das atividades tradicionalmente femininas de maternidade, cuidado do lar e construção de comunidades” (YASZEK, 2009 p. 232) ao mesmo tempo que utilizam da ciência para alcançar padrões elevados de vida.

As novas tecnologias e uma sociedade futurista é trazida mais a frente em um dos maiores clássicos do sci-fi no cinema, Metrópolis (1926) (ROBERTS, 2018). Apesar do filme ter sido um espetáculo visual nas mãos de Fritz Lang, a história foi escrita por sua esposa, Thea Von Harbor. Metropolis é o nome dado à cidade futurística distópica onde a história se passa, uma que é dividida entre os trabalhadores - que realizam o expediente no subterrâneo - e a classe dominante - que vive nos altos prédios e gozam de luxos e lazeres. A história gira em torno do amor entre Freder Fredersen, filho do principal aristocrata da cidade e Maria, pertencente a outra classe e que presta auxílio aos oprimidos. As máquinas são colocadas como vilãs no filme, inclusive na forma de uma robô humanóide, clone de Maria. No fim, é deixada uma mensagem de que ambas as classes devem trabalhar juntas por um futuro melhor.

A história de Von Harbor foge um pouco da representação positiva da mulher abordada neste capítulo, com a personagem Maria caindo em alguns clichês, como o da mulher inocente, vítima e que pertence a um arco romântico. Von Harbor já escrevia contos sobre fadas, bem como histórias patrióticas sobre mulheres na Primeira Guerra Mundial, que focavam em mulheres que se sacrificavam pelo país ou por um amor. Apesar de ser uma das roteiristas mais importantes do cinema alemão, ela não era considerada importante e era vista como musa inspiradora de um diretor genial. Para além disso, sua carreira é manchada pela sua entrada no partido nazista em 1940, diferente de seu marido que fugiu para os Estados Unidos (ENDTER, 2009)

O século XX vai trazer consigo uma das maiores mídias responsáveis pelo sucesso do gênero *sci-fi*, as revistas *pulp*, já abordadas anteriormente. Neste seguimento, as mulheres estavam muito presentes, não só como escritoras, mas como leitoras e artistas. Pode parecer paradoxal quando pensamos como as mulheres eram sexualizadas nas narrativas e nas artes dessa época, mas nós sempre tivemos que lidar com a objetificação e com o assédio e no mundo das revistas *pulps* não seriam exceção. Sendo assim, nas revistas, as mulheres vão continuar sendo pioneiras, como é o caso de Katherine Kip que em fevereiro de 1897, publicou *My Invisible Friend* (*Meu amigo invisível*) na revista The Black Cat, antecedendo a temática do livro *O Homem Invisível* de H. G Wells, por alguns meses (DAVIN, 2009).

Francis Stevens, pseudônimo - algo comum naquela época onde a mulher não era bem aceita no meio - de Gertrude Barrows Bennett, foi uma escritora conhecida do começo das revistas pulp, que muitos apontam como a autora de ficção científica mais importante desde Mary Shelley (DAVIN, 2009). Em *Friend Island*, publicada em 1918, que se passa em um universo paralelo ou um futuro próximo (não fica claro), ela aborda uma sociedade que aboliu

os papéis de gênero. Já em *The Heads of Cerberus* (1919) a existência de um universo paralelo fica mais do que clara. O conceito de universo paralelo só seria abordado novamente em 1934, na história de William F. Jenkins, *Sidewise in Time*. Apesar disso, o prêmio para histórias de universo paralelo dentro do gênero sci-fi é conhecido como *Sidewise Award*, em referência à história de Jenkins e não *Cerberus Award* (DAVIN, 2009). Esse exemplo mostra claramente como o trabalho da mulher foi apagado dentro do sci-fi - assim como ocorre em tantos outros campos - para dar lugar a um homem.

Apesar disso, havia grande presença das mulheres nas revistas pulp e era algo que ia para além da escrita. *Weird Tales* foi a primeira e mais famosa revista de ficção fantástica de acordo com Davin (2009) e nela, as mulheres sempre estiveram em destaque. De 1940 à 1950, Dorothy McIlwraith foi editora da revista. Além dela, Margaret Brundage, um grande nome nas artes para as revistas pulp, deu vida às histórias da Weird Tales através de seus desenhos, chegando a desenhar trinta e nove capas consecutivas para a revista (DAVIN, 2009). Ao trabalhar dentro de uma revista, McIlwraith seguia as tendências do seu ramo, bem como seu trabalho era literalmente ilustrar as histórias, que apesar de muitas serem escritas por mulheres, a maioria ainda era feita por homens. Assim suas artes não escapam da objetificação e sexualização feminina.

Figura 3: Capa da Revista Weird Tales por Margaret Brundage, s. d.

Fonte: The Atlantic, 2013.[29]

[29] Disponível em: https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/01/the-revenge-of-margaret-brundage-the-queen-of-the-pulps/272715/

Figura 4: Capa da Revista Weird Tales por Margaret Brundage, 1935.

Fonte: Illustration History, 2020.[30]

Muitas mulheres também escreviam histórias que se encaixavam nesse padrão masculino, seguindo o estilo das histórias direcionadas ao público juvenil e masculino, para quem a maioria das revistas eram criadas (DAVIN, 2009). Apesar das artes serem variadas, as acima representam muito a imagem mental criada em torno das capas de sci-fi pulp. Roberts (2018) afirma que quando falamos do sci-fi das revistas a imagem de "uma mulher seminua sendo resgatada de um monstruoso ataque por um herói espacial de cara comprida" ROBERTS, 2018, p. 352) pois a maioria dos temas das histórias envolvia homens heróicos, alienígenas monstruosos, robôs, lasers e mulheres padrões, atraentes e seminuas (ROBERTS, 2018).

Uma das autoras mais famosas de sci-fi nas revistas pulps foi C. L. Moore, originalmente Catherine Moore, mas que preferiu ocultar seu gênero devido a predominância de autores masculinos no mundo sci-fi e que também escreveu histórias sob o pseudônimo de Lawrence O'Donnell (ROBERTS, 2018). A autora frequentemente colocava mulheres à frente de suas aventuras, como é o caso da fantasia *The Black God's Kiss*, publicada na Weird Tales em 1934, onde a protagonista desce ao inferno para recuperar uma mortal, a espada enfeitiçada. Em *No Woman Born*, C. L. Moore conta a história de uma atriz que morre e é

[30] Disponível em: https://www.illustrationhistory.org/illustrations/cover-of-weird-tales-september-1935

trazida de volta em um corpo robótico. Quando a protagonista retorna ao palco para tentar estancar a dor de não ser humana, causa compaixão no espectador (ROBERTS, 2018).

De fato, a empatia é recorrente nas obras de Moore. Em sua história de estréia *Shambleau* que foi publicada na Weird Tales em 1930, Moore apresenta uma alienígena memorável e simpática que lembra a figura mitológica da Medusa. A mesma abordagem em relação aos alienígenas acontece *The Bright Illusion,* publicada na Astounding, revista só de sci-fi, que relata o amor entre um humano e uma alienígena quase invencível, que é descrita com termos empáticos. Dessa forma, Moore tinha abordagens muito diferentes em relação aos alienígenas daquelas descritas por homens, onde estes eram descritos como grotescos e invasores (DAVIN, 2009).

A abordagem mais empática se estendia para a maioria das mulheres na literatura pulp sci-fi. Como comentado no início do trabalho, a temática de crianças misteriosas e crianças alienígenas foi extrapolada pelos autores de sci-fi, mas em casos como o da autora Wilmar Shiras e sua história *In Hiding*[31] (1948), que aborda o caso de um menino que tem problemas na escola e que no final das contas fazia parte de um grupo secreto de gênios mutantes vivendo com os humanos, as crianças não são vistas como ameaças e presságios do fim do mundo, mas sim, aceitas pelos humanos por suas habilidades. (DAVIN, 2009)

Outras abordagens que buscam a reflexão sobre empatia e relacionamentos podem ser encontradas no trabalho de Judith Merril, outra importante autora da época. Em *Shadow on the Earth* (1950), Merril explora um futuro pós-apocalíptico nuclear, onde não há espaço para os clichês masculinos de sobreviventes lutando pela existência, mas sim acompanha uma mãe de suburbana e suas duas filhas, enquanto estas aprendem a ter resiliência e apoiar uma a outra (DAVIN, 2009). As relações humanas também são abordadas em seu conto *Daughters of the Earth* (1952), onde seis gerações de mães e filhas, constroem suas relações e passam por conflitos entre si, com o pano de fundo da colonização e expansão da humanidade pelo espaço (DAVIN, 2009). Pode-se notar a partir desses exemplos que as abordagens femininas do sci-fi traziam outros assuntos e outras formas de tratá-los quando comparados às *space operas* e outros sub gêneros escritos por homens, que traziam um invasor, algo a ser derrotado, uma guerra.

Um total de pelo menos 127 mulheres publicaram 365 histórias na Weird Tales, a mais famosa do gênero, em seus 31 anos de existência (DAVIN, 2009). E até revistas masculinas apresentavam mulheres autoras, como é o caso da Planet Stories, que tinha um público

[31] História um de sua trilogia *Children of the Atom* (1953).

masculino que gostava de *space opera*, mesmo assim 5% de suas autoras eram mulheres (DAVIN, 2009). Apesar das autoras citadas acima,

> Esses exemplos não esgotam a seleção das primeiras histórias de ficção científica escritas por mulheres que apresentam seu próprio gênero em personagens principais fortes e engenhosos. Também não esgotam o assunto temático da empatia e da comunidade. Mas talvez sirvam para ilustrar o fato de que uma diferença perceptível de gênero - a busca pela comunidade em suas várias formas - pode ser encontrada em muitas das histórias que as autoras escreveram antes de 1960. As 204 escritoras conhecidas que publicaram quase mil histórias nas revistas de ficção científica entre 1927 e 1960 representam uma tradição de ficção científica feminina que existia muito antes do surgimento comumente aceito de tal "ficção científica feminina" na década de 1970.

Ao abordar o que seria conhecido como "ficção científica feminina" dos anos 70, Davin se refere a onda da *new wave* dentro do sci-fi que trouxe novamente muitas histórias com clara defesa de pautas feministas e planetas onde o gênero não era uma questão. Essas histórias de fato vão marcar a produção feminina no gênero sci-fi e se destacar com histórias fora dele também, mas isso em momento nenhum significa que as utopias femininas, bem como toda a escrita feminina voltada para problemas sociais dentro da ficção científica não existiam antes das produções da *new wave* - que se dá início nos anos 60 e se caracteriza por fortes discussões dos papéis de gênero - como foi mostrado durante todo esse capítulo.

Apesar de terem existido no sci-fi desde antes do séc. XX, as mulheres vão ter uma presença muito mais ativa e pública no gênero literário após os anos 1960, onde a principal característica vão ser os questionamentos em relação às suposições normativas sobre sexualidade e gênero, buscando imaginar formas alternativas de relacionamento entre mulheres e homens (HIGGINS, 2009). Mudanças sociais em prol das minorias estavam a todo vapor no anos 60 e causavam medo na maioria dominante, levando a morte de figuras como Martin Luther King e Malcolm X. Alguns acreditavam que o homem iria às estrelas - a chegada do homem à Lua ocorreu em 1969 - e outros temiam as tecnologias avançadas que estavam surgindo. A Inglaterra estava perdendo seu império, enquanto os Estados Unidos começavam sua expansão imperialista no Vietnam. Junto disso, houve o declínio das *pulp magazines* de sci-fi pois as editoras obtinham mais lucro nos livros em formato de romance. Tudo isso contribuiu para o surgimento da *new wave* e especialmente da *new wave sci-fi* feminista (HIGGINS, 2009).

Como abordado no início deste trabalho, escritores dessa nova geração queriam ultrapassar os limites impostos pela ficção científica das revistas. Buscavam juntar a extrapolação do sci-fi com uma ciência mais branda, como a filosofia e a psicologia. Eram

críticos do imperialismo e enfatizavam, através de distopias, a decadência da cultura ocidental, criticando o cenário político e social da época (HIGGINS, 2009). Com a abertura das temáticas, mais mulheres começaram a participar do gênero como autoras, leitoras e editoras.

Merril, já citada aqui como escritora, se tornou editora da revista de ficção científica new wave *England Swings SF*, uma das mais importantes revistas do gênero da época, onde apoiava a escrita e publicação de sci-fi new wave, além de seu compilado anual de antologias de sci-fi *Annual of the Year's Best SF*. Michael Moorcock era editor da revista *New Worlds Quarterly*, antologia que sucedeu a *New Worlds*, junto com sua esposa Hillary Bailey - que muitas vezes foi a única editora, segundo Higgins (2009). Bailey era mais conhecida por um estilo de ficção mainstream, tendo também co-escrito o conto *The Black Corridor* (1969) com Moorcock, seu esposo na época, mas não recebeu nenhum crédito autoral pela obra. Cele Goldsmith Lalli foi outra que não se limitou por ter uma audiência prioritariamente masculina, sendo editora da Amazing Stories and Fantastic de 1958 a 1965 (HIGGINS, 2009).

Em relação às escritoras, elas usavam seu espaço para falar sobre sexo, raça, gênero, questões de imigração e alienação, tudo isso enquanto exploravam o potencial do soft-sci-fi e brincavam com os limites do próprio gênero. Nos anos 1970 o movimento feminista estava ganhando espaço nos EUA, com a Emenda de Direitos Iguais de 1972 que permitia o uso de contraceptivos para pessoas solteiras, no ano seguinte o direito legal ao aborto foi estabelecido e em 1976, Nebraska foi o primeiro estado a criminalizar o estupro conjugal. Estes alcances marcaram profundamente o sci-fi escrito por mulheres. "A flexibilidade imaginativa do sci-fi permitiu que essas autoras pensassem sobre as mulheres em diferentes circunstâncias e situações" (HIGGINS, 2009, p. 77) ao invés de criarem mundos que reproduzissem a condição opressiva das mulheres na realidade.

A autora Joanna Russ trouxe, ainda nos anos 1960, uma protagonista feminina que adota um papel explicitamente masculino em suas histórias de *Alyx*, que mais tarde foram compiladas como *As Aventuras de Alyx* (1983) (HIGGINS, 2009). Além disso, Russ foi a primeira autora sci-fi a abordar a lesbianidade em uma de suas histórias. *The Female Man* ou *O Homem Feminino* (1975), é um classíco feminista e um sucesso do gênero sci-fi dos anos 70, que apresenta uma utopia feminista e uma crítica polêmica dos homens e da masculinidade, mostrando toda a raiva que Russ sentia em relação a um patriarcado hostil (ROBERTS, 2018). O livro de Russ brinca com a linearidade espaço-temporal e de uma forma sensível, com amplo alcance emocional, aborda a história de Jeannine, Janet, Joanna e Jael.

O mundo de Joanna é o próprio mundo da autora, a América dos anos 1970; o mundo de Jeannine apresenta o subgênero de história alternativa, onde a Segunda Guerra nunca aconteceu e a Grande Depressão continua; no mundo de Jael a guerra de sexos é algo literal e no mundo de Janet há uma utopia feminina onde todos os homens morreram há centenas de anos devido a uma praga e agora a espécie sobrevive por meio da partenogênese. Todo o enredo é amarrado de forma paralela, onde Russ enfatiza como diferentes circunstâncias sociais podem nos afetar e afetar nosso mundo de forma radical (ROBERTS, 2018). Outra forma de ver o livro, é como uma ficção feminista do eu interior, onde as quatro personagens representam versões diferentes da mesma pessoa (MOHR, 2009). Russ foi uma das escritoras sci-fi mais radicais, tendo todo seu trabalho baseado na teoria feminista. Seu conto *When It Changed* (1972) ganhou um prêmio Nebula[32] e também trata de papéis de gênero, identidade sexual, bem como brinca com as convenções de narrativas sci-fi e com a expectativa do leitor (MOHR, 2009).

Outra escritora que ficou famosa por suas escritas feministas no sci-fi foi James Tiptree Jr., pseudônimo utilizado para esconder a identidade de Alice Sheldon, uma oficial aposentada da CIA. Tiptree foi muito bem aceita como homem na comunidade sci-fi, escandalizando a comunidade quando se revelou mulher, mas principalmente o escritor Robert Silverberg que em uma introdução escrita para a coleção Warm Worlds and Otherwise (1975), de Tiptree, criticou aqueles que sugeriam que ela pudesse ser mulher (ROBERTS, 2018), como se fosse impossível uma mulher escrever como ela. É verdade que "o fato de Alice Sheldon ter sido aceita como um escritor masculino de ficção científica explodiu os estereótipos do trabalho feito por escritoras femininas" (HIGGINS, 2009, p. 78).

O fato de Tiptree ter servido no exército e posteriormente trabalhar na CIA contribuía para seu disfarce, que ela utilizava com o objetivo de não afetar sua carreira acadêmica. Assim, ela começou a carreira como escritora de sci-fi no final dos anos 60, já sob o pseudônimo, que só foi quebrado no final da década de 70. Sua obra *The Girl Who Was Plugged In* (1973) traz a história de uma garota que era considerada feia pela sociedade e tem a oportunidade de se ligar a uma tomada e ter o lindo corpo que atendia às expectativas sociais. Essa história foi lida pelos críticos de diversas formas, como uma metáfora para o relacionamento da autora com seu marido - pois ela também se sentia atraída por mulheres -, como uma alegoria para a distância das mulheres de seus próprios corpos ou para como o

[32] Prêmio dado para a melhor história de ficção científica ou fantasia, concedido pelo Science Fiction and Fantasy Writers of America (Sfwa). Outras escritoras além de Russ também ganharam o prêmio, como é o caso de Ursula K. Le Guin, Kate Wilhelm e Vonda McIntyre (REID, 2009).

formato e conteúdo da mídia moderna pode alienar as pessoas de suas vidas (PHILLIPS, 2009).

Para Roberts (2018), Tiptree constantemente se apropria de figuras sexistas e as reconfigura. Em sua obra mais feminista e mais famosa *The Women Men Don't See* ou *As Mulheres Que os Homens Não Veem* (1973) acompanhamos a história de uma mãe e uma filha que ao entrar em contato com vida extraterrena preferem deixar o nosso mundo masculino e viver com os alienigenas. Já no conto *Your Faces, O My Sisters! Your Faces Filled of Light* (1976) ela aborda o nosso mundo patriarcal de forma mais pesada, onde a inocência da protagonista feminina que acredita erroneamente viver em um mundo utópico sem homens, colide com a "violência estupradora e assassina do que é o masculino" (ROBERTS, 2018, p. 483). Novamente, a urgência de abordar assuntos da vivência da mulher é crucial para uma autora da new wave sci-fi.

Talvez a autora mais famosa do que é considerada uma ficção científica feminista seja Ursula K. Le Guin. Para Roberts (2018) as primeiras obras da autora se comparam ao nível de influência de Tolkien e do sci-fi hard. *A Mão Esquerda da Escuridão* (1969) é seu livro mais famoso, onde os habitantes de um planeta fictício não possuem gênero fixo, que muda conforme a necessidade. Essa obra é experimento literário que busca examinar e desafiar os estereótipos de gênero (HIGGINS, 2009), Le Gin busca mostrar através da antropologia e sociologia, como culturas e sociedade andróginas ao distribuir responsabilidades reprodutivas podem ter relações de poder mais equilibradas (YASZEK, 2009), diferente da nossa sociedade que segue a máxima "quem pariu que mantenha e balance", ou seja, a mãe e mulher.

Essa necessidade de Le Guin em falar do gênero como algo social e em discutir a sociedade continua em *The Dispossessed* (1974) um romance utópico aclamado pela crítica e pelos leitores, vista como uma análise madura sobre o impulso por uma utopia. Aqui, o personagem principal buscando outra vida foge para outro planeta, mas no fim da novela ele volta para casa, fechando um círculo que é muito inerente à narrativa. Nessa novela, Le Guin buscou novamente "questionar temáticas complexas e sutis sobre as relações entre o eu e a sociedade" (HIGGINS, 2009, p. 77).

Apesar de poucas, as mulheres de cor também vão começar sua influência no gênero nos anos 70. Octavia Butler foi a primeira mulher afro-americana a ganhar reconhecimento real no cenário sci-fi e seu trabalho prioritariamente interrogava as relações de poder baseadas no gênero, sexo e raça (HIGGINS, 2009). Para abordar essas questões em um meio de ficção científica, ela usava a máxima do "encontro com o outro", onde o outro era comumente um alienígena (YASZEK, 2009). Em sua trilogia *Xenogenesis* (1987-1998) humanos e

extraterrestres aprendem que devem deixar os preconceitos de lado e utilizar a ciência para criar um híbrido das duas raças que irá salvar a humanidade.

Marge Piercy, conhecida principalmente por *Woman on the Edge of Time* (1976) conta a história de uma mulher chicana[33] que está presa em uma instituição psiquiátrica e acredita estar em contato com uma mulher de uma utopia feminista futura (HIGGINS, 2009). Aqui, os bebês são gerados em úteros mecânicos e tanto homens quanto mulheres passam pela experiência da amamentação. Novamente as mulheres utilizam do avanço científico para contornar obrigações tidas como biológicas, como a maternidade. No mundo de Piercy, homens e mulheres têm obrigações equivalentes para com a prole, apontando o fato de como a criação de uma criança é uma obrigação quase que inteiramente da mulher em nossa sociedade e imaginando um mundo onde isso seja equilibrado.

Nos anos 80, após a chegada de Star Wars, o sci-fi se tornou mais mainstream nas telas, vindo de uma longa jornada de experimentação televisiva também. Isso fez com que as editoras não apoiassem tanto as obras literárias do gênero. Os anos 80 foi uma época de dualidade pras mulheres no sci-fi, ao mesmo tempo que elas aumentavam em número como escritoras no gênero e que escritores de fora da comunidade também começavam a experimentar a escrita de ficções científicas, muitas mulheres cuidavam para não serem taxadas como autoras feministas, bem como críticos e fãs do gênero começaram a debater se obras feministas realmente podiam ser configuradas como sci-fi (HIGGINS, 2009).

> O que estava em jogo nessas críticas era o privilégio implícito das ciências físicas duras ou masculinas sobre as ciências femininas leves, como psicologia, lingüística, ecologia e sociologia. As mulheres, que foram ativamente excluídas do estudo das ciências exatas até o final do século XX, historicamente não fizeram parte da elite tecnocrática, e o preconceito contra as ciências suaves na FC reflete um preconceito persistente contra domínios científicos considerados menos objetivos e mais femininos. (HIGGINS, 2009, p. 79).

Ou seja, como se já não fosse o suficiente o fato das mulher ficarem séculos sem acesso ao saber científico e tecnológico, sua escrita acerca desses assuntos, que foi conquistada ao longo do tempo, com autoras buscando espaço um passo de cada vez, estava sendo claramente prejudicada a partir da afirmação de que não era de fato sci-fi, mesmo obtendo os mesmo elementos básicos que obras de autores. As mulheres então começaram a ser rotuladas como "*soft writers*".

---

[33] Chicano ou chicana é um termo usado para designar cidadãos norte-americanos de origem mexicana. Apesar de serem estado-unidenses, os chicanos ainda não têm as mesmas oportunidades e privilégios dos cidadãos de origem branca, sofrendo ainda com a descriminação social. O termo designa aqueles que buscam preservar sua cultura e costumes (FERNÁNDEZ, s.d.)

Nos anos 80 e 90 apresenta-se fortemente no sci-fi o movimento *cyberpunk*, que se caracterizou como uma reação contra o feminismo. Era um estilo com um enfoque cibernético, que extrapolava a ainda precoce era virtual, com uma mistura de *noir* literário, sci-fi e romances de detetive (HIGGINS, 2009) e não raramente distópico, como visto anteriormente. No *cyberpunk* havia nitidamente uma maioria de autores homens, com os personagens femininos ocupando papéis secundários na trama, como *femme fatales*, prostitutas, vitimas, objetos sexuais, dominatrix e isso quando apareciam (HIGGINS, 2009).

Apesar dos homens serem maioria dominante no cyberpunk, houve mulheres que se destacaram no movimento. O conto *The Girl Who Was Plugged In* (1973) de Tiptree é tido como o precursor do que seria uma cyber-ficção pós-feminista. Pat Cardigan é um grande nome do subgênero também, sendo tão importante quanto William Gibson, seu estilo busca um cyberpunk que articula a interface entre o humano e o computador mais de perto (ROBERTS, 2018). Seus livros *Mindplayer* (1987), *Fools* (1992), and *Synners* (1991) trazem protagonistas femininas que assumem o protagonismo, não o colocando como algo incomum na narrativa. As escritoras de cyber-ficção vão comumente utilizar o artifício do ciborgue, um personagem que podia ser usado como uma ferramenta utilizada para falar sobre identidade de uma forma que fosse em consonância com pautas feministas.

Nos anos 80 e 90 as mulheres fora do cyber vão discutir temas como genética e clonagem e as utopias e distopias ainda vão estar em voga. Um exemplo já citado é o livro *O Conto de Aia* de Atwood, (1985) que imagina uma sociedade distópica onde as mulheres são forçadas a apoiar e concordar com a própria opressão. Atwood também é um exemplo de autora fora do gênero que se utilizou da liberdade especulativa do sci-fi para discutir temáticas intrinsecamente feministas.

O novo milênio por sua vez vai trazer uma abundância de novelas de ficção científica, o que torna mais difícil citar uma ou outra autora apenas - o que é algo bom. As revistas físicas de sci-fi estão cada vez mais sendo substituídas pelas revistas virtuais de sci-fi. Aqui, as mulheres já conquistaram mais respeito como escritoras, leitoras e editoras, mesmo que ainda precisassem seguir regras estabelecidas por homens brancos e velhos que ainda existiam no meio. As mulheres de cor eram quase nulas no sci-fi até meados dos anos 90 - representadas por Butler a única escritora negra reconhecida até 1993 -, década em que a escritora caribenha-canadense Nalo Hopkinson começou sua escrita. Suas histórias *Brown Girl in the Rin*g (1998) and *The Midnight Robber* (2000) trazem mulheres de cor que abraçam práticas de seus ancestrais não-ocidentais e as utilizam contra a ciência prejudicial do ocidente (HIGGINS, 2009).

Finalmente, as autoras de ficção científica do séc. XXI são as grandes responsáveis pela criação contínua da escrita pós-moderna do gênero. Elas continuam buscando uma crítica ao viés patriarcal da ciência, bem como da sociedade como um todo, mas ainda mantendo a esperança de um verdadeiro progresso científico e social (YASZEK, 2009). A escritora que mais fez sucesso no gênero recentemente já foi citada neste trabalho, trata-se de Suzanne Collins, autora da trilogia de futuro distópico Jogos Vorazes (2008). Aqui Collins traz uma mulher como protagonista, que passa por uma série de desafios físicos e psicológicos em busca de derrubar o poder ditatorial. A distopia apresentada por Collins é diferente das demais, é suavizada por um romance, ao mesmo tempo que traz sátiras políticas e o sonho da utopia (ROBERTS, 2018).

Apesar de todos os exemplos trazidos aqui, a mulher era e ainda é a minoria no gênero sci-fi. Dados de 2016 mostram que homens sempre vão preferir ler obras escritas por homens, concluiu-se assim que durante o primeiro ano de estréia da obra, a audiência de uma escritora será composta de um público 80% feminino, em contrapartida a obra de um homem será dividida igualmente entre os dois gêneros (ADETUNJI, 2016). As mulheres representam hoje 33,3% de todas as pesquisadoras do mundo, sendo apenas 12% desse valor membros de academias científicas em seus países e nas áreas de tecnologia e inovação, elas são apenas uma em cada cinco profissionais (STARIOLO; VESSONI, 2023). Esse é o resultado de séculos de proibição do saber da mulher em ciências ditas exatas, duras e masculinas.

Como produzir algo em igual quantidade se é constantemente negado o conhecimento para essa produção? Afinal, é claro que se “as mulheres não são encorajadas a seguir carreira nas áreas científicas, é improvável que venham a ter confiança para escrever em um gênero que usa a ciência como uma plataforma de lançamento” (ADETUNJI, 2016). Mas, o que pretende-se mostrar com todos esses exemplos de mulheres no sci-fi, é que apesar de comparadas aos homens, não serem muitas, as mulheres sempre existiram na produção da ficção científica.

Assim sendo, cai por terra a afirmação de que o sci-fi não é um gênero de mulheres, da mesma forma que não é um gênero apenas juvenil. A ficção científica é o gênero ficcional midiático ideal para debater questões que são necessárias para a sociedade. Os *novuns* dos textos escritos por mulheres são em sua maioria novuns conceituais, mas isso não as impede de serem classificadas como sci-fi também. Afinal, como já discutido anteriormente, o novum da ficção científica é a criação de um mundo que permite uma extrapolação. Desde sempre o sci-fi discutiu temas sociais e buscou criticar vários aspectos da humanidade. Ninguém discute que *1988* de Orwell é ficção científica, mesmo ele sendo uma grande crítica a um

regime totalitário. Porque as utopias femininas, que discutem uma sociedade opressiva e que ainda assim trazem muitos elementos tecnológicos (como espaçonaves, androides e úteros mecânicos) não podem ser consideradas sci-fi? Não só podem como são. Minoria sim, mas invisíveis não.

Após entendermos os processos pelos quais passou a ficção científica como um todo e os processos pelos quais passaram as mulheres escritoras do gênero, iremos abordar o gênero nas telas do cinema e televisão. Para entender como se dão as representações da mulher nesses espaços, nos aproximando cada vez mais da pergunta desta pesquisa, serão abordadas a seguir a Teoria das Representações Sociais e às críticas feministas ao cinema. Se vê necessário entender a importância das representações nos conteúdos midiaticos e decorrente disso, a falta ou estereótipo que se carrega.

4 AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA MULHER NO CINEMA

Neste capítulo serão apresentadas a teoria de Representação Social de Moscovici a partir dos estudos de Rosana Pavarino (2003) e Nilma Crusoé (2004), bem como as críticas feministas ao cinema por Laura Mulvey (1989) e Giselle Gubernikoff (2009). Os textos serão articulados a partir das observações das representações de personagens femininas na tela do cinema e da TV, por Cristina Amich Elías (2007) e Carolina Ayres Mayer (2018).

4.1 TEORIA DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

Muito se fala nas redes sociais sobre a importância da representação midiática em conteúdos de ficção. No ano de 2023, o *live action* de *A Pequena Sereia*, pela The Walt Disney Company, escalou a cantora afro-americana Halle Bailey para o papel da protagonista que, na animação de 1989, era representada por uma garota branca de cabelos ruivos. A escalação já havia sido anunciada a algum tempo e desde então causou opiniões diversas, de apoio, pela representatividade positiva de uma princesa negra (ANTHUNES, 2023), mas também foi alvo de discursos de ódio racistas e opiniões negativas em relação a mudança de etnia da personagem. A necessidade de representação e diversidade tem sido uma pauta constante de reivindicação nas redes sociais, ao mesmo tempo que tem sido criticada por uma parte mais conservadora (COMO AS REDES..., 2020).

A representação de personagens que fogem do padrão “homem, branco e hétero” como forma de mostrar a diversidade humana, bem como ferramenta de exemplos positivos para a pluralidade de pessoas, está na pergunta desta pesquisa, dessa forma é importante que busquemos entender a importância das representações midiaticas na sociedade e para isso exploraremos o conceito de Representações Sociais. Esta teoria foi desenvolvida por Serge Moscovici, psicólogo social, que procurava entender como a sociedade parisiense assimilava a psicanálise. A partir do conceito de Representações Coletivas de Durkheim, Moscovici compreendeu que a sociedade traduz conceitos e ideias para que sejam assimiladas a algo já familiarizado nas tradições, criando assim as representações sociais (PAVARINO, 2003). Mas, diferente de Durkheim, que defende a separação do universo individual e social do sujeito, Moscovici acredita que todo indivíduo é sim influenciado pelos contextos sociais e interações com o outro (PAVARINO, 2003).

> Ao propor sua teoria, Moscovici não estava preocupado com a superioridade do indivíduo ou da sociedade, mas no conhecimento popular, nas formas ideológicas e coletivas do pensar e do agir, na maneira como os contextos culturais influenciam os comportamentos, estados e processos individuais, na análise destes contextos. (PAVARINO, 2003, p. 35).

A teoria das Representações Sociais trata, em resumo, do processo que as pessoas fazem, a partir do conhecimento do senso comum, para interpretar o mundo e orientar a comunicação entre si (CRUSOÉ, 2004). A assimilação de algo novo é feita a partir de conhecimentos prévios, um processo que vai ser determinado pelas informações que já se obtêm. Sendo impossível compreender algo do qual não se tem contato, é feita uma tradução, ou seja, uma representação a partir das informações já disponíveis naquele contexto social. Dessa forma, as representações sociais levam em conta a relação e a interação entre pessoas, pois os grupos criam concepções, as comunicam e fazem sua manutenção ao decorrer do tempo. Logo, ao ver constantemente uma representação há a internalização daquela ideia como real (CRUSOÉ, 2004).

Um exemplo que podemos utilizar e que vai de acordo com essa pesquisa, é o local da mulher como sexo frágil. A partir disso temos as representações de mulheres como vítimas, que precisam ser salvas constantemente em produções midiáticas ficcionais, pois não possuem a capacidade física e engenhosidade mental do protagonista da narrativa, homem.

A pesquisa de Moscovici se dá a partir de suas indagações do que seriam os "tipos ideias", desenvolvidos a partir do senso comum e suas crenças (PAVARINO, 2003). Estes, são frutos das representações feitas, que geram novas compreensões de conceitos antes desconhecidos. As representações permitem que conceitos conflituosos façam parte do mesmo ambiente e a partir disso, são gerados instrumentos de conduta para cada situação social, aplicando então julgamentos a partir da identidade e moral cultural (PAVARINO, 2003). Acredita-se assim, enquanto sociedade, que a mulher precisa seguir condutas morais e socias, muitas delas baseadas e delimitadas pela religiosidade cristã, visto que a mesma é a religião com a maior quantidade de adeptos no mundo, representando 31,5% da população mundial até meados de 2012 (APÓS CRISTÃOS… 2012).

Para explicar as representações sociais e seu desenvolvimento, Moscovici estabelece seus processos formadores, são eles: *ancoragem e objetivação*. De acordo com Pavarino, estes processos

> Servem como suporte na transformação do não-familiar para familiar: os fatos, dados, ocorrências não familiares são transferidos, comparados e interpretados aos elementos individuais, sendo então, digeridos, transformados e reproduzidos a partir dos elementos já conhecidos, tangíveis, ou seja, são ancorados e objetivados nestes elementos (2003, p. 50).

A ancoragem é a primeira parte deste processo, responsável pela interpretação e assimilação com os elementos familiares e acontece a partir da *classificação* e *nomeação*. A classificação é literalmente a hierarquização do desconhecido, é o ato de julgar e avaliar o

objetivo, o que só pode ser feito a partir de parâmetros já conhecidos e nunca de forma neutra, resultando sempre em uma avaliação positiva ou negativa. Esse julgamento ocorre por generalização ou particularização, em que se reduz a distância ou a mantém, respectivamente. Esse processo está intrinsecamente ligado aos nossos preconceitos enquanto sociedade, visto que

> [...] nossas decisões estão relacionadas com a necessidade em definir o ignorado em convergência ou não com o que acreditamos ser o normal, o aceito. É a partir deste raciocínio que podemos supor que para acabar com um determinado preconceito é preciso modificar as representações sociais que existem sobre ele. (PAVARINO, 2003, p. 51)

Esta observação de Pavarino (2003) exemplifica o que vem sendo defendido nesta pesquisa e que é então suportado pelo conceito de representações sociais: a influência que o protagonismo feminino em produções midiáticas pode vir a ter para a visão social da mulher, pois a sua recorrente falta ou participação estereotipada - que reforça o papel tradicional femino - nessas produções, já tem essa influência.

A segunda etapa, a nomeação, é exatamente o que diz ser. Para Moscovici (2007), nomear algo "nos possibilita construir uma malha que seja suficientemente pequena para impedir que o peixe escape e desse modo nos dá a possibilidade de representar essa realidade" (p. 66-67). Ao nomear, damos características a algo, bem como convencionamos o algo em relação ao grupo, "quando damos nomes aos objetos e/ou fatos, estamos localizando-os em nossa matriz de identidade cultural" (PAVARINO, 2003, p. 51).

A objetivação vai ser o segundo processo pelo qual passa a representação social e corresponde basicamente à tradução para se tornar representação. É um processo que "torna concreta, tangível, a transformação do não familiar em familiar" (PAVARINO, 2003, p. 53), consiste então em transformar o abstrato em algo material. Aqui o desenvolvimento também acontece em duas fases. Primeiramente descobre-se o aspecto icônico da ideia, relacionando o conceito a uma imagem ou palavra. Porém, Moscovici atenta-se ao fato de não haver imagens suficientes para relacionarmos às palavras, com esse empecilho surgem os *núcleos figurativos*, que se tornam *simulacros* do abstrato, composto por fragmentos de palavras e imagens, com o objetivo de serem cópias da realidade (PAVARINO, 2003). Para essa etapa, Pavarino (2003) usa o exemplo de como relacionamos a cor preta com algo negativo. Outro exemplo, relacionado à mulher, é a relação do batom vermelho, ou a cor vermelha em si, como algo promíscuo/sedutor.

Na segunda fase da objetivação ocorre a naturalização das imagens ligadas ao conceito, elas se tornam, então, realidade, sendo completamente assimiladas pela sociedade

(PAVARINO, 2003). Se temos Eva sendo constantemente colocada como vetor do pecado original a partir da religião cristã, naturaliza-se a mulher como a razão da subversão do homem. Sendo então a objetivação um processo que liga a imagem e a palavra, ela vai ser diretamente influenciada pela linguagem e pela memória da sociedade (PAVARINO, 2003). A influência na linguagem se dá pois quando há o surgimento de uma nova imagem, a gramática sofre transformações, visto que verbos, adjetivos e advérbios vão se transformar em substantivos para abarcá-las. A memória, por sua vez, é onde guardamos os registros e elementos para familiarizar o desconhecido, a partir de experiências em comum com a nossa cultura e sociedade (PAVARINO, 2003).

Após a explicação da Teoria de Representações Sociais, se vê necessário abordar aqui um estudo que foi fundamental para a idealização deste projeto, trata-se do trabalho de Cristina Amich Elías (2007), *Gêneros e estereótipos nas séries televisivas de ficção científica*. Fazendo um rápido resumo histórico das representações femininas em séries de ficção científica, a autora elenca alguns estereótipos relacionados aos personagens femininos nessas produções, são eles:

> “A virgem tímida", sempre objeto de resgate e com uma mentalidade infantil que necessita de explicações científicas, muito úteis em alguns momentos das histórias; "A rainha das amazonas", mulher fatal que funciona como exemplo dos perigos da independência sexual; "A científica solteira e frustrada", que mostra a incompatibilidade entre o sucesso profissional e amoroso; "A boa esposa", que mantém o inalterável papel dos deveres femininos, e "A irmã mais nova marimacho", que tem alguma independência, até que chega seu destino final, ser esposa e mãe, sendo primeiro a virgem desejada quando fica explícita a sua sexualidade. (p. 159)

Esses exemplos são uma generalização da atuação da mulher nas narrativas sci-fi tradicionais, mas que vão em consonância com o que já foi apresentado aqui e que será ainda mais evidenciado ao abordar essas representações nas telas da TV e do Cinema. O importante é entender que cada uma dessas categorias podem ser exemplos de representações sociais, repetidas de diversas formas em nossa cultura, passando para as produções midiáticas e vistas como reais por diversas pessoas.

Essa ideia da representação social como algo real é ainda mais influente quando entendemos que os meios de comunicação de massa, como o cinema, “ocupam uma posição privilegiada na organização social e na construção da realidade social contemporânea” (PAVARINO, 2003, p.5). Por fim, é importante frisar que ao mesmo tempo que as representações sociais são utilizadas por grupos majoritários para a manutenção de privilégios - como o patriarcado - também podem ser utilizados por minorias para combater preconceitos existentes - (OLIVEIRA, 2004; PAVARINO, 2003) como seria o caso das mulheres e do

feminismo, bem como as representações positivas que existem de personagens mulheres criadas por outras mulheres.

Para compreendermos mais a fundo como as representações da mulher - e do que se espera da mulher - pela mídia de massa podem ser nocivas, não só para as mulheres mas para toda a sociedade, serão abordadas a seguir as principais críticas do feminismo ao cinema, mas que também se aplicam às produções audiovisuais como um todo. A partir de Laura Mulvey (1989) e Carolina Aires Mayer (2018), serão apresentadas as subjetividades e signos sociais que se encontram nessas personagens e podem ser estabelecidos pela lógica patriarcal. As autoras trazem problemas como: a sexualização das personagens, utilização delas para o prazer visual dos espectadores, redução dos personagens femininos a papéis menores e de apoio para o herói da história, bem como uma proposta de contracultura para a realização de filmes sobre mulheres realizados por mulheres.

4.2 TEORIA FEMINISTA DO CINEMA

A teoria feminista no cinema foi primeiro aplicada por um grupo de estudos britânico, ná década de 1970 impulsinada pela segunda onda do feminismo e vai partir de uma análise da representação histórica da mulher no cinema, através da narrativa clássica dessa mídia de massa e dos significados que a mesma produz. Essa análise vai ser baseada na psicanálise, com conceitos emprestados de Freud e Lacan (GUBERNIKOFF, 2009). Mais a frente, nos anos 90, estudiosas feministas vão criticar a adoção desses métodos para analisar a figura feminina, já que partem de estudos produzidos por homens, sob uma lógica masculina também (KAPLAN, 1995).

Mas o início desses estudos da teoria feminista do cinema na década de 1970 foram de vital importância e ainda são até hoje para estudos da representação da mulher no audiovisual. Laura Mulvey (1973), que pertence à essa primeira fase, vai cunhar um conceito utilizado até hoje para criticar os personagens femininos nos filmes, o *male gaze*, ou “olhar masculino”. O *gaze* seria esse olhar lascivo, que objetifica, que projeta sua fantasia na figura feminina, que por sua vez vai ser estilizada de acordo com essa fantasia (MULVEY, 1973). Mulvey (1973) ainda afirma que o homem vai ser dono desse olhar ativo e a mulher de um olhar passivo nas narrativas. Além disso, o *male gaze* é uma postura que pode ser projetada por mulheres também. Mas como ela chegou nesse conceito?

Mulvey em seu artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1973) vai utilizar a psicanálise através de Freud para explicar como a mulher é colocada nas narrativas fílmicas com o objetivo de agradar o olhar masculino, através dos conceitos da escopofilia,

voyeurismo e fetichização. Para ela, a psicanálise ajudaria a desvendar como o cinema "reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo" (MULVEY, 1973, p. 437). Ela parte, através da psicanálise, da função da mulher na formação do inconsciente patriarcal, que seria dupla, ao mesmo tempo que é uma ameaça, representa também o maternal. A mulher representaria a ameaça da castração, pois não possui um falo, mas ao mesmo tempo traria o poder da mulher como mãe do homem (MULVEY, 1973).

Para Mulvey (1973) a magia de Hollywood, entrando também no *star system*, resultou na manipulação habilidosa de um prazer visual, então o cinema dominante vai codificar o erotismo dentro da linguagem patriarcal, que é a ordem social dominante. Segundo Gubernikoff (2009), o *star system* corresponde a um fenômeno social onde estrelas do cinema são cultuadas como deusas, elas não só representam o objetivo de toda mulher - sempre trabalhando em cima de estereótipos sociais - mas também o objeto de desejo do homem. Esse "sistema de estrela" vai transformar essas mulheres, em sua maioria atrizes, em mercadoria, através da lógica capitalista.

Esse sistema é construído ao redor do desejo de um par romântico, que estabelece uma relação erótica que nunca se concretiza na tela. Esse puritanismo que vinha com as estrelas do *star system* "é fruto dos códigos de produção vigentes na Hollywood da época" (GUBERNIKOFF, 2009, p. 71). Através do star system, muitas atrizes ficavam presas a um mesmo tipo de papel, - *sex symbol*, puritana, *femme fatale* - que se tornava sua personalidade e inspiração para o público. Podemos relacionar o *star system* à importância do uso das representações sociais (PAVARINO, 2003) para a manutenção de uma estrutura vigente, nesse caso, como modelo comportamental para as mulheres em sociedade.

A partir do prazer visual, Mulvey (1973) usa o conceito da escopofilia, que seria a objetificação da pessoa, que a sujeita a um olhar de curiosidade e controle. O instinto escopofílico pode se transformar em uma perversão, se enquadrando no voyeurismo, em que a satisfação vem no olhar do outro objetificado, em um sentimento de posse e poder. A relação com o cinema pode parecer estranha, pois o cinema é feito para ser olhado mesmo, de forma clara, mas

> [...] em sua totalidade, o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma platéia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas. (MULVEY, 1973, p. 441)

Nesse caso, apesar do cinema ser algo visual, para ser olhado, coisas como o contraste entre as luzes (tela) e o escuro (plateia) ajudam a promover a ilusão de uma separação voyeurista segundo Mulvey (1973), a forma narrativa e o jeito que é feita a projeção dão a impressão ao espectador de estar olhando, espiando, dentro de um mundo privado. Outro conceito que Mulvey (1973) vai trazer da psicanálise é o da imagem no espelho, desenvolvida por Lacan. Ele aborda o fascínio quando o menino reconhece sua própria imagem no espelho, que vai ser mais perfeita que seu próprio corpo, causando um falso reconhecimento. Essa imagem vista como superior projeta esse corpo para fora de si, a colocando como uma imagem idealizada, um ego ideal (MULVEY, 1993).

A importância desse conceito para Mulvey (1973) está no fato de que é uma imagem que vai construir a matriz do imaginário, do falso reconhecimento. Isso se relaciona com o cinema, pois ele possui uma grande estrutura de fascinação, que vai permitir uma suspensão temporária do ego, ao mesmo tempo que vai reforçá-lo. O processo de deixar o mundo real e embarcar em um novo mundo da sala de cinema remeteria aquele momento de reconhecimento da imagem no espelho. Assim, em termos cinematográficos, a escopofilia - o prazer através do olhar - "implica uma separação entre a identidade erótica do sujeito e o objeto na tela" e o narcisismo do ego - reconhecer-se na imagem - requer a "identificação do ego com o objeto na tela através da fascinação e do reconhecimento do espectador com o seu semelhante" (MULVEY, 1973, p. 443).

Mulvey (1973) afirma que ambas as noções retornam a origem do desejo, que seria o complexo de castração que a mulher representa. Logo, a imagem da mulher seria a representação desse paradoxo, agradável na forma, ameaçador no conteúdo. Horney (1932) já buscava na literatura as formas como o homem criava expressões para explicar como se sentiam perdidamente atraídos por uma mulher, ao mesmo tempo que morriam de medo da ideia de darem a vida pelo amor que sentiam por elas. Kaplan (1995) vai trazer as ideias de Horney (1932) para exemplificar essa dualidade do sentimento masculino pela mulher. Horney (1932) vai ainda mais além ao afirmar que a glorificação da mulher pelo homem têm origem não só no amor, mas no pavor, porém outro recurso comumente usado pelo homem para lidar com esse medo que a figura feminina representa, é através da depreciação da mulher.

O cinema cria a estrutura perfeita para esses processos de identificação e instintos sexuais que partem do homem em relação à mulher. Aqui então a mulher é colocada como imagem e o homem como o dono do olhar. Elas seriam reduzidas ao seu papel tradicional exibicionista. A imagem da mulher no cinema é olhada e exibida, sua aparência codificada

para emitir um impacto erótico e visual. A mulher está ali para ser olhada e o dono desse olhar é o homem, dentro e fora da tela, através do protagonista e do espectador. Para além disso, a presença feminina sempre vai contra a narrativa nos filmes clássicos, o close-up de uma perna, de um rosto, destrói a ilusão de profundidade da narrativa (MULVEY, 1973). A narrativa pausa, para que se preste atenção no pedaço de corpo a ser exibido e admirado.

Esse tipo de olhar não é direcionado ao homem. O homem representa o mais poderoso ego ideal. Ele controla os eventos da narrativa e assim dá um sentimento de onipotência também para o espectador. Tudo de técnico dentro do cinema serve para corroborar isso, a fotografia que vai delimitar a misancene, os movimentos da câmera que vão acompanhar o protagonista, a montagem invisível que dá a impressão de realidade. A mulher colocada como passiva e como objeto do olhar, bem como o homem como dono do olhar e controlador dos eventos, estão ambos associados com um único olhar, o do espectador, em que um será feito

> em contato escopofílico direto com a forma feminina exposta para a sua apreciação (e conotando a fantasia masculina), e o do espectador fascinado com a imagem do seu semelhante colocado num espaço natural, ilusório, personagem através de quem ele ganha o controle e a posse da mulher na diegese. (MULVEY,. 1973, p.446)

Ao analisar os filmes *Paraíso Infernal* (1939) e *Uma Aventura na Martinica* (1944), longas do cinema clássico, Mulvey (1973) nota como logo no início a mulher já é mostrada como objeto do olhar fixo, que não só pertencem aos protagonistas masculinos, mas é direcionado ao espectador. A personagem vai ser exposta, isolada, sexualizada, só até que a narrativa se desenrola e ela se apaixona pelo protagonista masculino. A partir daí ela se torna sua propriedade e perde as características antes glamourosas de exibicionismo, algo que vai se reservar apenas para o protagonista masculino. Aqui podemos rapidamente voltar aos estereótipos de protagonistas femininas no *sci-fi* abordado por Elías (2007), traçando uma comparação com a "irmã mais nova marimacho", que vai ter um papel de virgem desejada uma vez que é abordada a sua sexualidade e que vai perder a pouca independência que tem quando o seu destino final é o casamento. A mulher nas narrativas é colocada nessa posição pois, através da estrutura social patriarcal que penetra o cinema, através da identificação do espectador com o protagonista masculino e através da participação em seu poder, o espectador pode indiretamente possuir a mulher também (MULVEY, 1973).

Mulvey (1973) realiza outras análises de filmes famosos da era de ouro de Hollywood, como os longas de Hitchcock. Ao observar *Janela Indiscreta* (1954), *Um corpo que cai* (1958) *e Marnie, Confissões de uma Ladra* (1964) vemos uma recorrência de mulheres que são colocadas como exibicionistas, seja pelas roupas e jóias extravagantes, seja por representar o mistério feminino ou o fetiche perfeito para ser observada. Em contraposição,

temos voyeuristas especialistas no lugar dos protagonistas masculinos, muitas vezes justificados por sua profissão, como um fotógrafo ou policial. Um protagonista reacende o amor erótico pela namorada quando esta é colocada em sua rede de indiscrição (Janela Indiscreta), o outro se apaixona pela mulher a qual ele persegue e espiona (Um Corpo que Cai) e em Marnie, o protagonista a coloca como a imagem perfeita para ser olhada e é carregado por sua obssessão pelo segredo que ela tem a esconder (MULVEY, 1973).

Em todos esses casos, nós temos o homem ao lado do "correto" da lei, pelo menos do ponto de vista da narrativa. Ele detém o poder do olhar sobre a mulher, um poder que é sustentado por uma certeza de direito, muitas vezes de um ponto de vista legal, além da culpa estabelecida da mulher que é inerente à ela (MULVEY, 1973). Nessas narrativas "a perversão verdadeira é simplesmente escondida sob a tênue máscara da corretude ideológica - o homem está do lado direito da lei, a mulher do lado errado" (MULVEY, 1973, p. 449).

Assim, a forma como a mulher é retratada na tela está completamente ligada à forma como ela já é vista e tratada socialmente, pois segundo Mulvey,

> Em última análise, o significado da mulher é a diferença sexual, a ausência do pênis conforme constatado visualmente, a evidência material sobre a qual baseia-se o complexo da castração, essencial na organização da entrada na ordem simbólica e para a lei do pai. Dessa forma, a mulher enquanto ícone, oferecida para o deleite e o olhar fixo dos homens, controladores ativos do olhar, sempre ameaça evocar a ansiedade que ela originalmente significa. O inconsciente masculino possui duas vias de saída para esta ansiedade da castração: preocupação com a reencenação do trauma original (investigando a mulher, desmistificando seu mistério), contrabalançado pela desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado (o caminho tipificado pelos temas do film noir); ou então a completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto fetiche ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torná-la tranquilizadora em vez de perigosa (o que explica a supervalorização, o culto da star feminina). Neste segundo modo, a escopofilia fetichista, constrói a beleza física do objeto, transformando-o em alguma coisa agradável em si mesma. (1973, p. 447)

Assim, para Mulvey é a partir das fantasias, desejos e obsessões masculinas em relação à mulher, que são por sua vez colocadas no feminino retratado, que o homem se faz no mundo. A mulher representada nos filmes clássicos de Hollywood - abordagem adotada por praticamente toda a indústria - seria uma simples portadora de significado, e não uma produtora de significado (HIPÓLITO, 2022).

A conclusão que se pode tirar dos estudos feitos por Mulvey (1973) é que os homens foram os principais produtores das representações femininas existentes até hoje. Indo mais além, essas imagens e representações estariam diretamente associadas às formas da atual mulher ser, agir e se comportar. Em conjunto com uma sociedade já patriarcal que coloca a mulher em posições sociais limitantes, a mulher buscaria se enquadrar em uma imagem

feminina projetada nas telas que, na verdade, é aquela que eles gostariam que ela fosse (GUBERNIKOFF, 2009).

Dessa forma, o que vai se perceber é que a mulher, dentro da trama, sempre estará associada a algum elemento masculino. E a partir disso, reproduz os códigos transmitidos pela tela e se atrai à narrativas como a do melodrama, por exemplo, mesmo que nessas obras o final muitas vezes não é favorável à mulher, pois sendo retirada de um lugar ativo e colocada apenas como passiva, o prazer da mulher - inclusive sexual - é construído em torno da sua própria objetificação (KAPLAN, 1995).

Como vimos no capítulo anterior, as representações trazidas pelo cinema e meios de comunicação de massa em geral criam códigos que são reproduzidos socialmente e a relação disso com o comportamento feminino ficou ainda mais evidente aqui. Através da repetição de imagens e códigos, o feminino e por consequência, a feminilidade se tornou "sinônimo de atração sexual e, portanto, disponibilidade para os homens. A mulher interiorizou os conceitos divulgados pelo cinema clássico como se fossem a sua própria identidade" (GUBERNIKOFF, 2009, p. 73).

Mas o cinema sci-fi também apresenta as problemáticas denunciadas na teoria feminisa do cinema? Podemos trazer como exemplo o filme Barbarella de 1968, protagonizado por Jane Fonda, que interpreta a heroína intergaláctica. Segundo Mayer (2018), mesmo a personagem feminina estando no centro da trama, ela não vai representar o protagonismo feminino em nenhum momento, pois a forma que ela é colocada na narrativa vai contra uma representação positiva da mulher dentro do filme. A narrativa começa com a personagem de Fonda Barbarella se despindo de seu traje de astronauta, ela em seguida, recebe sua missão completamente nua. Apesar de sempre receber armas para suas missões, nunca as utiliza e precisa ser constantemente salva. A recompensa que seus heróis recebem são relações sexuais com ela (MAYER, 2018). A antagonista - que também é uma mulher e até poderíamos discutir a manutenção da rivalidade feminina através da relação das personagens - se encaixa na categoria de "rainha das amazonas", trazida por Elías (2007), por apresentar uma *femme fatalle* que representa o perigo de uma mulher poderosa.

O cinema clássico não só disseminou a forma como os filmes são produzidos, mas principalmente disseminou ideologias e valores já enraizados em nossa sociedade (GUBERNIKOFF, 2009). Assim, para Mulvey (1973), mesmo que haja uma auto consciência em Hollywood e uma tentativa de quebra dessas representações, pouco adiantaria pois ele sempre se restringirá a uma *misancene* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. Para a autora, apenas o cinema alternativo feminista, como uma

proposta de contra cultura, poderia se libertar dessa lógica. Sobre essa afirmação cabe analisar se ela ainda é real, visto que muitas diretoras têm subvertido o cinema tradicional, bem como as representações estereotipadas dentro do cinema Hollywoodiano, como é o caso de Greta Gerwig, diretora que fez releituras de clássicos que reforçavam o papel tradicional da mulher, recorrendo a uma reestruturação dessas mulheres dentro das narrativas, nos filmes *Adoráveis Mulheres* (2019) e *Barbie: O filme* (2023).

Da mesma forma que o cinema clássico reverberou estereótipos sociais em relação à mulher, as produções literárias de ficção científica escritas por homens também os fizeram. Neste capítulo trouxemos um filme sci-fi onde a hipersexualização da mulher é evidente, mas enquanto a outras produções de renome? Elas também colocam a mulher como prazer visual do homem? Podem algumas delas fazerem a manutenção do papel social? E se sim, de que forma fazem isso? A partir do entendimento das teorias que dizem respeito às representações femininas aqui abordadas, bem como com os exemplos de filmes recentes que procuram romper com as crenças estabelecidas socialmente em relação a mulher, aproxima-se cada vez mais da análise fílmica proposta neste trabalho, onde se explora se essas mudanças que ocorreram no cinema em relação à imagem da mulher, se espalharam pelo sci-fi também, através da discussão e comparação entre os filmes antigos e atuais.

5 FICÇÃO CIENTÍFICA NAS TELAS

Neste capítulo abordaremos o começo da ficção científica adaptada para as telas da TV e do Cinema. Apesar do objeto de estudo desta pesquisa vir do cinema hollywoodiano, houveram diversos sucessos do sci-fi produzidos para a televisão, como séries e desenhos animados, que contribuíram também para construção das representações femininas, assim sendo também serão abordados. Nos próximos capítulos serão apresentados os grandes sucessos do sci-fi para a TV e para o cinema, em que podemos observar como a mulher era representada nessas obras e se o seu papel na ficção científica continuou correspondendo ao que era feito nas revistas pulps da era de ouro: a mulher sexualizada, que precisava ser salva, era interesse romântico ou femme fatalle.

Esse entendimento é importante já que muitas mulheres dos filmes e séries sci-fi são colocadas como exemplos de personagens femininas independentes e fortes, como é o caso da Princesa Leia de *Star Wars* que se tornou um ícone feminista (MAYER, 2018). Recuperando os questionamentos levantados ao final do capítulo anterior, nos perguntamos também: quem e como são representadas as mulheres do sci-fi?

5.1 AS SÉRIES SCI-FI: QUAL O ESPAÇO DA MULHER?

A história dos seriados de sci-fi para a televisão na verdade começou no cinema. Quando o cinema começou a ser um gênero popular, produções audiovisuais seriadas começaram a ser produzidas na década de trinta, um formato que foi apropriado para a TV a partir da década de 60 (ROBERTS, 2018). O primeiro e mais bem sucedido seriado foi Flash Gordon, cuja versão cinematográfica surgiu em 1936, inspirada em quadrinhos de mesmo nome. Flash viajava com sua namorada Dale Arden na espaçonave de um amigo, o Dr. Zarkov, aqui podemos ver alienígenas híbridos de homem e animal, bem como efeitos especiais primitivos, onde as linhas de náilon segurando planetas e espaçonaves eram facilmente observados (ROBERTS, 2018). O personagem de Arden nos quadrinhos de Flash Gordon, bem como na série, vai ser o exemplo do que poderia se chamar de *proto-sheroes*, ou proto-heroínas, já que apesar de constantemente estar em cativeiro e ser o interesse romântico do protagonista, ela ainda era capaz de lutar contra aliens e operar tecnologias futuristas (RICCA, 2009). A série foi adaptada para a TV em 1954.

A verdade é que nas últimas décadas do século XX, a ficção científica se tornou um gênero dominado pelo audiovisual e um dos principais alvos da espetacularização visual, que tinha como característica a imponência e a grandiosidade visual (ROBERTS, 2018). Por explorar outros mundos e realidades, o sci-fi se torna o gênero perfeito para esse tipo de

espetáculo audiovisual. Roberts (2018) aponta que pelos aficionados do gênero sci-fi essa mudança da literatura para a televisão, que priorizou uma estética imagética ao invés de uma abordagem de ideias, é vista com tristeza. Mas a realidade um pouco menos pessimista, é que ao transformar o gênero em algo audiovisual você não precisa que o receptor saiba ler, junto a isso, a simplificação dos temas leva a democratização do sci-fi e como resultado, maior popularidade (ROBERTS, 2018).

Mas como abordar a mulher nessas obras? Um herói deve saber pilotar espaçonaves, lutar contra forças malignas, combater criminosos, precisa de determinação, força e inteligência. Considerando o que foi abordado até agora nesse estudo, essas não são características ligadas à mulher. Assim sendo, ser uma mulher e uma heroína era consideravelmente mais difícil, já que não era só atender as expectativas da audiência sobre os heróis, mas significava também navegar pelas pressuposições de gênero que a mulher tinha - e tem - na sociedade (LUCAS, 2009).

Nos anos 60, séries que abordavam relações familiares eram muito comuns e isso não foi diferente para a ficção científica e fantasia como um todo. Um exemplo disso no gênero midiático em discussão é a série animada Os Jetsons (1962-1963), que mostrava uma família do futuro, que se locomoviam em carros voadores, mas que enfrentava uma vida e problemas semelhantes aos das famílias suburbanas dos Estados Unidos. Aqui a mulher tinha três representações, a mãe Jane, a filha adolescente Judy e a empregada robô Rosie. Apesar de se passar no futuro, Jane era uma dona de casa branca, típica do subúrbio americano. Judy também é a representação comum da mulher adolescente imposta pelos conteúdos midiáticos, só pensa em roupas e garotos. E mesmo que na série robôs façam as tarefas domésticas mais variadas, a principal empregada e que também é uma espécie de governanta é Rosie, uma robô que apesar de não precisar ter um gênero específico, é retratada como uma mulher de meia idade.

Quando falamos sobre séries *live-action*, uma das mais influentes para a ficção científica foi *Star Trek*, onde a série original foi exibida de 1966 à 1969. O programa acompanhava as aventuras da tripulação da nave Enterprise em busca de novos planetas e novas civilizações. Apesar de contar com muitos personagens, os mais importantes e icônicos eram o Capitão James T. Kirk, o oficial de ciências do planeta Vulcano, Spock e o médico chefe, Magro (*Bones* na versão americana) McCoy. Star Trek representa um imenso megatexto dentro do gênero sci-fi, ou seja, várias obras em diferentes formatos foram construídas a partir da série original, o que a faz ser constantemente influente até os dias de hoje (ROBERTS, 2018).

O que muitas pessoas não sabem é que, originalmente, o tempo de tela entre o capitão e o oficial de ciências seria dividido por um homem e por uma mulher. O piloto apresentado pelo criador Gene Roddenberry se chamava “A jaula” e trazia uma Enterprise comandada pelo Capt. Christopher Pike e por sua imediata, Número Um (Majel Barrett), uma mulher que se guiava pela lógica e era firme no comando. Número Um era uma mulher completamente diferente das outras representações mostradas na televisão até então e talvez fosse diferente demais, já que uma das mudanças que exigiram para que a série fosse produzida, foi a substituição da mulher decidida, pelo meio alienígena, meio humano, Spock, que herdou muitas qualidades da personagem Número Um (LUCAS, 2009).

Uma vez que a personagem de Majel Barrett foi eliminada, ela foi reescalada como a enfermeira Christine Chapel, que tinha uma relevância bem inferior na narrativa. A verdade é que a representação das mulheres é no mínimo problemática em Star Trek, apesar de representar uma mulher negra em uma posição não estereotipada, o papel de Nichelle Nichols, que interpreta a oficial em comunicação Tenente Uhura, é basicamente apertar alguns botões no painel, tendo pouca relevância na história, sendo colocada também como interesse romântico de Spock. Todas as mulheres a bordo da Enterprise assumiam posições de suporte e não de comando (LUCAS, 2009).

Uma das questões mais discutidas em relação à sexualização das personagens femininas na série é a diferença entre o uniforme dos homens e das mulheres. Inicialmente o uniforme de todos os atores era composto por uma blusa e uma calça, que iam de acordo com a posição dentro da nave, porém a série entrou no ar com o uniforme feminino sendo composto de minissaia e uma bota alta. De fato, a minissaia - que no caso da série era mais que mini e as atrizes até usavam um calção por baixo - expõe de maneira nada sutil os corpos das atrizes, mas as mesmas afirmaram anos depois que a escolha da minissaia foi tomada por elas, como um símbolo de liberação sexual e não opressão (MIZZI, s. d.). Isso faz sentido, já que na década de 60, a segunda onda do feminismo pautou fortemente a libertação e expressão sexual das mulheres, sendo a minissaia um grande símbolo e tendo inclusive passeatas em seu favor. Mas de uma forma geral, as mulheres na série continuam seguindo os mesmos papeis que já era reservado para elas no sci-fi: *femme fatales*, mãe, interesses românticos, princesas (LUCAS, 2009) e iscas sexuais.

Dessa série e personagens, filmes foram produzidos, os mais recentes a partir de 2013, onde acompanhamos a tripulação da Enterprise ainda na fase de treinamento. Aqui temos uma Uhura interpretada por Zoe Saldana que tem mais destaque, mas seu desenvolvimento gira muito em torno da sua relação romântica com Spock. Na recuperação da série dos anos 80,

que acompanhava outros personagens, em Star Trek: A Nova Geração (1987-1994), as mulheres alcançaram novos cargos, mas ainda não tão grandes quanto seus colegas homens. As personagens Deanna Troi (Marina Sirtis) - basicamente uma terapeuta que auxilia na comunicação entre os comandantes e alienígenas - e Guinan (Whoopi Goldberg) - a bartender alienígena que dá conselhos para os personagens masculinos resolverem seus problemas - estão ali basicamente como um auxílio para os homens do programa resolverem suas questões. Tanto no caso de Nichols quanto de Goldberg o racismo não é uma questão, pois isso não existiria no futuro e portanto não é discutida na série (LUCAS, 2009) e o relacionamento amoroso entre raças era comum.

Para além delas, a ala médica agora é comandada por uma mulher, Dr. Beverly Crusher (Gates McFadden) vem como um avanço das mulheres na ciência, mas é a única na nave que tem um filho, que inclusive viaja com ela. Essa poderia ser uma representação positiva, mas a maternidade e seus sentimentos pelo Capitão Picard, são colocados como inconveniências para o personagem masculino, ao mesmo tempo que parecem intrínsecos para tornarem mulheres em posição de autoridade mais humanas e agradáveis (LUCAS, 2009). Aqui, podemos ligar essa personagem a uma das categorias de Elías (2007), “a científica solteira e frustrada", que vai mostrar a incompatibilidade entre carreira e amor, algo que também é reforçado pela maternidade.

Star Trek: Discovery (2017) trouxe, finalmente, em sua quarta temporada, mulheres nas três posições principais da ponte de sua espaçonave. A história coloca várias mulheres em posição de destaque, como a especialista em ciências Michel Burnham (Sonequa Martin-Green), protagonista da série que caminha aos poucos para o título de capitã e Philippa Georgiou (Michelle Yeoh) Capitã da nave *USS Shenzhou*.

O seriado britânico Doctor Who (1963-1989, 2005 - atualmente) também vai ser um dos seriados televisivos mais influentes do gênero sci-fi, pelos mesmos motivos de Star Trek, um megatexto composto por diversos escritores, roteiristas e fãs, que permitiram que o *lore* ultrapasse décadas (ROBERTS, 2018). Aqui acompanhamos o Senhor do Tempo, - uma raça alienígena, que possui a habilidade de se regenerar - denominado como Doutor, enquanto ele viaja pelo tempo e espaço, passando por diversas aventuras, acompanhado por mulheres, na grande maioria das vezes. A primeira vez que temos acesso a um personagem feminino em Doctor Who é através da neta do protagonista, e consequentemente também uma Senhora do Tempo, Susan Foreman (Carolle Ann Ford).

Após a nave do seu avô, a TARDIS, ficar presa na terra de 1963 por causa de um defeito, Susan passa a frequentar um colégio em Londres, onde é vista como excêntrica, já

que sabe mais sobre física e química que seus professores, mas não sabe coisas básicas como o sistema monetário inglês. Susan mostra conhecimento tecnológico e das ciências, bem como consegue se comunicar telepaticamente. Seu personagem e história é bem mais desenvolvido em conteúdos *spin-offs*, mas na série original ela, em determinado momento, se apaixona por um humano do séc XXII e é deixada na Terra por seu avô, que a prende para fora da TARDIS para que ela não precise fazer uma escolha entre ele e o humano. Mais tarde, quando a personagem retorna para a série já adulta - na quinta encarnação de seu avô - descobrimos que ela casou com o terráqueo e constituiu família.

Ou seja, após passar por inúmeras aventuras e ser mais inteligente que basicamente qualquer humano, a personagem de Susan se vê feliz e realizada em um papel tradicional da mulher nas produções midiáticas. Em Susan nós temos grande semelhança com uma das categorias trazidas por Elías (2007), que seria a "irmã mais nova marimacho", pois apesar de não ser a irmã, é uma mulher mais jovem que o protagonista, que possui grande independência, mas cai no papel de "boa esposa", reforçando o suposto papel e dever feminino Elías (2007).

A presença de mulheres na série é recorrente, pois é comum que o Doutor tenha como acompanhante uma mulher, ou uma mulher e um homem. A primeira fase da série se estendeu por mais de 20 anos, passando por sete doutores, com o oitavo sendo do filme televisivo de 1996. O Doutor sempre teve para com seus acompanhantes um cuidado e proteção, e às vezes, quando se tratava de uma mulher, uma pitada de romance e tensão sexual. De fato elas serviam como companhia e muitas vezes eram feitas como vítimas pelos vilões, mas ainda assim eram ativas e ajudavam o Doutor com as vítimas e com tarefas. Um exemplo da série clássica é o Doutor interpretado por Tom Baker, um dos favoritos da audiência, que por ser mais jovem e mais "viril" adicionou um tom sexual na trama, que atraiu também o público jovem e adulto (ROBERTS, 2018).

Após o final da série nos anos 80, a BBC perdeu fé no programa (ROBERTS, 2018) pela queda na audiência e o cancelou, trazendo apenas o filme de 1996, mas o universo de Doctor Who ficou vivo através dos fãs, nacionais e internacionais, que mantinham o programa através de sua base fervorosa, com produções como livros e seriados de rádio (ROBERTS, 2018). A série foi revivida em 2005 e continua em produção até hoje. Em sua volta, a representação em relação às mulheres não mudou muito, ao escalarem a atriz Billie Piper, uma mulher de 19 anos para o papel de Rose Tyler, fazendo par com Christopher Eccleston, na época com 41 anos. A tensão romântica entre os dois e o cuidado era evidente, algo que

ficou ainda mais claro quando David Tennant assumiu o papel, com 35 na época, e a relação de amor e afeto ficou mais clara entre os dois personagens.

Rose era constantemente usada como o ponto fraco do Doutor e apesar de ser uma personagem ativa e corajosa, ela se via em perigo constantemente. O desfecho dela foi trágico, pois ficou separada do Doutor em outra dimensão. Porém, lá ela criou sua própria instituição de monitoramento alienígena. Anos após em sua volta para um episódio especial, uma cópia do Senhor do Tempo ficou junto com ela nessa dimensão alternativa, tendo enfim seu desfecho romântico, enquanto para o "Doutor de verdade" significou mais uma perda. No mesmo episódio, descobrimos que outra acompanhante, Martha, que teve seu arco com o Doutor basicamente resumido na paixão que sentia por ele, - apesar de ser uma personagem feminina ativa, que se assumia controle das situações e andou por toda a Terra juntando pessoas para a causa do Doutor enquanto ele estava em cativeiro - casou com outro personagem da série. Podemos perceber uma recorrência de desfechos românticos que se alinham novamente com a definição de Elías (2007).

Outras personagens mulheres vieram após, continuando a tradição de uma acompanhante mulher. A esposa do Doutor, River, é colocada como uma femme fatale, sexual, misteriosa e perigosa. Apesar de se enquadrar de certa forma em uma "casca" de amazona, River continua tendo a mesma personalidade depois de casar com o Doutor, dando sua vida para salvá-lo também, rompendo um pouco com as narrativas onde a mulher perde sua essência exibicionista após se relacionar com o protagonista, como aponta Mulvey (1973). Apesar de ter alguma representatividade LGBTQIAP+ na série, a primeira acompanhante mulher e queer do Doutor, foi Bill, só em 2017.

Curiosamente, quando o Doutor se tornou uma Doutora, em 2017, interpretada por Jodie Whittaker, também foi trazido um romance com uma acompanhante mulher. A escalação de Jodie para viver a primeira Doutora foi vista com muita crítica e preconceito, com a afirmação de muitos fãs de que não veriam mais a série e que a representação de uma mulher como o personagem principal não era necessária (DAVIES, 2022). Outro grande problema foi a mudança de *showrunner* da série, que mudou alguns eventos considerados canônicos, - como por exemplo, outras regenerações do Doutor que não conhecíamos, onde ele já teria sido uma mulher - o que causou ainda mais uma aversão à era de Jodie como Doutora. No ano de 2022, o ator Ncuti Gatwa foi escalado para o personagem, sendo o primeiro Doutor negro (DAVIES, 2022).

O sucesso estrondoso, tanto de Star Trek quando Doctor Who se deve a base de fãs numerosa e dedicada, mas demonstrou principalmente a crescente importância da televisão

como veículo cultural das massas e também o desenvolvimento mais amplo da ficção científica, como um gênero que poderia ser de fácil acesso e compreensão para todos (ROBERTS, 2018). A partir daí outros sucessos se seguiram no gênero, como é o caso de Arquivo X (1993). A protagonista Dana Scully (Gillian Anderson), uma agente do FBI, divide seu tempo de tela com Fox Mulder (David Duchovny) e é um exemplo positivo de uma mulher no sci-fi. As características de personalidade atribuídas a homens e mulheres são subvertidas, com Scully sendo a personagem racional e Mulder o levado pela emoção. Ela é inteligente, sagaz e eficiente, sem precisar abrir mão do afeto, carinho e compaixão para ser entendida como uma pessoa forte (LUCAS, 2009).

De fato, a representação feminina no sci-fi televisivo do séc XX vai desde a esposa dona de casa até a heroína superpoderosa (LUCAS, 2009). Hoje, o gênero de ficção científica continua em alta nas séries televisivas, seja em Doctor Who, que ainda é produzida, ou na antológica Black Mirror (2011), Years and Years (2019) e na mais recente, Ruptura (2022). Aqui, a presença das personagens femininas é recorrente e variável, fazendo parte do elenco principal e ocupando diversos papéis na trama, assim como os homens.

Ainda é cedo para dizer a importância dessas séries para o gênero em longo prazo, mas elas sem dúvida trazem personagens femininas que atingem melhor a expectativa das mulheres em relação a forma que são representadas. Além disso, essas séries mostram que a ficção científica se mantém como um campo para discutir os mais diversos assuntos, como: alienação, inteligência artificial, uso das redes sociais, regime trabalhista, guerras, racismo e misoginia.

Esta pesquisa se baseia na pergunta: “Quais as diferenças nas representações das personagens femininas nas franquias de ficção científica *Blade Runner* (1982), *Star Wars* (1977) *e Alien* (1979), considerando os primeiros filmes e os mais recentes?” e pretende fazer uma comparação entre as personagens femininas do sci-fi do séc. XX e as personagens femininas do sci-fi do séc. XXI. A escolha de personagens da mesma franquia foi tomada para analisar se as mudanças ocorridas nas representações das mulheres nas mídias através das décadas afetaram o gênero de ficção científica também. Se as mudanças ocorreram, como apresentada nas séries neste capítulo, será que foram suficientes para criar representações positivas que se alinhem com as expectativas das mulheres atualmente? No próximo capítulo foram discutidas algumas personagens femininas do cinema sci-fi e suas mudanças através dos anos. Em seguida deu-se início a análise.

5.2 O CINEMA SCI-FI: QUAL O ESPAÇO DA MULHER?

A mulher estava presente na ambientação do primeiro filme de ficção científica. *Viagem à Lua* (1902), um curta-metragem de George Meliés, começou o cinema sci-fi com excentricidade, com pitadas de Verne e Wells, onde exploradores lunares alcançam a Lua em uma espaçonave (ROBERTS, 2018). O curta foi responsável por uma cena icônica, onde logo no início, o foguete utilizado como transporte acerta o olho da face redonda e humanóide da lua. Neste curta, vemos mulheres seminuas correndo pela superfície lunar. Como já apontado por Mulvey (1973), o corpo da mulher é um elemento presente no cinema e não vai ser diferente no cinema sci-fi.

Susan George (2009) aponta que com o avanço das temáticas dos filmes - que vão ficando mais complexas com o tempo - houve também uma mudança nos papéis dados as mulheres e, com a habilidade do cinema sci-fi de trazer o imaginário para o "real", as personagens femininas vão se tornar modelos de comportamentos para as mulheres não só no passado, mas na atualidade também. Se o cinema como um todo é uma arte visual para Mulvey (1973), o cinema sci-fi se torna principalmente sobre isso, um espetáculo visual, algo que já estava presente no cinema mudo, mesmo que rudimentar, que é o caso de Viagem à Lua (1902) (ROBERTS, 2018).

Outro exemplo do apelo visual presente desde sempre no cinema sci-fi é Metrópolis (1932), que foi trazido às telas pelo diretor alemão Fritz Lang, mas seu texto foi idealizado por sua esposa Thea Von Harbou, já discutida neste trabalho. Aqui o visual é trazido tanto na montagem da cidade futurística e distópica, quanto nas encenações exageradas dos atores, mas principalmente no efeito especial colocado no robô de características femininas criado pelo cientista Rotwang. A robô traz uma beleza erótica, evidenciada pelas luzes que passeiam em seu corpo durante a sua transformação em um clone de Maria, a personagem feminina principal da trama, que luta a favor dos trabalhadores (ROBERTS, 2018).

George (2009) utiliza a robô de Metrópolis para chamar atenção a um tipo recorrente de mulher na ficção científica, a "mulher robótica". Para a autora, são exemplos de mulheres robóticas que mostram que gênero é algo construído socialmente. George (2009) entende a robô de Metrópolis como uma representação do poder destrutivo da sexualidade feminina. Além da exposição do corpo feminino da robô, há uma exposição do corpo de Maria, enquanto clone robô, já que para testar se a rmáquina passaria despercebida como uma mulher real Fredersen e Rotwang comandam-na a fazer um strip-tease erótico para outros empresários (GEORGE, 2009). Essas mulheres robóticas vão ser trazidas novamente em outras obras como *Esposas em Conflito* (1975), as replicantes em Blade Runner (1982) e *Ex-Machina: Instinto Artificial* (2014). Essas representações vão vincular a mulher, a

tecnologia e o poder sexual feminino, mas além disso vão levantar a questão do *outro* e fomentar a discussão de identidade de gênero (GEORGE, 2009), assim como também vão substituir o trabalho socialmente relacionado a mulher, como é o caso da Rosie de *Os Jetsons*.

O cinema sonoro vai trazer uma consequência para o cinema sci-fi, pois a partir dos anos 1930, os maiores sucessos do gênero nas telas vão ser de língua anglófona. O primeiro filme sonoro significativo de sci-fi foi um grande fracasso, uma comédia musical ambientada no futuro, denominada de *Fantasias de 1980* (1930) de David Butler. Aqui a ficção científica começa uma tradição forte de seu audiovisual, mas que já existia na forma literária, é a configuração da narrativa em torno de uma monstruosa ameaça, os perigos do homem em interferir na natureza (ROBERTS, 2018). Podemos citar filmes como *O médico e o Monstro* (1932) e *King-Kong* (1933). King-Kong traz claramente a mulher como objeto de desejo, não só dos homens, mas também da ameaça monstruosa. Logo no pôster do filme temos a mulher como vítima, seminua, nas mãos do grande gorila, lembrando muito as capas das revistas pulp de sci-fi.

Figura 5: Poster de divulgação do filme King-Kong, 1933.

Fonte: Vortex Cultura, 2021.[34]

Após as obras dos anos 40, que são consideradas um fracasso e de produções baratas, os anos cinquenta são colocados como a era de ouro do cinema sci-fi, onde finalmente houve um equilíbrio entre uma abordagem mais acurada da ciência e aventuras grandiosas

[34] Disponível em: https://vortexcultural.com.br/cinema/critica-king-kong-1933/.

(ROBERTS, 2018; GEORGE, 2009). Para as mulheres, os anos 50 representaram a volta dos soldados da guerra e a pressão do governo para que elas cedessem seus lugares no mercado de trabalho aos veteranos e voltassem para o papel tradicional da mulher como dona de casa. Em um contexto de uso da bomba atômica e retirada da mulher como força proletária, não vai ser surpresa que o sci-fi dos anos 50 tenha discursos a favor e contra a tecnologia e que as personagens femininas nas narrativas serão usadas como exemplos de como deve ser uma mulher nos EUA, mas também quais mulheres representavam o perigo (GEORGE, 2009).

Nas obras cinematográficas dos anos 50 a mulher era colocada em uma posição onde a emoção reinava, sendo as responsáveis pelos gritos de pavor nas tramas. Mas elas podiam ser mais plurais que isso, apesar de em sua maioria servirem como modelo dos valores esperados de uma mulher na época. Mesmo quando essas mulheres tinham empregos no enredo, eram cargos tradicionalmente ligados ao feminino, como professoras do ensino básico. Essas mulheres são em certa medida ativas, mas estão fora dos acontecimentos importantes e assistem o herói homem salvar o dia, a uma distância segura. A personagem Ellen Fields de *A Ameaça Veio do Espaço* (1953), por exemplo, é uma professora cujo papel na narrativa é apoiar o herói quando ninguém mais acreditava nele (GEORGE, 2009).

Fields e outras tantas personagens eram responsáveis por incorporar noções culturais de como uma mulher devia agir de forma adequada nos anos 50. Esse tipo de personagem vai se tornar menos comum com o passar das décadas, mas não vai desaparecer totalmente, um exemplo são os filmes de Spielberg, *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1977) e *E. T. O Extraterrestre* (1980), onde as personagens femininas são atualizadas e passam do papel de esposa e interesse romântico para um papel de mãe, protetora do seu filho (GEORGE, 2009).

Outro exemplo de mulher vai ser o do “o que não fazer”. George (2009) chama essas personagens de *sf vamp* - ou vampiras sci-fi - para distanciá-las das *femme fatales* dos filmes *noir*, pois elas também vão trazer um grande apelo sexual, mas principalmente os medos masculinos em relação a mulher. A principal diferença vai estar no destino dessas *vamps*, elas vão se tornar monstros, como um resultado de sua busca por dinheiro, fama e juventude, todas coisas que a mulher deveria evitar. Alguns exemplos são Janice Starlin em *A mulher Vespa* (1960) e Nancy Archer em *O Ataque da Mulher de 15 metros* (1958). Eram basicamente avisos de que se a mulher não andasse na linha, ela se tornaria um monstro.

Essas personagens tem sua inspiração primeira na figura mitológica da Medusa e podem ser vistas em filmes mais recentes, como a Mística da franquia X-men (2000-2020) (GEORGE, 2009). Aqui, podemos traçar um rápido paralelo com o “feminino monstruoso”,

o qual George (2009) também chama atenção no sci-fi. Exemplo disso seria a mãe alien, na franquia Alien.

Outra representação da mulher na ficção científica é o que George (2009) chama de "boa mulher trabalhadora", que vai ser uma mulher inteligente, independente, sexy, que pode ter sua carreira e amor e não ser punida por isso. Ela não entra em sua profissão para ganho pessoal, mas para conhecimento e mais importante, ela trabalha em equipe, sem tentar ser melhor que o homem. Um exemplo do cinema mais clássico é a Dra. Leslie Joyce, de *O monstro do Mar Revolto* (1955) que é calma e lógica, mas também se deixa proteger pelo homem e usa a feminilidade a favor da equipe e não para ganho próprio (George, 2009). Um exemplo que pode ser trazido, mais recente e atualizada, é a personagem Ellie Sattler de *Jurassic Park* (1993), inteligente, competente, mas que tem um interesse amoroso pelo personagem masculino e protagoniza momentos de "histeria feminina".

Os filmes sci-fi dos anos 60 não vão beber da mesma fonte que a literatura do gênero no movimento da *new-wave*, mas vão ser utilizados como meio de experimentar a nova gramática e linguagem do próprio cinema. Nessa década, o título que mais chamou atenção foi *2001: Uma Odisséia no Espaço* (1968) de Stanley Kubrick, que vai continuar a tradição do espetáculo visual do cinema de ficção científica, com a transição do prólogo marcado na história como o corte mais famoso do cinema, quando um hominídeo joga um osso para cima, em comemoração por ter vencido o inimigo, e o objeto então se transforma em uma espaçonave (ROBERTS, 2018). A mulher aqui não está em nenhum papel de relevância, mas é mostrada brevemente como aeromoça em uma espaçonave, servindo o personagem principal do segundo ato.

Uma curiosidade é que originalmente Kubrick concebeu *Hal 9000*, o computador vilão do ato inspirado no conto *O Sentinela* (1951) de Arthur C. Clarke, como *Athena*, que teria então uma voz feminina (BRIDI, 2018). Aqui, podemos fazer um paralelo sobre como as assistentes virtuais e digitais possuem características ligadas ao feminino, como a voz de mulher. Esse fato estaria também ligado ao lugar social da mulher como a que cuida (SANTOS, 2021), as assistentes digitais realizam o papel de uma secretária, comumente vista como uma profissão feminina, como colocado anteriormente.

No final dos anos 1970 foi lançado o filme que mudaria o cinema como um todo, mas principalmente o cinema sci-fi, bem como a percepção das pessoas em relação ao gênero. *Star Wars: Uma Nova Esperança* de George Lucas foi lançado em 1977 e até o ano de 2018 havia arrecadado uma bilheteria de 926 milhões de dólares, sem correção (ROBERTS, 2018). É visto por muitos críticos como o responsável por colocar o gênero sci-fi não mais como um

gênero de ideias e especulação, mas como algo aventuresco e simplório. De fato o filme tinha como alvo um público mais juvenil, não lidando com uma série de temas adultos. A sexualidade, por exemplo, em termos de narrativa está ausente no primeiro filme, sendo abordada nas sequências de maneira desconcertante (ROBERTS, 2018) principalmente através da personagem Princesa Leia. A personagem Leia, a única mulher em toda a narrativa da primeira trilogia, apesar de ter se tornado um ícone feminista, incorpora muitos dos papéis tradicinais da mulher no sci-fi, ela pede socorro, precisa ser salva e mais a frente seu corpo é exposto e sexualizado (MAYER, 2018). A Princesa Leia vai ser tratada mais à frente como uma das personagens analisadas nesta pesquisa.

Nem a narrativa, nem os personagens de Lucas tem muita profundidade, o enredo é baseado em outras histórias e mitologias famosas - trazendo a jornada do herói - e os personagens são arquétipos narrativos completos. Roberts (2018) atribui o sucesso de Star Wars a sua concepção brilhante e misancene visual, bem como a doutrina místico-religiosa da Força. Star Wars faz parte de um mega texto de outras duas trilogias fílmicas, filmes prólogos, séries audiovisuais, séries animadas, quadrinhos e produtos licenciados.

À beira dos anos 80, *Alien: O oitavo passageiro* (1978) trouxe Ripley, uma mulher, como personagem principal. A escolha de uma mulher como a salvadora da narrativa foi chocante na época (GEORGE, 2009) e é mais interessante ainda quando sabemos que todos os personagens de Alien foram escritos sem gênero e coube a Ridley Scott, diretor, escalar o herói como uma mulher. Ripley é sem dúvida uma representação mais masculinizada de mulher, o que George (2009) chama de “mulher durona” que é capaz de sobreviver a eventos que nem outros homens ou mulheres sobreviveriam, ainda assim, seu corpo não é poupado de cenas de exposição. A personagem de Ripley também vai ser objeto de análise, sendo mais aprofundada a seguir.

Outro exemplo de mulher durona é Sarah Connor de *O Exterminador do Futuro* (1984), ela começa como uma “mulher trabalhadora” mas com o decorrer da narrativa é colocada como a responsável por deter o exterminador e salvar a humanidade. Na sequência *O Exterminador do Futuro 2: O Julgamento Final* (1991) ela já está transformada fisicamente e mentalmente como uma mulher durona, e após passar um tempo em uma instituição de saúde mental, ela percebe que não é mais capaz de amar seu filho e ser uma boa mãe (GEORGE, 2009). Mais recentemente, *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015), uma continuação da franquia iniciada nos anos 1979, trouxe a personagem Imperatriz Furiosa como uma mulher durona, masculinizada, de cabelo raspado, que tenta salvar um grupo de mulheres utilizadas por um tirano para carregar seus filhos.

O final dos anos 90 trouxe uma outra grande franquia que se tornou um mega texto através de produções animadas e vídeo-games, trata-se do filme *Matrix* (1999), das irmãs Wachowski, mulheres transsexuais, que já afirmaram que o longa e seu mundo foi idealizado como uma metáfora para a transexualidade (RAMÍREZ, 2021). Na época de produção e lançamento do longa, as duas diretoras ainda se apresentavam com o gênero masculino designado ao nascer. Na narrativa, a personagem feminina de mais destaque é Trinity, que protagoniza uma das cenas mais icônicas e que cunhou a marca registrada do filme, o plano-sequência chamado de *bullet-time* (ROBERTS, 2018). Trinity, em uma cena de luta, salta no ar, a imagem congela e acontece um giro de 180° em volta da atriz, então a cena volta ao ritmo normal e ela dá um golpe em um dos agentes inimigos. A personagem traz consigo uma problematização da femme fatale, já que sua identidadade fora da Matrix é de uma criada, mas grande parte de seu papel na narrativa é saber que se apaixonaria pelo escolhido, Neo (HASLAM, 2009).

Como já mostrado neste trabalho, as representações das mulheres no cinema e consequentemente no cinema sci-fi têm sofrido alterações, mas será que essas mudanças foram o suficiente? É difícil afirmar que sim, pois como Mulvey (1973) argumenta, a estrutura do cinema está intimamente conectada com a estrutura e lógica social e infelizmente, apesar do papel da mulher ter mudado na sociedade de hoje, a equidade entre os gêneros ainda não é uma realidade. Para responder a pergunta desta pesquisa, serão analisadas as personagens femininas de grandes franquias de ficção científica do séc. XX, que foram atualizadas com novos enredos nas últimas duas décadas. Busca-se compreender se houve alguma mudança entre as representações femininas e se elas se encaixam em categorias e estereótipos apontados pelas teorias apresentadas neste trabalho, bem como se, a partir disso, carregam valores sociais machistas e misóginos.

6 METODOLOGIA

Esta pesquisa foi construída com um caráter qualitativo, uma vez que procurou entender os signos trazidos pelas personagens de filmes sci-fi. De acordo com Richardson (1999), os estudos que empregam essa metodologia podem descrever a complexidade de determinado problema, analisar a interação de certas variáveis e possibilitar o entendimento das particularidades do comportamento dos indivíduos. Nesta pesquisa, foram analisados personagens femininos dentro de suas narrativas fílmicas, buscando entender os principais elementos que compõem suas representações no enredo e quais signos sociais podem ser observados a partir delas.

Assim sendo, utilizamos o método de Análise de Conteúdo de Laurence Bardin (2016), definido como um conjunto de técnicas para a análise das comunicações, visando obter indicadores que vão permitir a inferência de conhecimentos que estejam relacionados à produção/recepção das mensagens analisadas. Para além, Bardin (2016) divide a análise em três etapas: a) pré-análise, b) exploração do material e c) tratamento dos resultados.

6.1 PRÉ-ANÁLISE

A pré-análise é a fase de organização, correspondendo a um período de intuições, mas que objetiva "tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais de maneira a conduzir a um esquema preciso do desenvolvimento das operações sucessivas num plano de análise" (BARDIN, 2016, p.125). Essa fase é composta pela escolha dos documentos a serem submetidos à análise, a formulação das hipóteses e objetivos da análise e por último, a elaboração de indicadores que irão fundamentar a interpretação resultando da análise.

Essas etapas são abertas e não necessariamente possuem uma ordem, ainda assim Bardin (2016) elenca atividades a serem realizadas para a análise do conteúdo, são elas: a) *leitura flutuante*, que consiste em estabelecer contato com os documentos/obras/peças a analisar, formulando impressões e hipóteses; b) o próximo passo é fazer a *escolha dos documentos* que no caso dessa pesquisa foram escolhidos a partir do objetivo traçado; c) na etapa de *formulação das hipóteses e objetivos*, serão levantadas suposições que colocadas a prova, irão corresponder aos objetivos traçados da pesquisa; d) na re*ferenciação dos índices e elaboração de indicadores*, Bardin (2016) exemplifica o índice com a repetição de um tema dentro dos documentos analisados, então a partir da escolha dos índices, cria-se indicadores precisos e seguros; e) a última etapa consiste na *preparação do material*, que Bardin (2016) exemplifica como "edição", como no casos de respostas de questões abertas, que devem ser colocadas em fichas.

Para a etapa de *leitura flutuante*, tendo em mente que o objeto de análise são filmes do gênero ficção científica, foi realizada uma leitura teórica para ajudar a estabelecer critérios e definições para que, por meio disso, fossem definidas as obras a serem analisadas. Juntamente a isso, a leitura teórica se debruçou sobre teorias críticas em relação à representação da mulher no cinema, no cinema sci-fi e das representações sociais como um todo. A partir dessas definições, a etapa de *escolha dos documentos* seguiu com a escolha dos filmes, de modo que as obras contemplassem características da ficção científica trazidas pelos teóricos, assim se escolheu três filmes, onde todos se passam no futuro, sendo: um futuro distópico; uma *space opera* e uma ameaça alienígena. Outro critério utilizado para a escolha dos objetos de análise foi a relevância dos filmes para o gênero, sendo os três ou grandes sucessos de bilheteria, considerados clássicos cult do cinema sci-fi ou boa aceitação da crítica na época (ROBERTS, 2018).

As franquias escolhidas foram: 1) *Star Wars* (1977 - Presente), que segundo Roberts (2018) mudou não só o cinema sci-fi mas o cinema como um todo; 2) *Blade Runner - O caçador de androides* (1982 - 2017), um clássico do gênero tanto para os fãs quanto para os críticos (ROBERTS, 2018); 3) *Alien* (1979 - 2012), que logo quando lançado em 1979 foi tratado com respeito pelos críticos da época (ROBERTS, 2018). Para efeitos de análise, todos os filmes escolhidos são franquias, para que assim possam ser analisadas as obras mais velhas e mais recentes. Todos possuem personagens femininos, mesmo que não sejam protagonistas.

Em relação a *formulação das hipóteses e objetivos*, no decorrer desse trabalho foram levantadas questões em relação à participação das personagens femininas dentro do enredo, seu comportamento e possíveis signos que possam vir a corroborar com ideias machistas e misóginas estruturadas na sociedade. Assim, as personagens escolhidas serão analisadas com base em duas categorizações, uma trazida por Cristina Amich Elías (2007) e outra trazida por Susan A. George (2009).

A partir de Elías (2007) temos as seguintes: a) a virgem tímida, sempre objeto de resgate e com uma mentalidade infantil que necessita de explicações científicas, muito úteis para a história; b) a rainha das amazonas, uma mulher fatal que funciona como exemplo dos perigos da independência sexual; c) a científica solteira e frustrada, uma personagem que mostra a incompatibilidade entre o sucesso profissional e amoroso; d) a boa esposa, que mantém o inalterável papel dos deveres femininos; e) a irmã mais nova marimacho, que pode ser uma virgem desejada quando sua sexualidade é explorada, vai ter alguma independência, até que chega seu destino final, ser esposa e mãe.

A partir de George (2009) temos: a) mulheres robóticas, que podem ser androides, robôs e cyborg, elas abrem espaço para mostrar como gênero é algo construído e podem carregar questões machistas; b) modelos místicas, personagens que são exemplo de como ser uma mulher através de uma lógica patriarcal e conservadora; c) *sf vamps*, personagens que são exemplos do que uma mulher não deve ser, um modelo dos malefícios de ser ambiciosa tendo como destino a punição; d) boa mulher trabalhadora, personagem inteligente e independente, mas que trabalha em conjunto com o homem, assim não é punida; e) mulher durona, personagem masculinizada que perde características femininas para se tornar o herói da história.

Entre as categorias propostas pelas duas teóricas, foram notadas semelhanças entre algumas delas. Dessa forma, as categorias foram combinadas em uma só, para que não haja repetição de informações. As categorias "a boa esposa" e as "modelos místicas" foram unificadas na categoria "a mulher ideal", pois detalham mulheres que reforçam ou compactuam com os estereótipos sociais esperados da mulher. Já as categorias "a rainha das amazonas" e "*sf vamps*" foram unificadas na categoria "a ameaça feminista", justamente por se tratarem de mulheres livres de amarras sociais, que eram vistas como algo negativo, serviam como avisos dos perigos da independência e acabavam sendo punidas de alguma forma. Assim temos a seguinte tabela:

Tabela 1: Categorização.

Fonte: Elaborada pela autora.

6.2. EXPLORAÇÃO DO MATERIAL

A etapa de *exploração do material*, segundo Bardin (2016), é a aplicação das etapas concluídas na análise. Aqui, as categorias criadas a partir das regras estabelecidas na etapa anterior foram exploradas, utilizando codificação para identificar, definir e categorizar as personagens que fizeram parte da análise. Foram levantadas características em relação a forma que elas são apresentadas na narrativa, desde seu figurino, enquadramento, falas e participação no enredo. As categorias formuladas a partir de Elías (2007) e George (2009) foram utilizadas para identificar códigos e maneiras de apresentar a mulher nas franquias escolhidas. As categorias não são excludentes, podendo o personagem ser identificado como uma mistura desses elementos, ou até então, uma atualização dos mesmo, como já abordado nesta pesquisa.

6.3. TRATAMENTO DOS RESULTADOS OBTIDOS

A etapa de *tratamento dos resultados obtidos* é a análise como um todo do material que foi coletado e das observações feitas dele, bem como das respostas geradas a partir dessas observações e suposições (BARDIN, 2018). O pesquisador, tendo resultados significativos e fiéis, pode propor e adiantar interpretações a partir dos resultados obtidos através da análise. A partir da análise das personagens de acordo com as categorias trazidas nas tabelas, suas representações foram discutidas de acordo com as teorias de Representação Social (MOSCOVICI, 200; PAVARINO, 2003) e Critica Feminista do Cinema (MULVEY, 1973; GUBERNIKOFF, 2009), traçando assim possíveis relações com a manutenção da estrutura social patriarcal e da visão social da mulher através de uma lógica machista e misógina.

7 AS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NO CINEMA SCI-FI: UMA ANÁLISE

Este capítulo se refere a análise das personagens femininas escolhidas e apesar de focar na personagem de mais destaque de cada fase (séc. XX e séc. XXI), também foram comentadas brevemente outras representações femininas julgadas necessárias. As franquias foram escolhidas por serem marcos dentro do gênero sci-fi, bem como sucessos de crítica ou bilheteria, como já comentado neste trabalho. As representações escolhidas para a franquia *Blade Runner* foram: Rachael, para *Blade Runner: Caçador de androides* (1982) e Joi, para *Blade Runner 2049* (2017). Já as representações escolhidas para a franquia *Alien* foram: Ellen Ripley, para *Alien: O Oitavo Passageiro* (1979) e Elizabeth Shaw, para *Prometheus* (2012). Por último, as representações escolhidas para a franquia *Star Wars* foram: Princesa Leia Organa, para *Star Wars: Uma Nova Esperança* (1977) e Rey, para *Star Wars: O Despertar da Força* (2015). Essas personagens foram escolhidas por serem as principais representações femininas dentro da narrativa, em questão de frequência mas também participação, ou por serem realmente a protagonista, mesmo que dividindo o protagonismo com outros personagens.

7.1 PERSONAGEM RACHAEL EM BLADE RUNNER: CAÇADOR DE ANDROIDES (1982)

Blade Runner: Caçador de androides (1982) não foi um sucesso de bilheteria como os outros títulos que serão abordados a seguir, na verdade o longa custou 28 milhões de dólares para ser feito e obteve uma renda bruta de 35 milhões no primeiro lançamento (ROBERTS, 2018). Acontece que o filme exibido na década de 80 não é o mesmo que ficou consagrado para os fãs e os críticos (ROBERTS, 2018), o *final cut* do diretor Ridley Scott descartou a narração feita por Harrison Ford e descartou o final feliz imposto pelo estúdio, substituindo por um encerramento ambíguo e priorizando o grau intimista e de questões filosóficas, mais fiel ao livro *Os androides Sonham com Ovelhas Elétricas?* (1968) de Phillip K. Dick, quem foi baseado.

No enredo do filme acompanhamos Rick Deckard (Harrison Ford), um caçador de androides conhecidos como “replicantes”, desenvolvidos pelos humanos para o trabalho escravo em colônias fora do planeta Terra. Com o tempo, porém, essas máquinas extremamente parecidas com os humanos começaram a desenvolver emoções. Eles possuem um tempo de vida limitado, por essa razão se revoltam, querendo pedir mais tempo de vida ao

seu criador. É trabalho de Deckard então caçar dois homens e duas mulheres replicantes, que vieram ilegalmente para a Terra. Em sua busca para saber como identificar e pegar os não-humanos, ele conhece Rachael, a secretária do Dr. Eldon Tyrell, criador dos replicantes.

O primeiro contato que temos com Rachael (Sean Young) é na sala de reuniões de seu chefe, a partir do ponto de vista de Deckard, o herói do filme. Uma coruja sobrevoa pela sala, assustando o herói. Rachael entra no local e apenas o seu rosto é mostrado, envolto em sombras. Suas feições, bem como seu estilo de cabelo e maquiagem não remetem a década de 80, mas sim a décadas anteriores, como os anos 1940 ou 50.

Figura 6: Primeira cena de Rachael.

Fonte: Blade Runner (1982).

A primeira impressão que Rachael traz consigo é de uma secretária, sua postura é rígida, bem como sua caminhada e as largas ombreiras de seu figurino lhe dão um corpo mais geométrico, quase triangular, menos fluido. A primeira fala da personagem na narrativa é: *do you like our owl?* ou *você gosta da nossa coruja?*. Aqui, Rachael inicia um diálogo com o protagonista, questionando se ele realmente conseguia dizer a diferença entre um humano e um replicantes. A conversa é interrompida por Tyrell, que antes de permitir que Deckard faça o teste *Voight-Kampff* - usado dentro da narrativa para diferenciar humano e androide - em um replicante, insiste que ele faça em um humano e coloca Rachael a dispôr do protagonista.

Nesta cena, onde responde a uma série de perguntas de Deckard, Rachael muda a postura mais polida e rígida que possuía anteriormente. Ela pede para fumar um cigarro e envolta na tensão que a cena propõe, assume um lugar que remete às *femme fatales*, sensual, acertiva e inteligente. A cena é de grande importância para o enredo, já que após o fim do questionário e a saída de Rachael da sala, Deckerd revela para o espectador que a secretária é

na verdade uma replicante, com memórias implantadas e que nem tem consciência da sua condição, acreditando ser humana.

Na cena seguinte em que Rachael aparece no enredo, novamente vemos seu rosto antes de tudo, envolto em sombras, reafirmando o ar misterioso do filme, inspirado nos filmes *noir*. Aqui, Rachael vai atrás de Deckard para tentar convencê-lo de que é uma humana, pois ela mesmo já tinha dúvidas em relação a isso. Ele revela que suas memórias são implantes e que a foto de sua mãe que ela guarda não é real. A personagem é colocada em um local de vulnerabilidade e chora em silêncio. Ela sai do ambiente, deixando sua foto para trás.

Figura 7: Enfoque contínuo no rosto da personagem, separado do corpo.

Fonte: Blade Runner (1982).

O constante foco no rosto de Rachel, chama a atenção não apenas para o seu mistério, mas para os apontamentos de Mulvey (19730 sobre as representações femininas nos filmes clássicos, a mulher quando ligada ao homem na narrativa e quando colocada como prazer visual, vem em pedaços. Se mostra uma perna, um rosto, um braço, nunca um indivíduo completo. Esse tipo de *close-up* se inscreve como um tipo diferente de erotismo, pois quebra a ilusão de profundidade da narrativa, para colocar a figura da mulher como ícone a ser observada (MULVEY, 1973).

No decorrer do filme, Deckard descobre que não precisa apenas matar os 4 replicantes originais, mas Rachael também, pois ela estava desaparecida e a polícia já tinha conhecimento de que ela era uma androide. A personagem assume um protagonismo maior ao matar um dos replicantes que Deckard caçava, quando este estava sendo subjugado pelo vilão. Nessa altura do filme, o herói já tinha um interesse romântico por Rachael, que cresce quando ela lhe salva. Na cena seguinte, na casa de Deckard, Rachael se senta para tocar piano e solta seus

cabelos, que se desprendem em cachos. Aqui sua feminilidade fica mais evidente, pelos cabelos longos e cacheados, pelas unhas pintadas e pelas mãos se movimentando delicadamente no piano. A música ao fundo também é um indício de um cenário romântico. Sua vulnerabilidade em relação a Deckard e a tensão romântica e sexual entre os dois também fica mais exposta.

Figura 8: A feminilidade em Rachael fica mais evidente e é explorada como recurso narrativo.

Fonte: Blade Runner (1982).

A cena seguinte, onde o romance se fixa na narrativa, possui uma relação de controle antes de tudo. Rachael se afasta de Deckerd ao receber um beijo do protagonista em seu pescoço e vai em rumo a saída, mas ele a segue e a impede de sair. Deckerd a segura com força pelos braços e a joga contra a parede. Em seguida, sob o pretexto de incentivá-la a verbalizar seus desejos - algo que ela não saberia fazer por ser replicante - ele a faz repetir frases como “me beije” e “eu quero você”. Toda a cena parece ser mais motivada pela coerção do que pelo real desejo que ela tem de estar com ele. Por fim, Rachael pede à Deckerd: “coloque suas mãos em mim”, consentindo futuras interações.

Figura 9: Deckard força uma interação romântica com Rachael, que depois consente.

Fonte: Blade Runner (1982). Disponível em HBO Max.

Essa cena representa de forma nada sutil a posse do protagonista sobre a mulher, como Mulvey (1973) ressalta. A partir da posse do protagonista, o espectador também possui a mulher na narrativa, satisfazendo seus fetiches e desejos voyeuristas. Esta cena também reforça uma representação comum feminina, onde o desejo da mulher não é respeitado. Dentro da narrativa, isso é justificado pela falta de experiência da personagem, mas na realidade, um beijo forçado é assédio. Em 2022, o equivalente a 30 milhões de mulheres foram assediadas no Brasil, em situações como festas, transporte público e até andando na rua (47% DAS BRASILEIRAS…). Se levarmos em consideração o que nos apresenta a teoria de representações sociais (PAVARINO, 2003), encenações como esta, onde o "não" de uma mulher é interpretado como um desejo reprimido, reforçam situações de assédio fora das telas.

A personagem de Rachael retorna apenas para o fechamento do arco do longa, após o confronto final entre o replicante Roy e Deckerd. O protagonista a encontra ainda deitada na cama e em uma cena intimista, de cumplicidade, eles decidem fugir juntos. A cena final do filme é considerada clássica devido a sua ambiguidade, já que durante todo o filme o personagem Gaff deixa pequenos origamis nas cenas onde há um replicante em questão. A caminho de sua fuga com Rachael, Deckard encontra um pequeno origami de unicórnio no chão, que remete a um sonho que o mesmo teve com o animal e isso trouxe especulações dos fãs de que na verdade o próprio caçador seria um androide.

Figura 10: O arco de Rachael se fecha como par romântico do protagonista.

Fonte: Blade Runner (1982).

Como podemos interpretar a representação da personagem Rachael diante das categorias propostas na Tabela 1: Categorização apresentada neste trabalho? Primeiramente, é

natural que ela seja categorizada como *mulher robótica*, já que é uma androide e encarna inicialmente dentro da narrativa um papel de secretária, historicamente relacionado à mulher. Assim como os demais replicantes, Rachael é utilizada para servir aos humanos. Outra categoria que ela carrega é a de *irmã mais nova marimacho*, uma personagem por vezes ingênua, mas que possui certa independência. Ao se perceber como replicante, Rachael decide fugir e libertar-se do local imposto à ela. Porém, ela se apaixona pelo protagonista e o encerramento de seu arco é estar com ele romanticamente. A partir disso, ela também assume a categoria de *mulher ideal*, pois grande parte de sua atuação na narrativa é ser o interesse romântico do protagonista, bem como lhe fazer questionar sobre sua própria existência. Além disso, ela fica ao seu lado independente das circunstâncias. Rachael assume então três categorias, uma para cada fase de sua história dentro do enredo.

A personagem de Rachael vai ter relevância na história apresentada na continuação *Blade Runner: 2049*, lançada em 2017 e que será comentada a seguir.

7.2 PERSONAGEM JOI EM BLADE RUNNER: 2049 (2017)

O longa de 2017 *Blade Runner:2049* dá continuação à história iniciada em *Blade Runner: Caçador de androides* (1982). O filme dirigido por Denis Villeneuve arrecadou US$ 259 milhões em todo o mundo (LINDSAY, 2022) e traz novos personagens e um novo contexto, mas ainda ligado à história apresentada por Scott nos anos 80. O detetive K é um membro de um novo modelo de replicantes obedientes e trabalha para a polícia caçando velhos modelos de androides. A trama do longa se inicia quando o oficial K descobre uma ossada de uma mulher que morreu durante o parto, sob uma investigação minuciosa, descobre-se que essa mulher era na verdade uma replicante. A mando da Tenente Joshi, K começa a investigar, em busca da criança nascida de uma replicante, algo que todos acreditavam ser impossível.

A primeira vez que temos contato com Joi é enquanto K se locomove pela cidade, ao fundo podemos ouvir a frase em um alto falante: *Joi vai aonde você quer que ela vá*. Joi é uma tecnologia de assistentes digitais comercializada e publicizada no mundo do longa. Na casa do herói, temos o primeiro contato com a voz de Joi, ela está ocupada preparando uma receita nova. Ela pergunta a ele como foi seu dia, desempenhando um papel de esposa, namorada ou uma pessoa que se importa. K se senta para comer e vimos pela primeira vez a imagem de Joi (Ana de Armas), que aparece do nada. Ela é uma inteligência artificial e sem corporificação material, sua imagem é transmitida através de um holograma no espaço físico, por um sistema na casa. Ela está vestida com roupas que remetem aos anos 1950 e serve K

com a comida que ela preparou, que também não é física, apenas uma ilusão. Aqui, temos um andróide que serve aos humanos (K), como uma serviçal que, por sua vez, é completamente digital (Joi).

Figura 11: Joi aparece pela primeira vez, emulando uma dona de casa padrão.

Fonte: Blade Runner: 2049 (2017).

Joi é programada para reproduzir todos os padrões correspondentes ao papel social da mulher: ser uma boa esposa, cozinhar, cuidar de seu homem, diverti-lo e animá-lo. Ela muda de roupa de acordo com a ocasião, para cozinhar assume uma persona de dona de casa dos anos 50, para dançar, uma roupa com lantejoulas e cabelo colorido. Aqui a personagem é literalmente desenvolvida como algo para sanar o prazer do protagonista, não só visual como apresenta Mulvey (1973), mas também emocional de certa forma, representando o papel de quem cuida. Esse papel é socialmente representado na mulher, conforme nos mostra Perrot (2007) em relação aos trabalhos da mulher como enfermeira e secretária e como Santos (2021) aponta, em sua pesquisa sobre a voz e personalidade dos assistentes digitais serem padronizadas com “personalidade” e voz de mulher, pela mesma razão, a relação da mulher com o cuidado. A representação de Joi na tela está conectada com a representação social da mulher e corrobora a mesma.

Ainda na mesma cena, K lhe dá um presente, um dispositivo chamado *emanador* que a permite andar livre pela casa sem precisar do gerador de holograma. Na cena seguinte, K a leva para fora do apartamento, no terraço do prédio, onde chove. A cena representa um momento de descoberta para Joi, os pingos de água atravessam seu holograma, gerando falhas

pontuais. A IA finalmente reconhece a chuva e emula as gotas caindo na pele da personagem, em um piscar de olhos ela está toda molhada, como se a chuva realmente a atingisse.

K fica feliz em observar sua reação, trazendo uma percepção de um sentimento mútuo de afeto. Joi toca em K, apesar de não poder senti-lo. Ela estimula que ele a toque também. A personagem confessa como se sente em relação ao protagonista, revelando que ele a faz feliz. O passo seguinte que o casal toma, é trocar um beijo, apesar de não haver nenhum toque. Porém, uma chamada chega no sistema de Joi e sua imagem trava, para dar lugar a ligação. Aqui a narrativa nos traz de volta para a "realidade": Joi é uma assistente digital personalizada. Mas a sua espontaneidade ao dizer como se sente em relação ao protagonista nos faz pensar se ela realmente não é capaz de sentir emoções.

Figura 12: Joi tem seu corpo exposto pela roupa molhada, mesmo que seu corpo não seja real.

Fonte: Blade Runner: 2049 (2017).

A cena da chuva expõe o corpo digital de Joi através de sua roupa molhada. Em outra cena no enredo, vemos o holograma de Joi na cidade, com outra roupa, outro cabelo e dançando de forma sensual. Essa não é a Joi pertencente à K, ela não está personalizada para ele. É uma publicidade de Joi, a IA que promete fazer companhia ao usuário. Outros momentos de Joi, descolada da personagem que conhecemos ao lado de K, se repetem no enredo, afinal ela é um produto, vendido a todos que possam pagar e a todo momento esses pequenos hologramas e grandes outdoors nos lembram disso. A exposição da personagem dentro da narrativa é justificado por isso, ela literalmente objetificada e constantemente sexualizada. Ela não serve apenas para o prazer do protagonista, sendo sua serviçal digital, mas para o prazer do próprio espectador que é constantemente apresentado com imagens sexualizadas de uma mulher que responde aos padrões sociais e satisfaz seus fetiches através da tela (MULVEY, 1973).

O emanador de Joi a permite ir para além dos limites da casa de K, o acompanhando em seu bolso e podendo ser ativada quando ele quiser. Com essa “independência” ela pode ser mais ativa no enredo. Em uma cena, K ativa Joi para que ela o acompanhe enquanto ele faz uma verificação de dados. Nessa cena, Joi demonstra ciúmes da chefe de K, a Tenente Joshi, um sentimento e emoção ligados à humanidade. No entanto, o principal papel de Joi nessa cena é fazer o personagem principal questionar a sua própria existência. Evocando memórias relevantes para a história, age como sua consciência, ao mesmo tempo em que o apoia e afirma como ele é especial. Aqui, assim como Joi, o espectador é apresentado à possibilidade de que K não é um replicante fabricado, mas sim um replicante nascido de outra androide.

Figura 13: Joi vê as informações através dos olhos de K.

Fonte: Blade Runner: 2049 (2017).

K decide levar Joi em uma investigação, mas quando seu carro voador é atingido, o sistema de Joi cai. Quando volta, Joi vê K desacordado e tenta chamá-lo, mas volta a falhar. Aqui, seu desespero e angústia por não conseguir fazer nada fica evidente, novamente, Joi transmite emoções além de sua programação. Por demonstrar preocupação com K quando ele está desacordado, ou seja, ela não foi ativada por ele ou precisa se provar para ele como produto de alguma forma. Aqui, pode-se interpretar como um instinto de autopreservação da IA - pois se seu mestre desaparece, você também some - ou como a confirmação de que Joi tem sentimentos reais e uma identidade para além de sua programação inicial. Mais a frente, os dois têm uma conversa, onde ela reafirma que ele é o escolhido e ambos acreditam que ele seja filho da replicante que deu à luz. Joi o renomeia como Joe e lágrimas caem de seus olhos.

Outra cena relevante da personagem, é quando ela contrata uma replicante que desempenha serviços sexuais, para que K possa sentir seu toque, ou pelo menos, tenha a ilusão de que o toque pertence a ela. A cena demonstra como a tecnologia de Joi é muito

próxima da realidade, pois ela consegue sincronizar o seu corpo e a sua mente à replicante. Joi afirma para K o seu desejo de “ser real para ele”, ao passo que ele a responde “você é real pra mim”. A personagem de Joi subverte o que é ser real dentro do enredo, trazendo de volta outra camada do “nós” e do “outro” que o mundo de *Blade Runner* já trata. Porém, na cena seguinte, novamente nos deparamos com um outdoor publicizando a imagem de Joi e o produto que ela é, com os dizeres: *Joi é tudo que você quiser que ela seja. Joi é tudo que você quer ouvir.*

Figura 14: Joi deseja ser real, mas somos lembrados que ela é um produto.

Fonte: Blade Runner: 2049 (2017).

Em outra cena, o protagonista e herói da história, K, precisava fugir e Joi quer ir com ele. Ela então o pede para que destrua o console da casa, a matriz de toda a sua memória e a deixe salva apenas no emanador. K se nega, alegando que se o aparelho for destruído ela desapareceria e Joi responde: “Sim, como uma mulher real”. Aqui vemos novamente a ânsia de Joi de poder ser uma pessoa de carne e osso, após um trabalho de personalidade e emoções próprias dentro da narrativa. O final de Joy chega quando, em meio a uma luta de K com a vilã replicante Luv, o emanador é ativado e ela implora que a androide pare com os golpes. Aqui, percebemos a impotência de Joi, ela não pode fazer nada. Como último recurso, Joi confessa seu amor à K. Luv destrói o emanador e por consequência acaba com a existência de Joi.

Figura 15: A versão principal de Joi é morta pela vilã.

Fonte: Blade Runner: 2049 (2017).

A última cena de Joi é visualmente impactante, pois não é a Joi que conhecemos durante a narrativa, mas sim uma publicidade interativa de Joi. Um holograma gigantesco da personagem, que está com a pele cor de rosa, nua, com cabelos azuis e olhos negros, se dirige a K. A personagem, tendo o corpo totalmente exposto, afirma que o herói parece solitário e que ela pode lhe fazer companhia. Esse último monólogo dá a inspiração que o herói precisa para realizar sua última tarefa.

Figura 16: O produto Joi, não personalizado, interage com K.

Fonte: Blade Runner: 2049 (2017).

Esta cena põe uma dúvida sobre o real relacionamento entre o androide e a assistente digital. Será que ambos conseguiram desenvolver emoções um pelo outro ou era apenas o sistema dela cumprindo sua função de suprimento emocional, além de uma assistente? A última cena de Joi afirma seu papel como produto, expondo seu corpo como nunca antes dentro do filme. Aqui ela está descolada do personagem, ela não pertence a ele, então não precisa ser preservada, como na cena onde ela e K tem relações. Ou seja, em relação ao personagem, ela perde muitas características exibicionistas, mas afastada dele, ela as recupera ao máximo da luxúria de glamour (MULVEY, 1973).

Joi evoca primeiramente a categoria de *mulher robótica*, por ser uma inteligência artificial. Apesar de não possuir corporificação física, ela foi desenvolvida para auxiliar e servir os humanos. Ela, assim como as mulheres robóticas, também pode desafiar os conceitos de gênero, ao poder se transformar para agradar a quem serve. Por ser programada para cumprir o papel de uma esposa/assistente, ela também se enquadra na categoria de *mulher ideal*, ela está ali para servir e apoiar o herói da história. Ela possui alguma participação na narrativa, mas são todas através dele. Seu lugar como esposa, como a que cuida e satisfaz desejos, bem como seu lugar como assistente - muito semelhante com a realidade de assistentes digitais como Alexa e Siri, que também assumem personas femininas, retomando a posição da mulher como secretária/auxiliar, a que cuida (SANTOS, 2021) - fazem a manutenção dos papéis tradicionais da mulher na narrativa. O personagem de Joi apesar de recorrente na história é limitado e esse limite vem através do controle do herói. Seu final trágico é um lembrete de sua impotência, sendo apenas importante quando relacionada ao personagem masculino principal.

A participação de Rachael nesse novo enredo é como mãe. Aqui ela vai terminar de preencher seu papel como *mulher ideal*, pois além de par romântico se torna genitora. Nessa narrativa, seu papel é elevado a uma importância maior, a ossada da replicante que conseguiu engravidar era de Rachael e o pai de seu bebê é Deckard. O romance dos dois deu origem a criança vista como um messias para os replicantes. A bebê, agora adulta, se chama Ana e é desenvolvedora de memórias para os androides. Rachael começa no filme já morta, seu papel apesar de mais importante dentro da história como um todo, se resume a ser mãe da escolhida. É traçado um paralelo entre a sua personagem e a personagem Bíblica Raquel, a quem Deus deu a fertilidade. Mais a frente no filme, uma replicante feita à cópia exata de Rechael é posta em cena para convencer Deckard a fornecer informações. Quando se mostra sem utilidade ela é descartada levianamente.

Figura 17: Rachel é trazida de volta, em sua forma jovem, como moeda de barganha para Deckard.

Fonte: Blade Runner: 2049 (2017).

7.3 JOI X RACHAEL - COMPARAÇÃO

Rachael e Joi se mostram muito similares, ambas ocupam um espaço de par romântico do protagonista. Elas se encaixam nas mesmas categorias, salvo a categoria a mais que Rachel se encaixa, *a irmã mais nova marimacho*, por seu enredo no primeiro filme ter sido finalizado como namorada de alguém. Joi não se encaixa nessa categoria pois já começa no enredo como par romântico do herói - mesmo como IA - e possui um final trágico. Mesmo que seu final seja a "morte", Joi não se encaixa na categoria de *ameaça feminista* porque não é colocada como um perigo ou monstro em nenhum momento.

A principal diferença entre Rachael e Joi é o tempo de tela, algo certamente influenciado pelo tamanho de cada filme, já que o longa de 1982 tem apenas 1h57min, enquanto o filme de 2017 tem 2h42min, muito mais tempo para desenvolver a narrativa. Joi tem mais participação nas atividades do protagonista principal, o acompanhando inclusive em algumas missões. Apesar disso, a falta de um corpo físico se mostra como uma limitação. A personagem de Rachael não tem esse problema e apesar de ter aparições mais pontuais, ela tem um impacto real no enredo, ao matar um replicante que estava prestes a assassinar Deckard.

Mas, como um todo, as personagens interpretam o mesmo papel. A namorada do protagonista. Ambas fazem seus respectivos heróis se questionarem sobre sua existência e sobre a estrutura dominante em seus mundos. Elas permanecem ao seu lado, como apoio emocional em momentos de perigo e de fuga. Os dois longas trazem outras personagens

mulheres também. No filme de 1982 temos as replicantes Pris e Zohra. Pris tem uma personalidade ingênua, mas usa isso e seus artifícios femininos para conseguir informações que ajudem o grupo. Zohra é uma replicante disfarçada de stripper, apesar de conseguir subjulgar Deckard em um duelo físico, seu corpo é exibido de diversas formas e ela acaba sendo assassinada pelo herói em trajes reveladores.

Figura 18: Pris e Zohra no longa de 1982.

Fonte: Blade Runner: O caçador de androides (1982).

No longa de 2017 temos também outras mulheres no enredo. Uma delas é a filha de Deckard e Rachel, nascida de uma replicante, mas que tem pouco tempo de cena e vive em uma redoma por ter uma imunidade comprometida. Temos a replicante Luv, que desempenha um papel similar a Rachael do primeiro filme, é a secretária/capanga do novo criador dos replicantes. O título adicional de capanga a permite ter muito mais participação no filme, protagonizando confrontos físicos com mais de um personagem. Ela traz em si também momentos de fúria. A Tenente Joshi é a chefe de K na polícia, ela é uma mulher de destaque em um papel que tradicionalmente não é ligado à mulher. Porém, sua figura é masculinizada, com cabelo curto e trajes pesados e escuros. Essas personagens evocam outras categorias, como a *ameaça feminista*, ao mostrar mulheres vilãs ou que vão de encontro à mulher padrão ideal, bem como reforçam a categoria de *mulher robô* muito presente nos longas.

Figura 19: Joshi e Luv entram em confronto.

Fonte: Blade Runner: 2049 (2017).

Na representação geral de mulheres, o longa de 2017 mudou ao colocar uma mulher em um papel de comando, que subverte as representações gerais da mulher no cinema clássico, mas não no cinema sci-fi, pois ela acaba sendo masculinizada para tal. As representações das replicantes continuam no mesmo lugar, como serviçais, inclusive, sexuais. Porém, há representações positivas, onde replicantes assumem posições cruciais dentro da organização para a revolução e para a própria libertação.

Em relação às personagens Rachael e Joi, poucas coisas foram realmente mudadas. Ambas ocupam e corroboram a representação social da mulher como parceira do homem, protegida por ele e em sua posse. Ao mesmo tempo que, não só são objeto de prazer para o protagonista, mas do espectador também, que satisfaz seu desejo de posse da mulher através desse mundo fictício e através do herói, dois olhares subordinados às necessidades do ego masculino (MULVEY, 1973). Joi ainda dá um passo além na objetificação da mulher em relação a Rachael, pois o longa de 1982 não expõe o corpo da personagem da mesma forma explícita que é feita com o corpo não materializado da assistente digital. Assim, podemos concluir que no caso de Rachael e Joi, elas ainda representam os mesmos signos dentro da narrativa e em relação ao personagem principal, mostrando assim que pouca coisa mudou entre os longas, separados por 35 anos.

7.4 PERSONAGEM ELLEN RIPLEY EM ALIEN: O OITAVO PASSAGEIRO (1979)

Falar sobre Ellen Ripley (Sigourney Weaver) em Alien não é tão fácil já que, diferente das personagens analisadas até aqui, ela faz parte de uma quadrilogia de filmes, onde é a personagem principal em todas elas, assumindo diferentes signos em cada longa. Sendo assim, a personagem de Ripley será analisada principalmente a partir do primeiro longa da franquia, de 1979 com direção de Ridley Scott.

O enredo de *Alien: O Oitavo Passageiro (1979)* começa quando a tripulação da nave comercial USS Nostromo é obrigada por contrato a ir até um planeta desconhecido verificar uma mensagem que foi interceptada. A patrulha de busca é formada por três tripulantes, o capitão, o primeiro imediato e a navegadora. Em sua busca eles esbarram em uma nave abandonada, onde o primeiro imediato é atacado por uma forma de vida alienígena. Em um primeiro momento o filme não tem um personagem principal, sendo o tempo de tela dividido quase que igualmente, mas após o acidente no planeta desconhecido, vemos um primeiro atrito mais sério entre Ripley e os demais tripulantes.

A patrulha volta para a nave com o personagem Kane ferido e exige a entrada, mas Ripley, que está no comando com a saída do capitão e do primeiro imediato, não permite a entrada. A terceira-tenente alerta para o risco de contaminação de toda a tripulação e exige o período de quarentena de 24hrs, mas suas ordens são ignoradas pelo cientista Ash, que abre a porta após Dallas, o capitão, ordenar. Mais adiante no enredo Ripley confronta Ash sobre sua insubordinação para com ela. Ele afirma que obedeceu uma ordem direta do capitão, mas a personagem o lembra que ela estava no comando naquele momento. Ripley questiona sua irresponsabilidade como cientista e médico da equipe ao deixar a forma de vida estranha entrar na nave.

Figura 20: Ripley confronta Ash.

Fonte: Alien: O oitavo passageiro (1979).

A personagem de Ripley assume um papel pouco relacionado às mulheres. Apesar de não ser a primeira, ela possui um cargo de liderança dentro da nave e confronta quem não segue suas ordens. Quando os motores falham ela também trabalha para consertá-los. Ela xinga, fala de igual para igual com os homens da tripulação e tem uma postura direta e centrada nos momentos de crise. Ainda assim ela demonstra emoção e pavor de acordo com a ocasião. Quando o corpo estranho abandona o rosto de Kane, Ripley mais uma vez alerta sobre os riscos de manter a forma de vida dentro da nave e entra mais uma vez em embate com o cientista Ash.

Dallas permite que o alienígena fique na nave, guardado e ao ser questionado por Ripley sobre o porquê ele afirma que Ash é o cientista e deve tomar essas decisões, apesar de

ir contra o protocolo. Dallas então a questiona sobre os motores e ela lhe conta que estão quase prontos. O capitão pergunta o porquê de ela não ter lhe informado, mas ela afirma que ainda faltavam ajustes. Dallas mesmo assim decide decolar com a nave do planeta, mesmo Ripley afirmando não achar uma boa ideia. Novamente vemos os apontamentos de Ripley não sendo levados em conta, assim como ela também não é respeitada em assuntos de sua jurisdição.

Figura 21: Ripley tem seus avisos ignorados por Dallas.

Fonte: Alien: O oitavo passageiro (1979).

Segundo Pavarino (2003), a representação social se dá a partir de valores e crenças culturais. Com Ripley, tendo sua autoridade constantemente ignorada, temos uma representação que se relaciona com o fato de como as mulheres não são ouvidas em geral na sociedade, mesmo em assuntos dos quais elas têm jurisdição. Perrot (2007) mostra isso historicamente quando, mesmo possuindo o conhecimento necessário, as mulheres eram impedidas de lecionar nas universidades, pois acreditava-se que a mulher não tinha a firmeza necessária para se comandar um anfiteatro.

Após a morte de Kane, na cena clássica em que o alien sai de dentro de seu corpo, começa uma busca pelo intruso. Eles se dividem em equipes e Ripley é designada como uma líder. Em seguida, outro tripulante morre, agora assassinado pelo Alien que já ganhou a maturidade. Quando o restante da tripulação discutia um plano para pegar o inimigo, a terceira-tenente se oferece para entrar nos dutos de ar e matá-lo, mas sua sugestão é negada

mais uma vez e a personagem fica visivelmente incomodada. Dallas vai em seu lugar e acaba sendo morto também.

Ripley assume o papel como líder da tripulação e da narrativa. Podemos dizer que nesse ponto ela se torna protagonista e tem uma relevância muito maior no enredo. Aqui, o papel de Ripley causou choque no público da época. Depois do primeiro oficial e capitão terem morrido, as pessoas ficaram se perguntando quem sobreviveria e seria o herói da história, ficando surpresos quando a única sobrevivente foi a terceira-tenente, Ripley (GEORGE, 2009).

No comando, ela busca dar novas ordens, mas precisa gritar para ser ouvida pelos outros tripulantes. Ela também assume a comunicação com a *mãe*, como é chamado o sistema da nave. A *mãe* também possui uma voz feminina e cuida do ambiente da nave, sendo responsável também por dar as coordenadas e novas ordens para a tripulação. Mais uma vez vemos um sistema digital, cuja função é gerenciar e cuidar, sendo personalizado a partir do gênero femino, como aponta Santos (2021). Após introduzir o código de emergência, Ripley descobre que na verdade Ash sabia sobre o espécime no planeta desconhecido e que sua missão era levá-lo para a empresa da qual eles eram funcionários. Os tripulantes eram descartáveis. Revoltada, Ripley tem picos de fúria e joga Ash contra a parede, em seguida chora, mostrando vulnerabilidade.

Figura 22: Ripley e Ash entram em confronto físico

Fonte: Alien: O oitavo passageiro (1979).

A partir desse momento do filme, Ripley se mostra uma sobrevivente. Ela sobrevive a um ataque de Ash, o qual descobrimos ser um androide, que a faz desmaiar com golpes de uma força sobre-humana. Após a destruição de Ash, por outro membro da tripulação, ela toma

a decisão de fugir com o restante da equipe no ônibus espacial acoplado à nave. Enquanto procura o gato de estimação do grupo, Jones, os outros tripulantes são mortos pelo Alien, restando apenas Ripley, a única sobrevivente humana.

Ela ativa a auto destruição da nave e começa uma fuga do inimigo, correndo pela embarcação, com uma caixa contendo o gato Jones e um lança-chamas em mão. Finalmente ela consegue entrar na nave de fuga e deixar a Nostromo para trás, que explode tal como uma supernova. Ripley então se prepara para entrar em uma câmara de hibernação e aguardar resgate, para isso, a personagem fica seminua. Segundo a coerência narrativa a ação é justificável, pois para entrar na câmara eles ficam apenas com as roupas de baixo. Mas para o desenvolvimento do enredo, a cena não agrega em nada.

Ripley então tira a roupa, como se fizesse um striptease para o espectador. Sua calcinha e regata são reveladoras, sendo ou muito pequenas, ou com um tecido quase transparente, que mostram seus seios e deixam seu corpo exposto. A salvação se mostra uma ilusão quando a tenente percebe que o xenomorfo - como é chamado o alienígena vilão do filme - está dentro da nave de fuga. Sorrateiramente, ela veste o traje espacial e abre a escotilha, ejetando o alien para fora da nave, o condenando à escuridão do espaço. O filme termina com Ripley atualizando o diário de bordo e após, já dentro da câmara de hibernação, dessa vez sem ter seu corpo exposto.

Figura 23: Cena onde o corpo de Ripley é exposto, bem como seu rosto é focado separado do restante de seu corpo.

Fonte: Alien: O oitavo passageiro (1979).

Sem essa cena, Ripley teria sido uma mulher que, dentro de uma narrativa, não foi objetificada e erotizada para o prazer visual do homem. A cena de exposição de Ripley, apesar de não destruir a construção da personagem, a quebra um pouco quando levamos em consideração os apontamentos da critica feminista ao cinema. Não há mais ninguém ali além

dela, a cena em que tira a roupa é única e exclusivamente para satisfazer o ego masculino do espectador, um tipo de prazer visual a partir da objetificação da mulher , como identificado em outros filmes por Mulvey (1973). A cena se tornou clássica, como todo o filme, mas chama a atenção para a fetichização do corpo da atriz e da personagem, enquanto essa foge de um perigo mortal.

Como comentado antes nesse trabalho, supõe-se que o texto de Alien foi escrito sem designar gênero aos personagens, mas Scott nos apresenta um oficial que não é ouvido ou obedecido por seus pares como uma mulher. Dessa forma, ao mesmo tempo que Ripley rompe com os estereótipos sociais da mulher, ela também é colocada em um local de invisibilização. Com exceção da cena final onde o corpo de Ripley é exibido sem uma grande razão ou contexto, a personagem traz um bom equilíbrio entre a lógica e a emoção. No fim de tudo, Ripley não só sobrevive ao monstro que matou todos os seus colegas, mas também é capaz de matá-lo sozinha. Assim, por também trazer uma masculinização em sua personagem, a principal categoria na qual ela se encaixa é a de *mulher durona*, algo que também é apontado por George (2009).

Como dito anteriormente, *Alien* pertence a uma quadrilogia e a personagem Ripley evoca outros signos nos demais filmes. No segundo filme, *Aliens* (1986), Ripley aparece ainda mais durona, mas apesar disso, James Cameron ainda evoca seu gênero feminino ao colocá-la como uma figura materna para a menininha que ela salva, Newt (GEORGE, 2009). Aqui, apesar de durona, Ripley também evoca o papel de mãe, ligado à categoria da *mulher ideal*. Essa categorização vai ser reforçada em *Alien 3* (1992), onde Ripley mantém sua pose de durona, agora com a cabeça raspada. Sua presença em uma colônia penitenciária de homens já é disruptiva, mas a figura de mãe é mantida de alguma forma, pois ela agora é a hospedeira de um alien (GEORGE, 2009). Em *Alien: A ressurreição*, Ripley evoca mais uma categorização a ser trazida de volta por uma amostra de DNA. Aqui ela é um híbrido de alien e humano, tendo super velocidade e super força. Assim, ela borra as linhas entre a *mulher durona* e a *mulher monstruosa* (GEORGE, 2009), que na tabela é representada também pela a *ameaça feminista*.

Figura 24: Ripley em Aliens: O retorno (1986) e Alien 3 (1992).

Fonte: Franquia Alien.

Levando em consideração apenas o primeiro título da franquia, Ripley se enquadra apenas na categoria *mulher durona*. Para a comparação, apenas Ellen Ripley no primeiro filme será levada em conta. O próximo tópico trata do filme *Prometheus* (2012), que se passa antes dos acontecimentos de *Alien* (1979).

7.5 PERSONAGEM ELIZABETH SHAW EM PROMETHEUS (2012)

O longa *Prometheus* (2012) marca a volta de Ridley Scott para a franquia *Alien* e dá sequência a história, mas no formato de prólogo, explicando eventos anteriores ao clássico de 1979. O longa, porém, tem sua própria continuação, o filme *Alien: Covenant* (2017) que se passa dez depois dos acontecimentos de *Prometheus* (2012), mas antes de *Alien: O oitavo passageiro* (1979). Devido ao fato de cada filme possuir personagens novos, sem continuidade de elenco - exceto pela participação de Michael Fassbender como um robô - escolheu-se para comparação com Ellen Ripley a personagem Elizabeth Shaw, pois sua história tem continuação na sequência, mesmo que não protagonizante, sendo relacionada apenas ao final de seu arco no universo cinematográfico de *Alien*.

Prometheus (2012) se passa em um futuro próximo, de nossa própria realidade. Elizabeth Shaw (Noomi Rapace) é uma arqueóloga e pesquisadora, que busca em diferentes civilizações antigas vestígios da presença de alienígenas. Após encontrar vários registros que correspondem a descrição de vida fora da Terra, ela acredita que os seres humanos foram desenvolvidos por seres mais evoluídos, que não pertenceriam a este planeta. A partir do apoio financeiro do magnata Peter Wallace, ela sai em uma expedição, junto a uma tribulação e seu interesse romântico, também arqueólogo, em busca dos criadores da humanidade, por

ela denominados de *Engenheiros*. Ao longo da trama descobre-se que os Engenheiros também criaram o xenomorfo, como uma arma de guerra para a destruição da população humana.

Logo no início do filme temos o primeiro contato com Shaw, a vemos através de uma abertura na parede de uma rocha. Por ser a primeira humana a aparecer no longa, interpreta-se como um sinal de importância ou protagonismo, mas ao mesmo tempo lembramos dos apontamentos de Mulvey (1973), da fragmentação do corpo da mulher como um recurso narrativo. Acompanhamos a sua descoberta de mais um indício de contato alienígena com humanos. Entendemos aqui que ela é uma arqueóloga ou algum tipo de pesquisadora. Shaw expressa felicidade por ter feito a descoberta, ela compartilha a alegria do achado com Charlie Holloway, também pesquisador, e que descobrimos ser o parceiro de Shaw quando dão as mãos, em sinal de afeto e romance.

Figura 25: Primeira cena de Shaw. Em seguida descobrimos que ela já está inserida em um enredo romântico.

Fonte: Prometheus (2012).

A partir daqui, dentro da nave de expedição Prometheus, o enredo é bem dividido entre os personagens, semelhante com o longa de 1979, tendo cerca de 4 personagens que dividem o holofote. Além disso, *Prometheus* (2017) tem mais camadas e enredos individuais. Shaw é colocada como uma das líderes da expedição, onde suas ordens devem ser obedecidas. Quando chegam ao suposto planeta onde residem os *Engenheiros*, a tripulação sai para a expedição. Ao perceber que um dos homens leva uma arma, para segurança, Shaw o impede alegando que aquela era uma pesquisa científica e eles não usariam armas. Já dentro da nave alienígena, em uma cena de suposto perigo, seu namorado, Charlie, a protege.

Ao descobrir vida alienígena, um dos tripulantes fica com medo e decide voltar para a nave, Shaw o questiona e ele grita com ela. A arqueóloga não demonstra nenhum tipo de abalo ao ser confrontada, mantendo uma postura absoluta. Elizabeth traz consigo da

expedição uma cabeça alienígena, mas voltando para a nave eles enfrentam uma tempestade e ao tentar recuperar a amostra que caiu, ela é jogada para fora. Nesse momento, Charlie também faz um papel de protetor e salvador em relação à Shaw. Em seguida, os dois são salvos pelo androide David.

Figura 26: Shaw é colocada em uma situação de perigo, em seguida é salva pelos personagens masculinos.

Fonte: Prometheus (2012).

Auxiliada por outra cientista dentro da nave, Shaw examina a cabeça do *engenheiro*. Elizabeth que tem a ideia e a iniciativa para revivê-lo momentaneamente. Analisando mais testes e amostras, Shawn descobre que o DNA do ser extraterreno encontrado, corresponde com o DNA humano. Em uma cena, onde ela compartilha a notícia com Charlie, ele afirma, a partir da descoberta, que não há nada de especial na criação da vida, já que qualquer um poderia fazer. Visivelmente abalada, Shawn responde: *eu não posso*. Assim, descobrimos que a personagem é infértil.

Essa camada de Shaw, pode ser analisada em mais de um ângulo. Como algo positivo ao representar uma mulher fora dos padrões, que não tem como um dos objetivos na narrativa gerar filhos. Mas, ao percebermos que essa característica afeta emocionalmente a personagem, caímos em um pensamento comum socialmente de que a mulher não é completa se não for mãe. Aqui vemos a personagem vulnerável e fragilizada emocionalmente. Na mesma cena, Shaw e Charlie têm relações íntimas.

Figura 27: Shaw e Charlie compartilham de um momento íntimo.

Fonte: Prometheus (2012).

No momento da relação sexual, o corpo de Shaw não é exposto sem roupa, mas no dia seguinte, quando ela é chamada pelo capitão, o corpo da personagem é rapidamente mostrado em tela, sem uma conexão ou motivo real, pois ocorre no dia seguinte. Como espectadores, podemos ver que a personagem está sem calcinha. O cinema constantemente trabalha sobre o prazer em olhar para uma outra pessoa como um objeto erótico - instinto escopofílico - e com a libido do ego, formadora de processos de identificação (MULVEY, 1973). Aqui abre-se interpretação através da teoria feminista do cinema que, quando Shaw está relacionada à Charlie dentro da narrativa seu corpo é preservado, para manter a ilusão de posse do espectador, separada de Charlie, o corpo dela é exposto para garantir a fetichização.

Em outra cena, Charlie pede a ajuda de Elizabeth, pois se sente muito mal. Ele a coloca como especialista, que conseguiria verificar a gravidade de sua infecção, mas também a atribui a uma posição de cuidado, relacionado à mulher, como abordam Santos (2021) e Perrot (2007), e relacionado à parceira romântica, através da narrativa, assumindo representações relacionadas ao papel social da mulher. Ao voltar para a nave com o namorado infectado por algo desconhecido, Shaw ordena uma quarentena e é incisiva em seu pedido ao ser questionada. A entrada de Charlie na nave é proibida pela comandante da empresa patrocinadora, Vickers. Ela então mata o arqueólogo infectado a pedido do mesmo. Nesta cena percebemos a profundidade da conexão entre Shaw e Charlie, pois ela agoniza em frente a dor da perda.

Na cena seguinte, a problemática da mãe é aprofundada na personagem de Shaw, pois esta descobre estar grávida, mas não de um feto humano. Sua primeira resposta é tirar o corpo estranho de dentro de si, mas é impedida pelo robô David e é sedada por ele. Antes de dormir,

Shaw descobre que David costumava espiar seus sonhos e memórias, tendo sua privacidade violada por ele. Quando a equipe chega para colocá-la na câmara de hibernação, Elizabeth finge estar dormindo e ataca os outros tripulantes, demonstrando uma personalidade destemida e também força física. Aqui ela protagoniza uma cena de ação e luta. A personagem foge pelos corredores da nave, sentindo grande dor, pois o ser estranho dentro dela quer sair.

Shawn consegue chegar até uma máquina automática de procedimentos médicos, mas ao dizer que precisa de uma cesárea, a máquina informa que é destinada apenas para homens. Dentro do contexto do filme essa limitação faz sentido quando descobrimos que a máquina é para Peter Weyland, patrocinador da expedição, que ainda está vivo. No contexto de um mundo futurístico, de tecnologia avançada, porquê uma máquina só operaria homens? Aqui nos lembramos da relação mulher x tecnologia trazida por Wajcman (1998) e como muitas tecnologias foram desenvolvidas para excluir as mulheres ou priorizá-las quando era interessante para um sistema maior.

Elizabeth, em meio ao desespero, consegue programar a tecnologia para uma cirurgia de abdômen e injeta doses de morfina em si mesmo. Em seguida, a máquina abre a barriga de Shaw e retira um ser ainda vivo dali, a personagem então arranca com as próprias mãos o cordão umbilical que a une à criatura. Em todo o procedimento ela permanece acordada e após levar os pontos ela consegue descontaminar a máquina e matar a criatura.

Figura 28: Shaw assume um papel mais ativo e luta por sua sobrevivência.

Fonte: Prometheus (2012).

Mesmo tendo passado por um procedimento invasivo minutos antes, Shaw decide voltar à base alienígena para testemunhar o último sobrevivente do povo conhecido como *Engenheiros*. Neste momento ela descobre, através de David, que o povo que criou a humanidade também planejava destruí-la, bem como aquele planeta era apenas para a criação

do armamento. Aqui não é mais Shaw que obtém as respostas, ela recebe explicações do androide. Ao ficar frente a frente com o ser, ela o faz uma série de perguntas, mesmo sob protestos do chefe da expedição. Ela é então agredida para se calar. O ser entra em fúria e mata a todos, menos Elizabeth que consegue fugir, enquanto o engenheiro decola a caminho da Terra.

A pedido de Shaw, o capitão da Prometheus lança a nave humana contra a alienígena em uma última tentativa de salvar o planeta Terra. Elizabeth resta como a única sobrevivente humana. Nos momentos finais do filme, ela descobre que o ser que tirou de dentro dela ainda está vivo dentro do módulo de fuga que foi desprendido da nave. Ela utiliza esse ser para matar o *engenheiro*, que não havia morrido na queda e estava atrás dela. A personagem descobre que David ainda está vivo e o resgata, para que assim possam sair dali. Ao invés de ir para a Terra, Shawn decide buscar o planeta original dos criadores da humanidade para obter respostas.

Figura 29: A partir de sua luta pela sobrevivência, Shaw é a única humana restante.

Fonte: Prometheus (2012).

Apesar do foco da análise ser a participação de Elizabeth em *Prometheus* (2012), vale comentar brevemente a sequência do longa, *Alien: Covenant* (2017). Nesta continuação somos apresentados a outra protagonista, Daniels, uma personagem que evoca uma mulher mais durona, como Ripley, apesar de ter um par romântico também. No começo do filme ela sofre uma grande perda e vemos que apesar da pose de durona, ela tem vulnerabilidade e expressa emoção. Dentro da narrativa, Daniels é quase morta por David, um robô que consegue subjugá-la devido a sua força sobre-humana. Nesse momento ele viola seu corpo, roubando-lhe um beijo. Daniels é salva por outro robô, Walter. Nesta cena em particular, a personagem descobre qual foi o fim da Dra. Elizabeth Shaw.

Após consertar David, que havia sido destruído pelo engenheiro, Elizabeth entra na câmara de hibernação, já que o trajeto para o planeta de origem dos criadores levaria anos. Nesse tempo, David estudou sobre a história dos engenheiros e passou a odiá-los. Ao chegar no planeta ele causou um genócidio em massa ao soltar as mesmas armas de guerra criadas por eles. Ao ser acordada, Shaw desaprovou a atitude do androide, assim, ele a tomou como parte de seus experimentos, tentando transformá-la em um ser superior. Durante o processo ela acaba falecendo.

Figura 30: Daniels em Alien: Covenant (2017) e o desenho que a mesma encontra de Shaw nas anotações de David.

Fonte: Alien: Covenant (2017).

Levando em consideração a principal narrativa dessa análise, o filme *Prometheus* (2017), a categoria que mais se encaixa em Shaw é a de *boa mulher trabalhadora*. Shawn tem independência narrativa, é inteligente e respeitada por seus pares na maioria das vezes. É tida como referência em diversos assuntos dentre a tripulação da nave. Mesmo assim ela não compete com outros homens e não tenta ganhar os louros para si, ela divide o espaço de pesquisadora com Charlie. Ela também permite ser salva e apoiada pelos personagens masculinos da trama. Apesar de não carregar estereótipos físicos ligados ao masculino, Shaw demonstra controle sobre suas emoções diversas vezes e na metade final do filme enfrenta desafios e acaba com ameaças que mataram seus colegas, de forma independente. Dessa forma, ela pode também ser categorizada como uma *mulher durona*.

Em *Alien: Covenant* (2017), apesar de não fazer isso por vontade própria, Shaw deixa de ser humana, podendo assim ser ligada com o conceito de feminino monstruoso, onde quebra as barreiras entre a *boa mulher trabalhadora* e a *mulher monstruosa*, representada pela categoria *ameaça feminista*.

De forma geral, Shaw corrobora a representação social da mulher como a que cuida, ao mesmo tempo que entra em estereótipos sociais de gênero ao ser, em grande parte, relacionada romanticamente a um homem. Esse fato também vai em consonância com as críticas da teoria feminista do cinema, onde a mulher sempre tem sua narrativa desenvolvidade a partir do seu relacionamento com um homem. Uma parte importante do enredo de Shaw, onde ela gera o híbrido de Alien, só foi possível a partir de uma relação íntima com Charlie. Como Mulvey (1973) também aponta, ela é perpassada pela fetichização e pelo desejo masculino através do olhar de seu parceiro na trama, que se torna um vetor para o olhar do próprio espectador.

7.6 RIPLEY X SHAW - COMPARAÇÃO

As diferenças entre as duas personagens são claras. Apesar de Shaw evocar questões sobre a maternidade e ser colocada como mãe quando engravida do híbrido humano e alienígena, Shawn não entra na categoria de *mulher ideal*, mesmo tendo um interesse romântico. A sua experiência com a maternidade não é positiva, ela rejeita aquilo que gera. Diferente de Ripley em *Aliens: O Resgate* (1986), onde a personagem realmente encara uma posição de mãe em relação a personagem Rebecca, aquela que protege e zela, mesmo sem laços sanguíneos. Apesar disso, ambas evocam representações sociais historicamente ligadas à mulher: a mãe e o par romântico.

Apesar de ambas se encaixarem na categoria *mulher durona*, Ripley se mostra independente em relação aos outros personagens, principalmente em relação a uma conexão romântica, desde o início da narrativa. Apesar de só ganhar maior destaque na parte final do longa, Ripley toma a autoridade e iniciativa para si diversas vezes durante o enredo, de forma ativa, não evitando confronto. Mesmo não sendo ouvida pelos tripulantes até que toma a liderança total, todas as coisas que Ripley alertou durante a narrativa, se concretizaram, mostrando sua sabedoria dentro do enredo.

Shaw só vai alcançar a independência narrativa de seu companheiro Charlie após a morte do mesmo. Em outras ocasiões ela usufrui de sua liderança de forma passiva, evitando confrontos mais ativos. Por fim, elas também compartilham a categoria de *ameaça feminista* - a partir do conceito de monstruoso feminino -, ambas resultantes de experimentos genéticos, onde Ripley é revivida para protagonizar *Alien: a Ressurreição* (1997) e Shawn acaba falecendo vitíma dos experimentos de David.

Ambas também tem seu corpo exposto, sem nenhuma justificativa no enredo, mas que é principalmente voltado para o espectador, não tendo relação direta com nenhum outro

personagem masculino. Em ambas as situações, é como se quem assiste estivesse dando uma rápida espiada dentro da intimidade das personagens, enquanto oculto pela sala escuro do cinema, gerando o fetichismo voyeurista (MULVEY, 1973).

Porém, levando em consideração apenas os primeiros longas de cada fase, as personagens correspondem a signos bem diferentes, apesar das similaridades de roteiro. Uma independente em todos os sentidos, evocando uma personalidade masculinizada. A outra independente, porém apoiada em uma relação romântica, sem perder a feminilidade e sendo abordada constantemente no enredo como uma mulher desejada por um homem.

Assim, apesar de pertencer a uma narrativa mais antiga, Ripley pode ser interpretada como um exemplo mais positivo de heroína, pelo seu equilíbrio entre lógica e emoção, mas também por sua representação romper com padrões relacionados às mulheres no cinema em geral, mesmo se encaixando em um padrão narrativo da mulher no sci-fi. Além disso, mesmo protagonizando uma cena de fetichismo a partir do olhar do espectador (MULVEY, 1973), Ripley é apartada de um arco romântico, não se relacionando com nenhum homem na narrativa. Todas as suas ações, principalmente as que levam a destruição do alien, dependem totalmente de sua agilidade e pensamento rápido.

Uma curiosidade é que todos os principais filmes abordados na análise até agora, com exceção de *Blade Runner: 2049* (2017) foram dirigidos por Ridley Scott e apresentam representações de mulheres que se assemelham ao mesmo tempo que se afastam. É claro, devemos considerar que Rachael era previamente baseada no livro que deu origem ao longa de 1982, mas Ripley, teve seu gênero escolhido pelo diretor. Apesar da cena exibicionismo da personagem e de se encaixar em um estereótipo sci-fi, ela é tida como um exemplo positivo de protagonista. Recentemente Ridley scott dirigiu o longa *O último duelo* (2021), que acompanha diferentes pontos de vista de três personagens, quando chegou a vez da história ser contada do ponto de vista feminino, o roteiro foi escrito por uma mulher.

Mulvey (1973) aponta que mulheres também podem reproduzir o *male gaze*, mas sendo este resultado de uma estrutura patriarcal que inundou o cinema através do olhar de homens, colocar mulheres para escreverem outras mulheres para as telas de cinema, é uma boa solução para desenvolver personagens femininas que fogem do prazer visual masculino.

7.7 PERSONAGEM PRINCESA LEIA ORGANA EM STAR WARS: EPISÓDIOS IV, V E VI (1977 - 1983)

Para a análise da personagem Leia e consequentemente da personagem Rey, mais adiante, se tomou uma abordagem ligeiramente diferente das demais personagens, na questão

de profundidade. Ao invés de focar apenas no primeiro filme de cada fase, escolheu-se um aprofundamento maior para cada filme da franquia. Da mesma forma que se viu necessário explicar brevemente os outros enredos da franquia *Alien* (1979-2017) - para compreender as fases e categorias das personagens -, aqui se escolhe aprofundar brevemente os filmes de cada trilogia trabalhada de *Star Wars*. Isso porque, diferente das demais personagens, as histórias de Leia e Rey se entrelaçam na narrativa, onde ambas têm impacto e relevância na vida uma da outra. Assim, houve a necessidade de explorar suas jornadas com mais cautela. Para além disso, em comparação aos filmes da franquia *Alien* (1979-2017), os longas de *Star Wars* tiveram maior sucesso de bilheteria, com alguns entrando na lista das maiores bilheterias da história (MARTINS, 2022). Isso traz ainda mais relevância para as personagens como representações femininas no cinema.

Como já abordado anteriormente neste trabalho, o longa *Star Wars: Uma Nova Esperança* de 1977 colocou a ficção científica em um lugar *mainstream* e popular como nunca antes visto. A *space-opera* de George Lucas não foi apenas um sucesso de bilheteria, mas também ficou gravada na cultura pop (ROBERTS, 2018; MAYER, 2018). Uma narrativa simples, aventuresca, que contém metáforas de fácil compreensão e personagens que basicamente correspondem a arquétipos prontos e que o público já estava familiarizado, rapidamente caiu no gosto das massas e adquiriu fãs fervorosos (ROBERTS, 2018).

O enredo é o exemplo perfeito da jornada do herói: primeiro ocorre contextualização da origem do herói, em seguida há o chamado para a aventura que é recusado em um primeiro momento. Após isso, há o encontro com o mentor, sempre um velho sábio, a partir disso há a aceitação da aventura, que está cheia de provas, aliados e inimigos. Há por fim o ato final, onde há um risco de morte, mas o herói derrota o vilão e recebe a recompensa. Após isso, há o retorno ao mundo comum e as lições deixadas pela jornada. Todas essas etapas são perpassadas por Luke Skywalker nos três primeiros filmes da franquia: *Uma Nova Esperança* (1977), *O Império Contra Ataca* (1980) e *O Retorno de Jedi* (1983). Nos três longas, acompanhamos a jornada de Luke Skywalker para se tornar um jedi e aprender a dominar a misteriosa Força, para então derrotar o poderoso sith Darth Vader.

No filme de 1977 o enredo gira em torno da obtenção dos planos da estrela da morte, uma destruidora de planetas do Império Galáctico, pela Aliança Rebelde. A princesa Leia, uma das líderes da Aliança esconde as informações no androide R2D2 e o manda para o planeta de Tatooine, em busca do jedi Obi-Wan Kenobi. Porém, quem encontra o droid é Luke, um fazendeiro. Ele entra em contato com a mensagem de Leia e vai em busca de Kenobi, embarcando assim na aventura. Após salvar Leia com a ajuda do caçador de

recompensas Han Solo e do wookie Chewbacca, eles traçam um plano junto à Aliança Rebelde para destruir a estrela da morte. Os rebeldes saem vitoriosos e o filme termina em uma grande festa de premiação a Luke e Han Solo, pela Princesa Leia.

A personagem de Leia tem grande profundidade, já que seu arco é trabalhado em todos os filmes da franquia, mesmo que seja em pequenas participações. Sua história também é aprofundada em séries *spin-offs* como na série Obi-Wan Kenobi (2022) e em outros conteúdos animados e em HQs. Para essa análise vamos considerar a participação de Leia na primeira e na última trilogia do universo cinematográfico de Star Wars. Leia Organa é a princesa do planeta de Alderaan e conhecemos ela logo no início de *Uma Nova Esperança*. A primeira parte que vemos de Leia é a sua mão, sem saber que pertence a ela em um primeiro momento. Logo em seguida a câmera a mostra de longe, entregando a R2D2 os planos secretos da estrela da morte e uma mensagem ao jedi Obi-Wan Kenobi. Temos contato com a figura icônica de Leia, em um vestido branco e capuz. Ela é furtiva e se esconde logo em seguida. Leia observa R2D2 ir embora e retira o capuz, revelando os cabelos presos em coques largos em cada lado da cabeça, um estilo marcado na cultura pop.

Figura 31: Primeira vez que vemos Leia dentro da narrativa.

Fonte: Star Wars: Uma nova esperança (1977)

Na cena seguinte vemos os stormtroopers, soldados do Império Galáctico, procurando por Leia. Ela se defende com uma arma em punho e atinge um deles, mas ao tentar fugir é subjugada por um raio paralisante. Levada ao sith Darth Vader, Leia o enfrenta e o ameaça, afirmando que o Senado Imperial agirá contra ele por ter atacado uma nave diplomática. Ele a questiona sobre os planos da arma imperial e Leia mente, afirmando que sua viagem é apenas por diplomacia. A princesa é levada como prisioneira. Aqui, Leia subverte o que se pensa de uma princesa dentro das narrativas de fantasia, já que é ativa dentro de uma revolução, sendo

parte importante da luta, não só estrategicamente, mas também partindo para a ação já que utiliza armas quando necessário.

Sua participação no enredo até então é muito positiva, mas podemos discutir algumas problemáticas a partir de seu figurino. Seu vestido é longo, com mangas também longas e corte reto, juntamente com um capuz. Apesar de cobrir todo o corpo, ele é maleável e transparente, contornando a figura de Leia de forma reveladora (WITTMANN, 2015). Juntamente com o branco de sua roupa, os coques dão a Leia um visual ingênuo, que vai contra sua personalidade rebelde.

Figura 32: Comparação de cenas entre o filme original e a versão após a compra da franquia Star Wars pela Disney.

Fonte: Star Wars: Uma nova esperança (1977) / Disney Plus (2019).

A primeira imagem foi retirada da internet, de uma análise de figurino dos personagens da franquia, a segunda é uma captura de imagem do filme disponível no streaming da Disney, que detém os direitos de Star Wars. Percebemos que, de fato, o traje original mostrava muito mais o corpo de Leia, inclusive os seios, isso porque Fisher foi impedida por George Lucas, criador da série, de utilizar um sutiã, pois para ele não existiria a peça íntima no espaço. A atriz teve que usar fitas em seus seios para que seus mamilos não aparecessem através do vestido (WITTMANN, 2015). Podemos perceber claramente que houve um tratamento de imagem por parte da Disney para corrigir um pouco da exposição.

A personagem de Leia é torturada por Vader, mas não revela onde é a localização da base da Aliança Rebelde. Em seguida, seu planeta é ameaçado de ser destruído pelo Governador Tarkin, a partir da Estrela da Morte. A personagem então revela a suposta localização da base no planeta Dantooine, mas Tarkin destrói Alderaan mesmo assim. Apesar de sofrer uma perda inimaginável, a dor de Leia não é muito explorada pela trama. A próxima cena de Leia acontece quando a mesma é salva por Luke, ela está deitada de lado, de maneira

idílica, como uma musa, seu corpo é contornado pelo tecido fino. Novamente, Leia é colocada em um local de exposição visual. Se antes a exposição de seu colo era para o prazer visual do espectador, agora é também para o prazer visual do personagem masculino, que acha a personagem linda desde a primeira vez que a viu.

Seu primeiro contato com Han Solo, par romântico na série, é em tom de ironia. Esse *modus operandi* de provocação entre os dois continua até que se relacionam romanticamente. Neste filme, depois de Leia ter uma ideia para escapar que quase resulta na morte dos quatro, Solo afirma que se eles quiserem sair vivos dali devem parar de escutar conselhos femininos. Ele constantemente diminui a posição da personagem a chamando de *alteza* ou *princesa* com ironia, bem como outros tratamentos como *querida* (*honey*, *sweetheart*), sem ainda qualquer intimidade com a personagem. Luke não a desrespeita assim.

Quando continuavam a fuga, Leia tem soluções rápidas e atira nos stormtroopers, defendendo Luke e ela. Para dar sorte a ele antes de darem um pulo, ela beija seu rosto, deixando o herói encabulado. Mais a frente, quando Kenobi se junta à Força, morrendo no plano terreno, Leia conforta Luke, reforçando sua posição de mulher na narrativa, como a que se preocupa e que está confortável em falar sobre assuntos emocionais. Ela acalenta em momentos de tristeza, cuida do herói como uma mãe ou namorada. Aqui, a representação social de Leia esbarra na tradição da mulher como cuidadora, exposta por Santos (2021) e Perrot (2007). Quando voltam para a base e planejam o ataque à Estrela da Morte, Solo e Luke participam dos acontecimentos, enquanto Leia fica na base com os demais diplomatas. O filme termina com a personagem, em posição de realeza, condecorando os dois heróis. Leia aparece centralizada, e mais alta, por estar alguns degraus acima, mas atrás dos dois personagens masculinos.

Figura 33: Cena final do episódio IV.

Fonte: Star Wars: Uma nova esperança (1977)

Após o sucesso do primeiro longa, a continuação *O Império Contra-ataca* foi lançada em 1980. Aqui, com Luke partindo para realizar o treinamento com Mestre Yoda e se tornar Jedi, o arco de Leia e Han Solo viram praticamente um só. A primeira cena de Leia nesta continuação é acompanhando os esforços dos rebeldes em uma base no planeta gelado de Hoth. Leia não está mais com um vestido, mas sim com um traje branco que lembra um uniforme militar, composto por coletes, calças e botas, seu cabelo ainda vem preso em um tipo trança. Em seu primeiro enquadramento, Leia lança um olhar a Solo, que acabou de chegar na base. Seu primeiro diálogo é uma discussão entre ela e Solo, ela não aceita que o caçador de recompensas quer deixar a Aliança e ele a provoca, afirmando que ela tem sentimentos românticos por ele.

Figura 34: Primeira cena e interação no episódio V.

Fonte: Star War: O Império contra-ataca (1980)

Dentro da narrativa do longa, Leia realmente tem sentimentos por Solo, mas não assume eles para si mesma. Assim, ela nega para ele diversas vezes que esses sentimentos existem. Solo, que também tem sentimentos por ela, insiste nas provocações com a personagem, afirmando inclusive que ela deseja beijá-lo. Leia, para provar que Solo não sabe o que se passa na mente dela, beija Luke, que fica com ar de vitorioso, debochando de Solo. Aqui se estabelece algo que já estava implícito no primeiro longa, um início de triângulo amoroso entre os três. Leia é colocada como um prêmio a ser disputado pelos dois. Reforçando também o lugar de Leia como uma mulher desejada através do olhar dos

personagens masculinos, algo que vai ser compartilhado pelo espectador também no decorrer dos enredos.

Apesar dessa relação romântica que seu personagem assume, Leia ainda permanece ativa em sua participação em *O Império Contra Ataca*, ela tem funções de líder na Aliança, discute estratégias, explica missões aos pilotos e dá ordens aos combatentes. Quando a base é atacada, ela é uma das últimas a sair e antes disso, dá a ordem para todos abandonarem seus postos. Sua atuação diminui uma vez que ela entra a bordo da nave de Solo, a *Millenium Falcon*, sendo apenas uma passageira. Quando a nave quebra, ela volta a ter um papel mais ativo, fazendo reparos no transporte. Nas cenas seguintes, Solo não respeita o espaço pessoal de Leia, encurralando-a e insistindo que ela revelasse seus sentimentos por ele. Eles então, trocam um beijo, após um diálogo onde Solo, segurando as mãos de Leia e a prendendo contra a parede, vai se aproximando lentamente. A personagem consente o beijo, mesmo após ter negado todas as investidas.

Figura 35: Han encurrala Leia contra a parede e a beija. O beijo em seguida é consentido.

Fonte: Star Wars: O Império contra-ataca (1980)

A partir daqui, o relacionamento entre Han Solo e Leia Organa parece estar formalizado. Quando a equipe composta pelos dois, Chewbacca e C3PO, chega no planeta liderado por Lando Calrissian, mais uma camada de desejo é colocada em Leia, através de Lando que a observa com um olhar lascivo e objetificador. Com o comportamento de Lando, temos um exemplo ainda mais claro do *male gaze* e do duplo olhar compartilhado entre personagem masculino e espectador, como aponta Mulvey (1973), algo que tinha ficado mais subjetivo e menos direto até agora. Solo, também se mostra mais possessivo com Leia, agindo como um protetor das cantadas e galanteios de Lando.

Quando Calrissian trai o grupo e Solo está prestes a ser congelado em carbonita por Boba Fett, Leia confessa seus desejos por Han com um: *eu te amo* que por sua vez é respondido com um *eu sei*. Assim, depois de ser importunada constantemente para revelar seus sentimentos, Leia não é correspondida, pelo menos não por palavras. Com Solo sendo levado como prisioneiro, ela assume um papel maior de liderança do grupo e após ser liberta por Lando, a personagem empunha armas, atirando em diversos stormtroopers em uma tentativa de salvar o namorado, junto com sua equipe. Eles falham e Leia foge junto com os outros dentro da Millenium Falcon.

Durante a fuga, ela tem um sentimento que precisa voltar, é Luke se conectando com ela através da Força. Aqui, pela primeira vez, percebemos uma conexão de Leia com a Força também, algo só explicado no último filme da trilogia. Após resgatar o jedi, a princesa cuida de suas feridas, assumindo mais uma vez o papel de cuidado historicamente relacionado à mulher. Na cena final, Leia novamente traja seu clássico vestido e é consolada por Luke, enquanto eles partem para salvar Han Solo.

Figura 36: Luke se comunica com ela através da Força. Ela em seguida cuida de seus ferimentos.

Fonte: Star Wars: O Império contra-ataca (1980)

O papel da personagem já havia diminuído em importância no segundo filme da trilogia, mas no terceiro e último, sua hipersexualização, objetificação e exposição é aumentada consideravelmente. Em *O Retorno de Jedi* (1983), acompanhamos primeiramente o resgate de Han Solo das mãos de Jabba, o Hutt. O enredo se desenvolve em seguida nas tentativas da Aliança Rebelde de novamente impedir a construção de uma nova Estrela da Morte pelo Império. Enquanto isso, Luke enfrenta o pai, Darth Vader. Com a ajuda dos ewoks, a Aliança impede a construção da aniquiladora de planetas e a vitória do terrível

Imperador Palpatine. Antes de morrer, Darth Vader é trazido de volta para a luz por seu filho. A galáxia entra em festa com a vitória contra a autocracia opressora do Império.

Na primeira cena em que Leia aparece, em *O Retorno de Jedi* (1983), ela está completamente disfarçada, inclusive sua voz. Ela liberta Solo do congelamento, e conversa com ele, enquanto o corpo do caçador se acostuma ao novo ambiente. Aqui ela também representa o cuidado. Ao ser perguntada por Solo quem ela é, Leia se revela tirando a máscara e dando um beijo no namorado. Nessa cena, os papéis de salvador e vítima tem seus gêneros subvertidos, onde Leia salva seu par romântico.

Infelizmente os dois são pegos pelo alienígena da raça Hutt, Jabba, que tem uma aparência entre lesma e sapo. Após aprisionar Solo novamente, Jaba transforma Leia em uma prisioneira sexual, prendendo-a por uma corrente em seus pescoço e expondo seu corpo em um biquíni dourado. Para esta cena, Lucas não queria que o corpo da personagem tivesse qualquer tipo de dobra em sua pele, então pediu que Carrie Fisher perdesse peso, o que não agradou a atriz. Membros da equipe que trabalharam nas gravações afirmam que, por ser de metal, a peça não se adaptava aos movimentos de Fisher, deixando-a constantemente exposta no set (WITTMANN, 2015). Carrie também fez uma série de ensaios promocionais com a fatídica roupa e algumas versões dos cartazes do filme também trazem a personagem com o biquíni de metal.

Figura 37: Leia salva Han Solo. Em seguida é feita prisioneira por Jabba.

Fonte: Star Wars: O retorno de Jedi (1983)

Na narrativa, o fato de Leia estar nessa posição humilhante como escrava de Jabba é visto de forma negativa, assim, seu corpo é exibido para o prazer visual diretamente para o espectador, inclusive a partir de um close-up de seu corpo deitado, que a descola do resto da

narrativa, fragmentando-o como um pedaço a ser observado, desejado e fetichizado, como aponta a critica feminista do cinema. Leia permanece assim durante os primeiros 40 min do filme. Aproveitando o caos instaurado na nave por Luke e Han, Leia quebra o painel de controle de Jabba e utiliza a corrente que a prendia para enforcar o hutt. Apesar de provavelmente não ser intencionado pelo roteiro, a representação de Leia aqui é positiva ao utilizar algo que a aprisionava para derrotar seu escravista.

Leia embarca em uma missão, com Solo como comandante, acompanhados também por Luke, Chewbacca e os droids, na Lua florestal de Endor, onde o Império está. Sua roupa não a expõe mais, ela utiliza um uniforme camuflado como os outros integrantes. Ao avistar dois stormtroopers que viram a equipe, Leia sobe em uma moto e começa a persegui-los, com Luke em sua garupa. A personagem ainda é ativa, mas a maioria de suas atitudes são frustradas dentro do roteiro. Depois de Luke subir em outra moto e partir atrás de outros stormtroopers, a personagem é derrubada de seu veículo por um dos soldados, que acaba colidindo com uma árvore e morre. A personagem encontra assim os moradores da Lua de Endor, criaturas que se assemelham a ursos, os ewoks. Ela se mostra simpática e inofensiva, ganhando a confiança de um deles e assim sumindo da narrativa do arco principal.

Mais a frente na história, já ao lado de seu grupo em uma cerimônia de comemoração dos ewoks, Leia e Luke tem uma conversa que define o trajeto da personagem. Leia é irmã de Luke e também filha de Darth Vader, ela é capaz de sentir e utilizar a Força também, pois esta é poderosa na família deles. Quando Solo aborda Leia, já sozinha, a questiona o porquê dela estar triste. A personagem se recusa a contar e Solo demonstra ciúmes de Luke. Em seguida ele pede desculpas à Leia. Apesar do relacionamento entre os personagens não ser um exemplo, a relação dos dois se mostra mais saudável no episódio VI.

Figura 38: Leia e Luke perseguem os stormtroopers. Mais a frente, a heroína descobre que é irmã do herói.

Fonte: Star Wars: O retorno de Jedi (1983)

Enquanto Luke enfrenta o pai, Leia é ativa na invasão à base de comando da Estrela da Morte. Ao lado de Solo e dos droids, ela atira e golpeia diversos stormtroopers. Leia é então atingida no ombro, enquanto defendia Solo que tentava abrir a porta. Quando o mesmo se abaixa para verificar o estado de Leia, eles são rendidos por inimigos. Ela mostra à Han que está com uma arma e ele, com alívio, afirma que a ama, Leia por sua vez responde: *eu sei*, fechando o círculo emocional do casal. Ela atira nos soldados e eles conseguem desligar os escudos que permitem o ataque da Aliança.

Quando vê a Estrela da Morte ser destruída, Solo conforta Leia, pensando que ela estivesse preocupada com Luke, ela afirma que sentia que ele não tinha morrido. Han então a questiona se ela ama Skywalker, após a confirmação de Leia, o caçador de recompensas diz que entende e que não ficaria entre os dois. Leia então conta que Luke é seu irmão e beija Solo. O arco dela nesta primeira trilogia é encerrado com um enredo romântico.

Figura 39: Leia beija Solo, completando seu arco com um final romântico.

Fonte: Star Wars: O retorno de Jedi (1983)

Em um primeiro momento, Leia pode ser encarada como uma *boa mulher trabalhadora,* já que arrisca a si mesma e seu planeta para proteger os planos da Aliança Rebelde. Ela também permite ser salva e auxiliada por Luke em diversos momentos do primeiro longa. Porém como vimos nesta análise e como Mayer (2018) também aponta, a

personagem de Carrie Fisher fica a cada filme mais sexualizada e menos atuante. Aqui, o personagem de Leia sofre um *backlash*[35], sendo fragilizada com o decorrer da narrativa.

A partir disso e levando em conta toda a sua trajetória dentro da trilogia dos episódios IV ao VI, Leia se encaixa perfeitamente na categoria de *a irmã mais nova marimacho*. Ela tem grande liberdade e atuação no começo da narrativa, coisa que perde gradativamente a cada filme, o que resulta no encerramento de seu arco com um desfecho romântico. Leia também passa por um processo de *virgem desejada*, que se encaixa na categoria da *irmã mais nova* e que começa com o interesse de Solo por ela, depois a objetificação que ela sofre de Lando e por fim a hipersexualização da cena do biquini.

Como representação social de uma mulher heroína em uma narrativa, a personagem de Leia decai conforme os enredos, ela corrobora diversas vezes o papel de cuidado da mulher dentro da sociedade. Ela também vai de acordo com o senso comum de que a mulher nunca diz o que realmente deseja, quando tem suas negativas desrespeitadas por Solo e que no final está certo sobre os sentimentos de Leia. Campanhas como a #NãoÉNão[36] são adotadas por todos os estados brasileiros para conscientizar a população, principalmente masculina a respeitar a decisão e o não de uma mulher. Quando o enredo confirma que Leia realmente gostava de Solo, todas as suas imposições e toques não consentidos na personagem, são desculpadas. Dessa forma, Han está do lado certo da narrativa, por ter insistido. De acordo com Mulvey (1973), o poder de subjugar ou objetificar uma mulher, a partir do olhar voyeurista, é sustentado de duas formas: pela certeza de direito legal e pela culpa já estabelecida da mulher.

A personagem vai continuar seu aprofundamento dentro das telas do cinema nos episódios VII, VIII e IX.

7.8 - PERSONAGEM REY EM STAR WARS: EPISÓDIO VII, VIII E IX (2015-2019)

Os episódios abordados aqui dizem respeito a continuação dos eventos dos longas da década de 70 e 80. O primeiro filme, *O Despertar da Força* (2015), se passa cerca de 30 anos depois dos eventos de *O Retorno de Jedi* (1983) e é dirigido por J. J. Abrams. Aqui acompanhamos Rey, a protagonista, uma catadora de lixo que encontra um droid, chamado BB8, que carrega consigo o mapa para encontrar Luke Skywalker, que estava desaparecido. Ela embarca em uma aventura com Finn, um stormtrooper desertor, para devolver o droid à

[35] Termo criado por Susan Faludi (2001) que identifica personagens femininos fortes que são convertidas em vítimas fracas.
[36] Projeto adotado por prefeituras e governos brasileiros que discute e combate o assédio, principalmente em época de Carnaval, mas também no dia a dia. Disponível em: https://parcerias.benfeitoria.com/canal/naoenao

Resistência, organização comandada pela agora general Leia Organa, que luta contra a Primeira Ordem, uma forma militar que quer restaurar o Império Galáctico.

Rey descobre que tem uma grande conexão com a Força. Em uma missão para atacar a Starkiller - nova arma destruidora de planetas e abastecida pela força do sol - e salvar Rey, Solo, Chewbacca, Finn e Rey consegue causar danos à arma, o que permite o ataque da Resistência. Solo tenta convencer seu filho com Leia, Ben Solo, agora Kylo Ren, a voltar para o lado da luz. Após hesitar brevemente, Kylo mata seu pai. Rey e Kylo entram em duelo com os sabres de luz, mas são separados quando o planeta começa a ser destruído. Ambos escapam e o filme termina com Rey partindo com Chewbacca e R2D2, na nave *Millenium Falcon*, à procura de Luke Skywalker.

Por ser protagonista, Rey vai ter destaque e aparecer na maioria das cenas da trilogia sequela. Apesar dessa parte da análise focar nela, também serão feitos rápidos comentários sobre Leia, que assume um papel importante na vida da nova heroína. A primeira imagem que vemos de Rey, ainda não sabemos que se trata dela, ou tampouco de uma mulher. Todo seu rosto está coberto por lenços e por um óculos de visão noturna. Ela vasculha uma nave abandonada, à procura de peças. Ao sair da nave, ela se encontra em um deserto, no planeta de Jakku. A personagem tira os panos e descobrimos que ela é uma mulher, vendo seu rosto pela primeira vez.

Figura 40: Vemos Rey pela primeira vez no episódio VII.

Fonte: Star Wars: O despertar da força (2015)

Rey trabalha como catadora de lixo em naves abandonadas que caem em seu planeta. Acompanhamos nas primeiras cenas sua rotina, onde ela vende as peças em troca de porções de proteína. Suas roupas são surradas e seu cabelo emaranhado, ela está com marcas de sujeira por todo o corpo. Rey vive em uma nave abandonada. Sua aventura começa quando

encontra BB8, ela o salva de ser desmontado por Teedo, um humanóide reptiliano. Ela demonstra cuidado com BB8, arrumando sua antena amassada e fazendo perguntas, como de onde ele era. A partir desse momento o droid se torna companheiro da protagonista.

Rey se torna alvo do dono do ferro velho, ao negar vender à ele BB8, que manda seus capangas atrás dela e do droid. Nesse momento, Finn avista a heroína e vai até ela com o intuito de defendê-la, mas antes de chegar até ela, Rey já nocauteou os dois capangas. Rey avista Finn e o persegue após BB8 contar à ela que o homem estava usando as roupas de seu dono. Ela o cerca, mas Finn mente que é da Resistência. Rey fica muito animada, ela conhece a história da Aliança Rebelde, Luke e da Resistência e admira. Ao serem perseguidos por stormtroopers, Finn pega na mão da personagem e começa a correr, sob os protestos de Rey, que pede para que ele solte sua mão. os três fogem com a *Millenium Falcon,* que estava abandonada em Jakku. Apesar de necessitar de um co-piloto, Rey desempenha um vôo de fuga sem nenhuma assistência, despistando os vilões.

O grupo é interceptado por Han Solo e Chewbacca, que buscavam por sua antiga nave. Rey, que é uma entusiastas de naves, fica animada em conhecer Solo. Os dois compartilham um conhecimento sobre naves, algo que fica claro quando terminam a frase um do outro. Rey busca pela aprovação de Solo quando consegue consertar o compressor da *Falcon*, mas não a recebe. Já no planeta Takodana, buscando uma forma de levar BB8 à Resistência, Rey ouve um chamado após Finn contar que não e da Resistência e decidir ir embora. A heroína segue o chamado, que à leva até um baú onde está o sabre de SkyWalker. Ela tem uma visão de vários momentos de sua vida, inclusive do momento que é abandonada em Jakku. Rey também tem a primeira conexão com Kylo Ren, com quem seu enredo se entrelaça. Maz Kanata, uma sábia velhinha, afirma que ela tem uma grande conexão com a Força.

Figura 41: Rey encontra o sabre de Luke e é alertada sobre sua conexão com a Força.

Fonte: Star Wars: O despertar da força (2015)

Uma nova fase de Leia é apresentada para nós nesse filme, agora como General e não mais princesa. Leia e Han se separaram após seu filho, Ben, se voltar contra seu mestre e tio, Luke, e se juntar ao lado sombrio da Força. A primeira vez que vemos Leia, já idosa, é em sua chegada ao planeta Takodana, que tinha acabado de ser atacado pela Primeira Ordem e Kylo havia levado Rey como prisioneira. Essa primeira cena foca no encontro entre ela e Han Solo, que conversam e dão contexto ao espectador de onde suas histórias se encontram.

Figura 42: Primeira vez que vemos Leia no episódio VII. Mais a frente ela pensa em estratégias como general da Resistência.

Fonte: Star Wars: O despertar da força (2015)

Em seguida na história, Rey acorda como prisioneira de Kylo. Ele vasculha sua mente atrás de informações sobre o mapa para Skywalker. Rey resiste e é capaz também de ver a mente de Kylo e afirma que ele está com medo, desafiando-o. Kylo a deixa sozinha na sala e Rey demonstra sua grande conexão com a Força, pois ao se concentrar, obriga um stormtrooper a libertá-la, brincando com sua mente. Sem saber que havia uma equipe vindo salvá-la, Rey salva a si própria. Até esse momento na narrativa, a personagem se mostra independente em suas ações, sendo inteligente e furtiva o suficiente para escapar do inimigo. Também percebemos que Rey é especial dentro do universo, devido a sua forte conexão e manipulação da Força sem qualquer treinamento prévio.

Na parte final do filme, Rey entra em confronto com Kylo e sente raiva em relação a ele por ter matado seu próprio pai, um dos ídolos da heroína. Após Finn cair no chão com um ataque do sabre de Kylo, Rey consegue trazer o sabre de Luke para sua mão através da Força, surpreendendo o vilão. A pose e a postura que a personagem assume marca uma grande descoberta confirmada mais a frente no filme, Rey será uma Jedi. Percebendo a Força nela, Kylo se oferece para treiná-la e se juntar a ele no lado sombrio. Rey se concentra no poder

dentro de si mesma e vence Kylo, que já estava previamente ferido. Os dois são separados por uma abertura no solo e fogem.

Na base da Resistência, Rey encontra Leia pela primeira vez, que a abraça, a consolando pela morte de Solo, que a general também sentiu. Esse encontro marca a conexão de Leia como mentora e uma figura materna de Rey. Antes da heroína partir em busca de Skywalker, Leia diz à ela: *que a força esteja com você*, representando um momento de passe de legado na história. O filme finaliza com Rey encontrando o Jedi exilado em uma ilha, comovida pelo momento.

Figura 43: Rey enfrenta Kylo Ren. Mais a frente, ao conhecer Leia é confortada pela mesma.

Fonte: Star Wars: O despertar da força (2015)

Nesse primeiro filme não foram encontrados pontos negativos na representação de Rey, em nenhum momento ela é colocada na narrativa como prazer visual nem de personagens masculinos nem do espectador. A conexão dela com Kylo Ren, em um primeiro momento se dá através da força e não em um viés romântico. A personagem também mantém equilíbrio entre lógica e emoção, sendo independente e libertando a si mesma constantemente. Ela rompe com as representações sociais normalmente ligadas à mulher como vítima, frágil ou par romântico.

Os estereótipos em relação à mulher são trazidos por Leia. Apesar de agora estar em um posto de comando dentro do universo, não perdendo sua feminilidade para tal, - aparece tanto com uniformes, como em trajes de gala e usando acessórios - a general deixa de estar envolvida em um enredo romântico, para ocupar um lugar de mãe, que sofre pelas escolhas do filho, uma representação recorrente das mulheres nas mídias.

Os Últimos Jedi foi lançado no final de 2017 e se passa diretamente após os acontecimentos do filme anterior. Vários membros da Resistência são mortos pela Primeira Ordem ao abandonarem sua base principal. Leia é ferida e quem assume o controle é a

almirante Ackbar, sua postura pacifista resulta em um pequeno grupo contrário para montar um plano independente, que conta com Finn, Poe e Rose Tico. Tendo problemas em ser aceita como discípula por Luke, Rey se conecta com Kylo através da força. Ela descobre como Luke quase o matou quando sentiu seu lado sombrio. Rey vai embora, disposta a trazer Ben Solo de volta. Os dois matam Snoke, o responsável por trazer Kylo para o lado sombrio, mas o jovem se recusa a voltar para a luz. Luke em formato de projeção, distrai Kylo para que o restante da Resistência possa fugir e Rey consegue levitar pedras para ajudar o grupo. Eles fogem em naves pequenas, tendo seu número consideravelmente diminuído após os ataques, mas Leia não perde a esperança. A cena final, mostra um pequeno menino escravizado pegando uma vassoura com o auxílio da força, sem perceber.

Rey aparece pela primeira vez no longa *Os Últimos Jedi* (2017) com mais de 14 min de filme. A cena é uma continuação direta de *O Despertar da Força* (2015), onde ela entrega o sabre para Luke, que o joga fora e nega seus pedidos de se juntar à Resistência. Rey permanece na ilha e encontra, através de sua ligação com a Força, os pergaminhos sagrados dos Jedi. Tal fato faz Luke questionar quem ela é. Rey afirma já ter visto em visões tudo que havia naquela ilha, seu destino com a Força já estava traçado. Enquanto isso, Leia foge da base principal da Resistência, junto com o restante do grupo. Leia, que estava na ponte da nave, é atingida por caças TIE, após seu filho Kylo Ren hesitar em atacar a nave por sentir a presença da mãe. Leia, que foi jogada no espaço, volta para a nave com o poder da Força, mas fica gravemente ferida no processo.

Rey começa a ser conectada com Kylo através da Força, em momentos aleatórios e contra a vontade dos dois. Luke aceita finalmente treinar Rey, mas em seu primeiro dia, ao ser guiada através do poder da força pelo mestre jedi, a heroína sente uma presença escura, ela tem curiosidade e vai em direção à escuridão, o que deixa Luke assustado. Rey afirma que o lugar estava tentando lhe mostrar algo, mas que ela não sentiu Luke, porque ele se fechou para a Força. Ele afirma ter medo do poder que Rey carrega e que só teria visto ele uma outra vez, em Ben Solo. Os contatos entre ela e Kylo continuam recorrentes, reafirmando uma ligação ainda desconhecida entre os dois.

Figura 44: Rey sente o poder da Força enquanto é treinada por Luke.

Fonte: Star Wars: Os últimos Jedi (2017)

Rey continua na ilha, disposta a convencer Luke, e treinando por conta própria com o sabre de luz. Ela descobre sua versão dos fatos, de como ele viu o lado escuro em Kylo e como o *padawan*[37] se voltou contra ele e matou os outros aprendizes. Rey se encontra novamente com Kylo através da Força, ele está sem camisa e ela fica visivelmente incomodada com a cena. Ele conta a ela a versão dele dos fatos e Rey fica abalada e dividida com a informação de que Ben acordou com Luke empunhando um sabre de luz, para matá-lo.

Após esse encontro, Rey parte para o local sombrio da ilha que a chamava, em busca de respostas. Ali ela confronta a si mesmo. Mais tarde ela confessa a Kylo que se sentia sozinha, mas ele afirma que ela não está. Ela é recíproca e a conexão emocional dos dois através da Força aumenta a cada encontro. Eles entendem as mãos e se tocam, mas o momento é interrompido por Luke, que consegue ver a projeção de Kylo. Rey batalha com Luke, o questionando se ele havia criado Kylo Ren ao tentar matá-lo. A heroína encurrá-la o último jedi, que confessa ter pensado em matar Ben ao ver a escuridão dentro dele. Ela se convence de que pode trazer ele para o lado da luz e contra a vontade de Luke, vai atrás de Kylo sozinha.

Ele trai Rey e a leva até Snoke, que usa a força para torturá-la, mas ela resiste. Snoke ordena que Kylo a mate, mas ao invés disso ele mata Snoke e os dois se juntam para derrotar os guardas do vilão, que os atacam. Rey, que acreditava que Ben tinha voltado, nota que Kylo observa o trono de Snoke com desejo. Ele pede à Rey que se junte a ela e assim eles poderiam

[37] Como é chamado o aprendiz de um jedi dentro do universo fictício de Star Wars.

juntos governar a galáxia.Ela implora que ele não siga esse caminho e ele perde a paciência e grita com ela, afirmando que ela ainda está presa. Ele apela para o ponto fraco da heroína, o abandono de seus pais. Ele afirma que não há lugar pra ela na história, que ela não é nada, mas não para ele. Ele estende a mão para Rey e implora que ela pegue. Rey hesita e estende a mão, mas ao invés de aceitar o convite de Kylo ela tenta tomar seu sabre. Os dois brigam pela arma, levitando-a no ar, partindo-a ao meio.

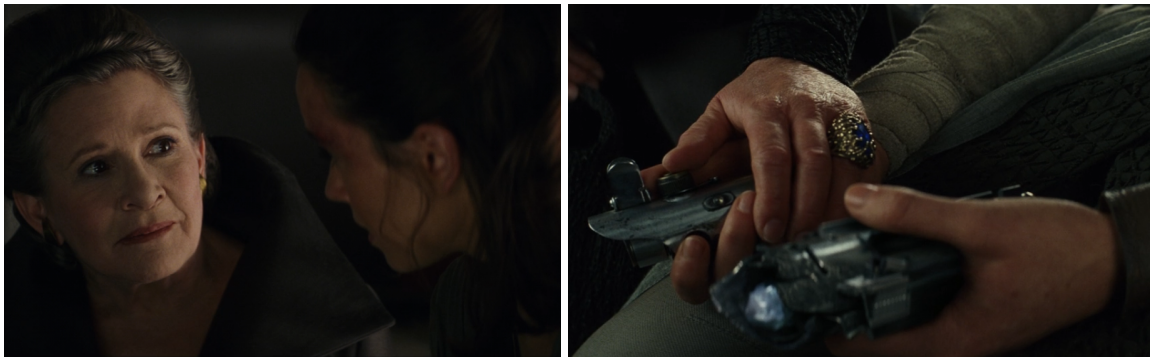
Figura 45: Rey e Kylo compartilham de uma forte conexão, mas decidem escolher caminhos opostos.

Fonte: Star Wars: Os últimos Jedi (2017)

Já no final do filme, Leia - que ficou ausente boa parte da narrativa -, já recuperada, sente a presença de Luke na base da Resistência, enquanto se preparam para lutar contra a Primeira Ordem, tendo seu grupo já muito reduzido em número. Eles compartilham uma brincadeira sobre o penteado da general e ele pede desculpas a Leia. Ela já o tinha perdoado e afirma saber que seu filho se foi, mas Luke afirma que ninguém se vai por completo. Ele então presenteia Leia com dados que pertenciam a Solo e se despede dela com um beijo em sua testa.

Rey segue para a base no planeta Crait, onde se encontra o restante da Resistência. Enquanto Luke distrai Kylo, Rey liberta os integrantes do grupo, abrindo a passagem por meio da levitação de várias pedras. Tanto Leia quanto Rey sentem quando o espírito de Luke se junta à força, restando Leia como a única ainda viva do trio original. A última cena de ambas no longa é compartilhada. As duas trocam entre si a experiência da partida de Luke. Rey pergunta à Leia como elas poderiam reconstruir a Resistência com tão pouco, a general então, colocando a mão sobre a de Rey, afirma que elas têm tudo que precisam.

Figura 46: A relação entre Leia e Rey fica cada vez mais forte.



Fonte: Star Wars: Os últimos Jedi (2017)

Os Últimos Jedi (2017) dá continuidade a não objetificação e sexualização da personagem Rey, pelo contrário, aumenta ainda mais a percepção do espectador em relação ao poder da heroína. Por outro lado, seus momentos dentro da narrativa são mais relacionados a Kylo Ren e motivados em relação ao mesmo. Rey pode também evocar, subjetivamente, um lado de cuidado e compreensão, quando decide escutar a versão de Kylo e acredita poder trazer Ben Solo de volta.

Leia ainda mantém seu lugar em uma posição de comando, mas agora menos atuante, passando grande parte da narrativa acamada. Apesar de não acreditar mais na redenção de seu filho, ela ainda ocupa um papel maternal em sua relação com Rey. A relação das duas, baseada na compreensão e empatia, é ainda mais aprofundada. Leia a consola e dá conforto a Rey em suas dúvidas e sentimentos. Apesar de reafirmar esse lugar de mãe, o relacionamento entre Leia e Rey é um exemplo positivo da união entre mulheres dentro de um enredo cinematográfico.

O último longa da franquia recente, *A Ascensão Skywalker* (2019) teve uma recepção muito negativa dos fãs e da crítica (VAL, 2020). Muitas coisas externas ao roteiro contribuíram para que o longa fosse prejudicado, como os ataques racistas que a atriz que interpreta Rose Tico sofreu na época (PLASSE, 2019), assim como a troca constantes de diretores pela produtora e o falecimento de Carrie Fischer (Leia) durante as gravações. O enredo nos mostra que Rey continuou seu treinamento jedi com Leia, ao mesmo tempo que Kylo procura pelo localizador que mostra o paradeiro de Palpatine. Quando descobre que o imperador está vivo, governando a temida Ordem Final, Rey utiliza as anotações de Luke para ir atrás dele. Através de seu vínculo com a forma, Rey e Kylo continuar a se comunicar ocasionalmente, ele então revela que a heroína é neta do imperador sith. Após a morte de sua mãe, Kylo reflete sobre suas escolhas e decide abandonar o lado sombrio da força. Ele e Rey

lutam contra Palpatine. A Jedi fica gravemente ferida após liberar o máximo de sua força para derrotar o avô e os sith. A união entre Resistência e aliados derrota a frota da Ordem Final. Kylo passa toda a sua força à Rey para ressuscitá-la. O filme acaba com Rey enterrando os sabres de luz de Leia e Luke e se denominando como Rey Skywalker.

A primeira cena de Rey no longa mostra seu treinamento como uma guerreira Jedi. Ela tenta se conectar com os jedi do passado, mas perde a concentração. Descobrimos que tem treinado Rey para aprimorar a sua conexão com a força é a general Leia. Kylo ainda tenta entrar em contato com a personagem, atrapalhando sua concentração e seus treinos. Rey leva suas preocupações em relação ao seu treinamento para Leia, mas se recusa a contar a real razão. A mestre percebe que sua *padawan* não é sincera.

Figura 47: Primeira vez que vemos Rey no episódio IX. Ela tenta se conectar com os Jedi do passado.

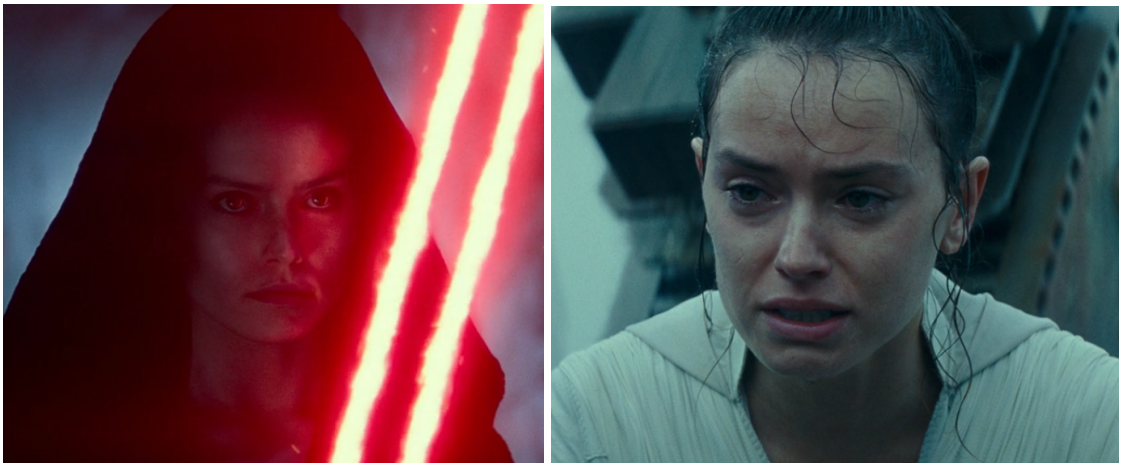
Fonte: Star Wars: A ascensão Skywalker (2019)

Através de seus estudos dos textos Jedi, Rey descobre a localização de Palpatine e decide encontrá-lo. Rey se despede de sua mestre Leia, que lhe entrega o sabre de Luke Skywalker e em meio a um abraço, que parece uma despedida, Leia a aconselha a nunca ter medo de quem ela é. Durante o longa, Rey e Kylo compartilham várias cenas de embate, que vão desde conversas à discussões e são realizados em confrontos físicos ou através da conexão que compartilham pela força. Em uma delas, Kylo Ren revela a Rey que ela é a neta de Palpatine. Mais a frente, após achar o localizador que leva a Palpatine, Rey é confrontada

com a visão de seu lado sombrio e deixa o objeto cair. Kylo o pega e tenta convencer Rey mais uma vez que ela pertence ao lado sombrio da Força, junto a ele.

Eles entram em um duelo épico de sabres de luz. Utilizando a Força, Leia, que está no final de sua vida, usa seu último recurso para contatar o filho. Ele se distrai ao ouvir o chamado de sua mãe Rey o fere gravemente como o sabre de luz. Em seguida, ambos sentem a partida de Leia. Arrependida, a heroína utiliza de seu poder junto à Força para passar um pouco da sua vitalidade para Kylo, curando-o da ferida que havia provocado. Ela então confessa seus sentimentos à ele, afirmando que queria ter pego a mão de Ben. Nesta cena, após um trabalho de roteiro de uma conexão inevitável entre a heroína e seu inimigo, descobrimos que os sentimentos românticos são mútuos para ambos os personagens. A partir daqui a narrativa de Rey, se entrelaça definitivamente com a de Kylo, através de um laço romântico.

Figura 48: Rey enfrenta seu lado sombrio. Após o combate contra Kylo, ela se declara à ele.



Fonte: Star Wars: A ascensão Skywalker (2019)

Rei viaja até o mesmo planeta em que Luke se exilou, com o objetivo de fazer o mesmo, mas o espírito do mestre Skywalker aparece para aconselhá-la. Rey afirma que o que mais teme é si mesma. Ela descobre que Leia sabia que ela era uma Palpatine, mas mesmo assim quis treiná-la. Luke afirma que há coisas mais fortes que sangue e que enfrentar o medo é um destino de todo Jedi. O espiríto de Skywalker guia Rey até um local onde está escondido o sabre de Leia. Aqui descobrimos que a falecida general foi treinada por Luke na doutrina Jedi, mas que preferiu seguir outro caminho, ao sentir a morte de seu filho no fim de sua jornada. A general afirmou que um dia alguém concluiria sua missão. Rey foi a escolhida para carregar em si todos os mestres jedis do passado, que vivem dentro dela, junto à força.

Figura 49: O espírito de Luke aparece para aconselhar Rey.

Fonte: Star Wars: A ascensão Skywalker (2019)

Mais próximo do final do longa, Rey chega em Exagon para enfrentar seu avô, Palpatine. Ele deseja que o mate, para que assim ele possa ocupar seu corpo. Palpatine a convence a desferir o golpe contra ele ao mostrá-la a derrota de toda a Resistência e Aliados, ela então concorda, após sentir a presença de Ben - não mais Kylo Ren após ter abandonado o lado sombrio - no local. Rey levanta o sabre para golpear palpatine, mas então o teletransporta para as mãos de Ben. Os dois lutam contra os soldados dos siths utilizando os sabres de luz de Leia e Luke, bem como os poderes concedidos pela Força. Os dois trocam olhares intensos após.

Palpatine não perde tempo em atacá-los. Ao perceber que os dois possuem uma ligação forte através da Força, capaz de restaurar a vida, ele suga o máximo de poder deles que consegue. Após passar um breve período de tempo desacordada e ainda deitada no chão, Rey se concentra para convocar a Força através dos jedis do passado. Ela consegue e têm sua determinação restaurada por eles. Ela enfrenta Palpatine mais uma vez, agora o derrotando com o poder da luz e de todos os Jedi que estão presentes nela. Com isso, ela também acaba com todos os sith ali presentes.

Figura 50: Rey batalha de igual para igual contra Palpatine, utilizando a Força de todos os Jedi.

Fonte: Star Wars: A ascensão Skywalker (2019)

Após o feito, Rey morre, por ter usado toda a Força que lhe restava. Ben então sai do abismo, no qual tinha sido jogado por Palpatine. Ele se dirige até Rey e percebe que ela faleceu. Ben abraça o corpo sem vida de Rey. Em seguida se afasta e se concentra. A heroína volta a respirar e percebe-se então que Kylo passou sua energia vital para Rey, através da Força, como ela havia feito anteriormente com ele. Rey fica feliz ao acordar e perceber que Kylo agora era Ben e que de fato ainda havia luz nele. Os dois compartilham um beijo apaixonado. Em seguida, Ben cai ao chão e seu corpo some. Ao mesmo tempo, o corpo de Leia também desaparece, os dois se uniram juntos à Força.

Na cena final, Rey se encontra em Tatooine. Ela enterra na areia os dois sabres, de Leia e de Luke, empunhando o próprio, de cor amarela. Ao ser questionada quem era, por uma mulher que passava por ali, a personagem responde simplesmente seu primeiro nome. A mulher insiste em saber seu sobrenome. Rey então avista os espíritos de Luke e Leia olhando orgulhosos para ela, a heroína então diz: *Rey Skywalker.*

Figura 51: Rey e Ben trocam um beijo apaixonado depois que ela ressuscita. Na cena final do filme, ela e BB8 são contornados pelos dois sols de Tatooine.

Fonte: Star Wars: A ascensão Skywalker (2019)

Considerando toda a trajetória de Rey, é curioso pensar que a personagem não se encaixa em nenhuma das categorias propostas na Tabela 1: Categorização, pelo menos não inteiramente. Ela é uma mulher independente, que se preocupa e trabalha pelo bem da equipe, mas não se encaixa na categoria de *boa mulher trabalhadora* pois não se deixa ser apoiada por homens, muito menos salva por eles e inclusive é mais poderosa que muitos personagens masculinos da narrativa. Apesar de ser a heroína da história e uma mulher que possui grande resistência e resiliência, Rey não é masculinizada para cumprir esse papel. A parte final de seu arco é tomada em boa parte pela sua conexão amorosa e espiritual com Ben Solo/Kylo Ren, inclusive ela é resgatada da morte por ele, mas o falecimento posterior de Ben impede que Rey seja colocada na categoria *irmã mais velha marimacho*. Outra coisa que rejeita essa categorização é que Rey não perde relevância ou independência no decorrer da narrativa.

Isso significa que a personagem é uma representação completamente positiva? Não. Apesar de não ser sexualizada ou objetifica em nenhum momento dos três filmes, a personagem de Rey é desejada por Kylo, seja pelo seu grande poder ou pela conexão que os une. A partir do segundo longa da franquia, de 2017, a participação de Rey vinha muitas vezes acompanhada e a partir de Kylo Ren, algo que a teoria feminista do cinema também critica, que é o desenvolvimento de uma personagem mulher a partir da sua interação com um personagem masculino na narrativa. Para além disso, ao descobrirmos que Rey é neta de Palpatine, ela deixa de ser uma ninguém, que se sobressai por sua forte conexão com a Força. Seus méritos e seu poder são explicados - e de certa forma diminuídos - pelo seu sangue já poderoso.

Isso se torna ainda mais latente quando descobrimos que originalmente o enredo de Rey não iria para esse lado, seus laços sanguíneos não seriam relevantes para a história. Da mesma forma, Rey e Kylo não teriam um relacionamento romântico e se enfrentariam como verdadeiros inimigos, em disputas paralelas aos combates entre a Resistência e à Primeira Ordem. Esses rumos diferentes, mas que corroboram com os acontecimentos apresentados no episódio VIII, fazem parte da suposta versão de Colin Trevorrow, cineasta responsável pelo episódio IX, mas que decidiu deixar o projeto e foi substituído por Chris Terrio (ELOI, 2020) para o filme *Star Wars: A Ascensão Skywalker* (2019).

7.9 LEIA X REY - COMPARAÇÃO

As diferenças entre as duas personagens são claras e começam na posição de cada uma dentro dos enredos. Leia faz parte do trio principal, mas o herói da narrativa à qual pertence, é Luke. Já Rey, também faz parte do trio principal, mas dessa vez ela é, antes de tudo, a heroína principal. Rey, em seu arco, vai percorrer muitos dos mesmos caminhos que Luke, se encaixando, assim como ele, em um recurso narrativo de jornada do herói, mesmo sendo uma mulher. Apesar de Leia ser uma personagem ativa na franquia à qual pertence, a representação da mulher através de Rey vai além disso, a colocando como protagonista do enredo.

Outra grande diferença entre as duas é a objetificação e sexualização. Apesar de pouco presente em Leia em um primeiro momento, ela vai crescendo com o passar dos filmes, resultando em uma hipersexualização voltada inteiramente para o espectador. A personagem de Rey, não é objetificada ou desejada pelo personagem principal, uma abordagem comum nos filmes, como aponta Mulvey (1973). Isso na verdade é impossível, pois ela é a personagem principal, vemos grande parte da narrativa através dela. Mesmo assim, é possível que ela seja objetificada e fetichizada por outros personagens masculinos, o que também não acontece, pois apesar de Kylo nutrir sentimentos por ela, muito disso deriva da conexão pré-existente entre eles. O sentimento de Ren também não é expressado de maneira lasciva em nenhum momento.

Por fim, a relação entre Rey e Leia têm muito a adicionar à nova franquia de filmes. Nos episódios IV, V e VI da primeira trilogia, Leia era praticamente a única mulher dentro do enredo, havendo outras poucas aparições pontuais como figurantes, escravas sexuais de Jabba e uma única outra diplomata. Já nos episódios VII, VII e IX da sequela, os personagens femininos são abundantes, representando desde figurantes, à altos cargos de comando, do lado dos mocinhos e dos inimigos. O relacionamento de Leia e Rey é uma representação positiva de sororidade e união entre mulheres. Apesar de corroborar com o papel de Leia como mãe,

se aproximando da categorização de *mulher ideal*, a troca de cuidado e afeto entre ela e Rey é algo que enriquece a narrativa das duas personagens, ao mostrar uma força feminina geracional e uma passagem de legado de uma para a outra.

A partir dessa análise e comparação, fica claro que as mudanças ocorridas na personagem de Rey, em comparação com a personagem Leia, foram positivas, ao reforçar e maximizar características boas presentes em Leia, como uma participação ativa na história, participação em combate e quebra de padrões femininos aos saber operar e consertar máquinas, bem como empunhar armas. Da mesma forma que as características negativas como a objetificação e hipersexualização foram eliminadas.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das personagens abordadas na análise desta pesquisa, podemos afirmar que houveram mudanças entre as representações femininas mais antigas e às mais recentes, mesmo que tenham sido pequenas ou não necessariamente positivas a partir dos apontamentos das teorias e categorias abordadas. Para afirmar se essas mudanças foram positivas e atingiram as expectativas das mulheres consumidoras de sci-fi em relação às representações femininas dentro do gênero, é necessário analisar um pouco do contexto histórico já abordado aqui.

Todos os longas produzidos no séc. XX foram desenvolvidos e estrearam após a segunda onda do feminismo, que começou nos anos 1960 e ganhou força na década de 1970. Os estudos da teoria feminista no cinema, foram impulsionados por esse movimento e já haviam sido produzidos, inclusive por Mulvey, em 1973 (GUBERNIKOFF, 2009). A escolha de escrever mulheres de destaque para os longas de Star Wars e Alien pode ter sido impulsionada pelos movimentos e reivindicações da época. Ainda assim, houve surpresa do público quando Ripley foi a sobrevivente em Alien (1978) e Leia sofreu um *backlash* em relação a sua relevância no enredo (MAYER, 2018). Em relação à Rachael, sua personagem, bem como as demais do longa, foram baseadas no romance *Andróides Sonham com Ovelhas Elétricas?* (1968) de Philip K. Dick, pertencente ao movimento *cyberpunk* da literatura, que era contra as narrativas feministas impulsionadas pela *new-wave* dentro da ficção científica (HIGGINS, 2009).

Nos últimos anos a representatividade feminina e sua importância tem sido muito reivindicada na esfera on-line. As mulheres ocupam cada vez mais espaço na política, mercado de trabalho, na ciência e querem se ver representadas também no entretenimento, com maior protagonismo. A conscientização social de séculos de movimento feminista, bem como as reinvindicações mais pontuais e atuais na internet, resultaram, por exemplo, na introdução de mais de 20 heroínas femininas desde 2008 e no desejo de 85% das meninas de ver cada vez mais heroínas nas telas (REPRESENTATIVIDADE…, 2022). A luta por essa representatividade e a forma que ela é feita influencia as produções e enredos da indústria cinematográfica, ainda mais se pensarmos na troca que acontece entre mídia e sociedade em relação à essas representações. Se as representações na mídia são baseadas nas representações sociais, que são construídas a partir da decodificação de signos já existentes resultantes da cultura e valores de uma sociedade, quando essa sociedade muda seus valores de alguma forma, as representações sociais midiáticas tendem a mudar também (PAVARINO, 2003).

Com exceção de Rey, que quebra a maioria dos signos relacionados à mulher dentro da ficção científica a partir da categorização adotada, bem como não apresenta semelhanças com as críticas de Mulvey (1973), todas as outras personagens apresentadas nos enredos mais recentes vão se encaixar nos mesmos signos e estereótipos das personagens dos enredos mais antigos, ou vão evocar novos códigos também ligados aos estereótipos da mulher no sci-fi. Algumas delas também vão manter uma sexualização ou trazê-la em um grau ainda maior. Ellen Ripley, por exemplo, vai trazer uma representação feminina mais positiva, se comparada com Elizabeth Shaw, mesmo pertencendo a uma narrativa do final do séc. XX.

Mulvey (1973) traz como única solução para libertar às representações femininas da estrutura patriarcal do cinema hollywoodiano, o total desprendimento dessa indústria. Assim, apenas filmes produzidos no cinema alternativo que comecem pela reação contra essas obsessões e premissas, podem romper com o local de prazer visual que a mulher encarna nos filmes. Porém, como a própria autora afirma, essa vanguarda estética e política só pode existir enquanto contraponto a uma estrutura vigente. Mas a maioria das pessoas no mundo não consomem filmes alternativos, elas consomem filmes hollywoodianos, basta observar os dados das bilheterias mundiais, já apresentados aqui. A própria Rey, que protagoniza um dos maiores *blockbusters* da história, não precisou sair de hollywood para se desprender de muitos desses estereótipos. Qual seria então a resposta para uma representação mais positiva das mulheres, livre de estereótipos e sexualização, nos filmes de ficção-científica?

Se observarmos o exemplo da literatura sci-fi, o papel da mulher nas narrativas do gênero tinha diferentes nuances - que se afastam do local de vítima e sexualização - quando era desenvolvido por autoras. Por serem mulheres (LGBTQIAP+, de cor, imigrantes) elas sabiam e se relacionavam com questões vivenciadas e compartilhadas por todas ou pela maioria das mulheres, como opressão de uma sociedade misógina e patriarcal, o medo da violência sexual e o desejo por uma realidade onde a mulher fosse respeitada e não definida pelo seu gênero e pelos valores culturais relacionados à ele.

Da mesma forma, representações femininas no cinema hollywoodiano tendem a ser bem sucedidas - do ponto de vista de enredo, tratamento e participação na história - quando são escritas, produzidas e/ou dirigidas por mulheres. Falando sobre o gênero principal dessa pesquisa, a ficção científica, um bom exemplo de representatividade feminina trazida por uma diretora mulher é *Capitã Marve*l (2019). Dirigido por Anna Boden e com roteiro de Geneva Robertson-Dworet o filme traz de forma muito sútil assuntos como relacionamento abusivo, feminilidade e apoio entre mulheres. O longa busca críticas que se fundem bem a narrativa, sobre uma sociedade machista e como é vista a feminilidade e força da mulher dentro dela.

Falando de figurino e misancene, o corpo da personagem principal, Carol Danvers, nunca é exposto ou objetificado, sem que isso seja visto como algo negativo.

A presença de mulheres nas etapas de construção dos filmes tem se tornado cada vez mais recorrente em todo o cinema. Exemplos ainda mais recentes e fora do gênero sci-fi são os longas *Barbie* (2023) e *O Último Duelo* (2022), já abordados aqui. Muitas mulheres têm quebrado o monopólio de conhecimento enquanto diretoras de filmes nos últimos anos. A diretora Greta Gerwig, que já foi indicada a dois Oscars de melhor filme e melhor direção por *Lady Bird* (2017) e A*doráveis Mulheres* (2020), busca constantemente trazer novas representações da mulher no cinema. Em seu último longa, ela abordou o universo da boneca Barbie - que trouxe por muitos anos a manutenção da imagem e papel padronizado da mulher - ressaltando os pontos positivos - a Barbie pode ser tudo que quiser - e criando um mundo ficcional da Barbie que é um matriarcado. A partir disso, a diretora conseguiu elaborar críticas em relação aos signos da própria boneca, mas também a questões sociais misóginas.

No caso de *O Último Duelo* (2022), o longa, que é dividido em três versões da mesma história, teve seu roteiro escrito pela roteirista Nicole Holofcener para contar a versão da personagem Marguerite de Carrouges, apresentada como *A Verdade* para o espectador. Assim, apesar de ter um diretor homem, Ridley Scott, o roteiro foi entregue à uma mulher, quando a narrativa começou a se passar do ponto de vista de outra mulher. Essa abordagem foi de extrema importância pois o filme conta a história real de um medo da maioria das mulheres: a violência do estupro e a culpabilização da vítima pela sociedade. A participação das mulheres por trás das câmeras no cinema tem aumentado e ganhado destaque, em 2019, ano de estréia de *Capitã Marvel* por exemplo, seis mulheres ganharam a estatueta do Oscar por produção e direção (REPRESENTATIVIDADE FEMININA…, 2022).

A partir das mudanças identificadas nas análises realizadas nesta pesquisa, bem como dos apontamentos apresentados neste capítulo, é seguro dizer que a representatividade feminina nos filmes de ficção científica pode ter mudanças maiores, mais significativas e positivas, se por trás das câmeras, nas etapas de roteiro, produção e/ou direção houver a presença de mulheres, que conseguem se desvencilhar das amarras da estrutura patriarcal do cinema a partir de uma visão feminista de igualdade de gênero, dentro e fora da tela.

O principal desafio que essa pesquisa enfrentou foi a falta de produções bibliográficas traduzidas para o potuguês que abordassem a trajetória da mulher na literatura de ficção científica, mas também por trás das telas do cinema e da televisão. Apesar de não ser o objetivo dessa pesquisa, percebeu-se também uma proeminência de material relacionado à

uma visão eurocêntrica e norte-americana do gênero de ficção científica, uma lacuna presente nesse trabalho e que pode ser explorada em futuras pesquisas.

Apesar dessas limitações, esse trabalho traz à luz o contexto histórico social que impediu o acesso ao conhecimento pelas mulheres, principalmente das ciências e da tecnologia, e como séculos do monopólio exercido pelo patriarcado afastou a mulher da produção de enredos de ficção científica. Para além disso, foram expostos aqui os diversos trabalhos da mulher e as tentativas sociais dos homens para afastá-las de diversas áreas de trabalho, inclusive relacionadas à escrita. Foi apontada também a relação entre os trabalhos da mulher, muitas vezes ligados ao cuidado e à ditos "dons naturais" e os estereótipos que circulam as representações sociais femininas, não só no sci-fi mas na mídia como um todo. Assim, esta pesquisa é significativa não só para quem deseja pesquisar sobre a história da mulher no gênero de ficção-científica, mas também para quem deseja pesquisar a história da mulher no mercado de trabalho e os processos sociais pelos quais elas passaram para terem acesso ao conhecimento científico e tecnológico e também à produção do mesmo.

Por fim, esta pesquisa elucidou todos os questionamentos levantados no decorrer de seu desenvolvimento. As personagens de ficção científica fazem a manutenção de estereótipos relacionados à mulher, principalmente através de narrativas idealizadas por homens. Apesar de ser um gênero onde a maioria da criação vem de autores masculinos, as mulheres estavam presentes em sua autoria desde sua origem, uma presença que aumentou com o passar das décadas. Porém, há mudanças na forma como as representações femininas de ficção científica têm sido abordadas no séc. XXI e isso pode vir a se tornar cada vez mais significativo e livre de estereótipos, objetificação e sexualização, através do acesso de mulheres como desenvolvedoras dessas narrativas.

REFERÊNCIAS

47% das brasileiras indicam ter sofrido assédio sexual. Violência Contra a Mulher em Dados, 2023. Disponível em: https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia-em-dados/47-das-brasileiras-indicam-ter-sofrido-assedio-sexual/

A COZINHA. Com Avatar no topo: confira as 10 maiores bilheterias da história. Omelete, 2023. Disponível em: https://www.omelete.com.br/filmes/10-maiores-bilheterias-globais-da-historia#23

ADETUNJI, Jo. Friday essay: science fiction's women problem. The Conversation, 2016. Disponível em: https://theconversation.com/friday-essay-science-fictions-women-problem-58626

ALIENS: A RESSURREIÇÃO. Direção: Jean-Pierre Jeunet. Produção de Gordon Carrol, David Giler, Sigourney Weaver, Walter Hill e Bill Badalato. Estados Unidos da América, Reino Unido: 20th Century Fox, 1997. Star Plus.

ALIEN: COVENANT. Direção: Ridley Scott. Produção de David Giler, Ridley Scott, Mark Huffam, Walter Hill e Michael Schaffer. Estados Unidos da América: 20th Century Fox, 2017. Star Plus.

ALIEN: O 8º PASSAGEIRO. Direção: Ridley Scott. Produção de David Giler, Gordon Carroll, Walter Hill. Estados Unidos da América, Reino Unido: 20th Century Fox, 1979. Star Plus.

ALIENS: O RETORNO. Direção: James Cameron. Produção de Gale Anne Hurd. Estados Unidos da América, Reino Unido: 20th Century Fox, 1986. Star Plus.

ALIEN 3. Direção: David Fincher. Produção de Gordon Carroll, David Giler e Walter Hill. Estados Unidos da América, Reino Unido: 20th Century Fox, 1992. Star Plus.

ANTHUNES, Arthur. Ataques racistas contra 'A Pequena Sereia' levam sites de avaliação a modificar sistema de pontuação do filme. Mundo Negro, 2023. Disponível em: https://mundonegro.inf.br/ataques-racistas-contra-a-pequena-sereia-levam-sites-de-avaliacao-a-modificar-sistema-de-pontuacao-do-filme/

BARDIN, Laurence. Análise de conteúdo. São Paulo: Edições 70, 2016.

BERK, Amanda; BORGES, Marcelo Rocha. Representações De Gênero Na Atividade Científica: Uma Análise Em Filmes De Ficção Científica. Revista Dynamis, Universidade Regional De Blumenau, V.27, N.1, 137 - 158 P., Blumenau, 2021.
BEZERRA, Juliana. Feminismo. Toda Matéria, s.d.. Disponível em: https://www.todamateria.com.br/feminismo/. Acesso em: 27 de out 2022

BLADE RUNNER. Direção: Ridley Scott. Produção de Michael Deeley. Estados Unidos da América, Hong Kong: Warner Bros. Pictures, 1982. HBO Max.

BLADE RUNNER 2049. Direção: Denis Villeneuve. Produção de Andrew A. Kosove, Broderick Johnson, Bud Yorkin, Cynthia Sikes Yorkin. Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures, 2017. Netflix.

BRIDI, Natália. 2001 - Uma Odisséia no Espaço | 50 anos. Omelete. 2018. Disponível em: https://omelete.com.br/filmes/2001-uma-odisseia-no-espaco-45-anos

BUTLER, Judith. Problemas de Gênero. 22° Edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CRUSOÉ, Nilma. A Teoria Das Representações Sociais Em Moscovici e sua Importância Para a Pesquisa em Educação. Aprender - Cad. de Filosofia e Pisc. da Educação. Vitória da Conquista, Ano II, n. 2, p. 105-114. 2004. Disponível em: https://periodicos2.uesb.br/index.php/aprender/article/view/3065

DAVIN, Eric Leif. Science Fiction, 1900–1959: Novels and Short Fiction In: REID, Robin Anne. Women in science fiction and fantasy - Volume 1. Connecticut, Estados Unidos da América: Greenwood Press, 2009. p. 45 - 53.

COMO as redes sociais estão ajudando na promoção do conceito de “representatividade”?. Tubelab, 2020. Disponível em: https://tubelab.tv/2020/08/04/como-as-redes-sociais-estao-ajudando-na-promocao-do-conceito-de-representatividade/

DAVIES, Rachel. ‘Doctor Who’ Jodie Whittaker Described Sexist Backlash As “Terrifying”. The Mary Sue, 2022. Disponível em: https://www.themarysue.com/doctor-who-jodie-whittaker-described-sexist-backlash-as-terrifying/

DIFERENÇA salarial entre homens e mulheres vai a 22%, aponta IBGE. Época Negócios, 2023. Disponível em: https://epocanegocios.globo.com/brasil/noticia/2023/03/diferenca-salarial-entre-homens-e-mulheres-vai-a-22-aponta-ibge.ghtml

THE Witchfinders (temporada 11, ep. 8). Doctor Who [seriado]. Direção: Chris Chibnall. Produção: Russel T. Davies. Inglaterra: BBC, 2018.

DOCTOR Who [seriado]. Direção: Chris Chibnall. Produção: Russel T. Davies. Inglaterra: BBC, 2023

ELÍAS, Cristina Amich. Gêneros e estereótipos nas séries televisivas de ficção científica. Outra travessia. Florianópolis, 2007. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2010n6p157

ELOI, Arthur. Star Wars | Como seria a versão de Colin Trevorrow do Episódio IX. Omelete, 2021. Disponível em: https://www.omelete.com.br/star-wars/star-wars-duel-of-fates-como-seria#4

ENDTER, Heike. Von Harbou, Thea Gabriele (1888–1954) In: REID, Robin Anne. Women in science fiction and fantasy - Volume 2. Connecticut, Estados Unidos da América: Greenwood Press, 2009. p. 317 - 318.

FALUDI, Susan. Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres. Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FERNÁNDEZ, Dídimo Castillo. Chicanos. Portal Contemporâneo da America Latina e Caribe, s.d. Disponível em: https://sites.usp.br/portalatinoamericano/espanol-chicanos-2

GATTI, José. Laura Mulvey: Por um novo cinema, por uma nova espectatorialidade. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 7, v. 1, 2018. Disponível em: https://rebeca.socine.org.br/1/article/download/462/330. Acesso em 30 out. de 2022.

GONÇALVES, Alanis Zambrini. O monstro galvanizado: ciência, mito e religião em Frankenstein, de Mary Shelley. XXVIII Congresso de Iniciação Científica da Unicamp, 2020. Disponível em: https://www.prp.unicamp.br/inscricao-congresso/resumos/2020P16466A33296O297.pdf. Acesso 17 out de 2020.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão - Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 65 - 77, jan/jun. 2009. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/77652

HASLAM, Jason. The Matrix In: REID, Robin Anne. Women in science fiction and fantasy - Volume 2. Connecticut, Estados Unidos da América: Greenwood Press, 2009. p. 216 - 217.

HIGGINS, David M. Science Fiction, 1960–2005: Novels and Short Fiction. In: REID, Robin Anne. Women in science fiction and fantasy - Volume 1. Connecticut, Estados Unidos da América: Greenwood Press, 2009. p. 73 - 84.

HIPÓLITO, Juliana. Laura Mulvey e a tese do Male Gaze. Vertovina, 2022. Disponível em: https://medium.com/vertovina/laura-mulvey-e-a-tese-do-male-gaze-aee880bb5279

INNIS, Harold Adams. The Bias of Communication. Toronto, University of Toronto Press, 1951.

KAPLAN, Ann. A Mulher e o Cinema: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LARA, Rafael. "Mujer, feminismo y Ciencia Ficcion". Pagina Abierta. n° 162. Septiembre de 2005. Disponível em: http://www.pensamientocritico.org/raflar0905.htm

LEVIN, Luciano. Tudo é ficção científica. Traduzido por Simone Pallone in: ComCiência - Revista Eletrônica de Jornalismo Científico. Labjor - Universidade Estadual de Campinas, 2014.

LINDSAY, André. Amazon Prime Video terá série que será sequência de Blade Runner. Mundo Conectado, 2022. Disponível em: https://www.mundoconectado.com.br/cultura/amazon-prime-video-tera-serie-que-sera-sequen

cia-de-blade-runner/#:~:text=Em%20bilheteria%2C%20Blade%20Runner%202049,milh%C3%B5es%20em%20todo%20o%20mundo.

LUCAS, Barbara Lynn. Television: Twentieth Century In: REID, Robin Anne. Women in science fiction and fantasy - Volume 1. Connecticut, Estados Unidos da América: Greenwood Press, 2009. p . 135 - 148.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. Revista Estudos Feministas, Universidade Federal de Santa Catarina, v .13(2), 343-350 p., maio-agosto de 2005.

MARTINS, Gabriel. As 15 maiores bilheterias da década. HQCafé, 2022. Disponível em: https://hqcafe.com.br/maiores-bilheterias/

MAYER, Carolina Aires. O protagonismo feminino proativo nas narrativas audiovisuais de ficção científica. Dissertação (Pós Graduação em Estudos da Mídia). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2018.

MISE en Scèn. Escrevendo o futuro. Disponível em: https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/glossario/mise-en-scene/

MIZZI, Shannon. Star Trek's Underappreciated Feminist History. The Wilson Quarterly, s. d. Disponível em: https://www.wilsonquarterly.com/quarterly/_/star-treks-underappreciated-feminist-history

MOHR, Dunja M. Russ, Joanna (1937–) In: REID, Robin Anne. Women in science fiction and fantasy - Volume 2. Connecticut, Estados Unidos da América: Greenwood Press, 2009. p . 268 - 270.

MOSCOVICI, Serge. Representações sociais: investigações em psicologia social. Traduzido do inglês por Pedrinho A. Guareschi. 5° ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. Universidade de Wisconsin, Madison, 1973. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/mod/folder/view.php?id=2777585

OLIVEIRA, Márcio S. B. S. de. Representações sociais e sociedades: a contribuição de Serge Moscovici. Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, Jun. 2004. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/hxygmJs8PvY8S54bqn8hdzQ/?lang=pt

OPAS - Organização Pan-americana de Saúde. Histórico da Pandemia de Covid-19. Disponível em: https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19. Acesso em 30 jun. de 2022.

PAVARINO, Rosana Nantes. Relevância da teoria das representações sociais para as pesquisas em comunicação de massa. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

PASSARELI, Gaía. Esses são alguns dos livros mais vendidos desta década. BuzzFeed, 2019. Disponível em: https://buzzfeed.com.br/post/esses-sao-alguns-dos-livros-mais-vendidos-desta-decada

PERROT, Michelle. Minha História das Mulheres. São Paulo: Contexto, 2007.

PHILlIPS, Julie. TIPTREE, JAMES, JR. (1915–1987) In: REID, Robin Anne. Women in science fiction and fantasy - Volume 2. Connecticut, Estados Unidos da América: Greenwood Press, 2009. p. 299 - 301.

PILINOVSKY, Helen. Nineteenth-Century Fiction In: REID, Robin Anne. Women in science fiction and fantasy - Volume 1. Connecticut, Estados Unidos da América: Greenwood Press, 2009. p. 12 - 33.

PINCELLI, Renato. Um corpo Galvanizado. Blogs Unicamp - Science Blogs Brasil, 2017. Disponível em: https://www.blogs.unicamp.br/hypercubic/2017/03/um-corpo-galvanizado/. Acesso em 17 out de 2022.

PLASSE, Marcel. Críticas revelam que A Ascensão de Skywalker é um dos piores filmes da saga Star Wars. Pipoca Moderna, 2019. Disponível em: https://pipocamoderna.com.br/2019/12/criticas-revelam-que-a-ascensao-de-skywalker-e-um-dos-piores-filmes-da-saga-star-wars/

POLACK, Gillian. The Middle Ages In: REID, Robin Anne. Women in science fiction and fantasy - Volume 1. Connecticut, Estados Unidos da América: Greenwood Press, 2009. p. 1-12.

PROMETHEUS. Direção: Ridley Scott. Produção de David Giler, Ridley Scott, Tony Scott e Walter Hill. Estados Unidos da América: 20th Century Fox, 2012. Disney Plus.

RAMÍREZ, Noélia. ‘Matrix’, o clássico do cinema criado como uma metáfora trans, agora é uma arma da extrema direita. El País, 2021. Disponível em: https://brasil.elpais.com/cultura/2021-06-11/matrix-o-classico-do-cinema-criado-como-uma-metafora-trans-agora-e-uma-arma-da-extrema-direita.html

REID, Robin Anne. Women in science fiction and fantasy - Volume 1. Connecticut, Estados Unidos da América: Greenwood Press, 2009.

REID, Robin Anne. Women in science fiction and fantasy - Volume 2. Connecticut, Estados Unidos da América: Greenwood Press, 2009.

REPRESENTATIVIDADE feminina: entenda a importância da nossa voz. Dicas de Mulher, 2022. Disponível em: https://www.dicasdemulher.com.br/representatividade-feminina/#:~:text=Falar%20em%20representatividade%20feminina%20%C3%A9,para%20outras%20meninas%20e%20 mulheres.

RICHARDSON, Roberto Jarry. Pesquisa Social: métodos e técnicas. São Paulo: Atlas, 1999.

ROBERTS, Adam. A verdadeira História da Ficção Científica: do preconceito à conquista das massas. São Paulo: Seoman, 2018.

RICCA, Brad J. The Female Hero In Comics In: REID, Robin Anne. Women in science fiction and fantasy - Volume 1. Connecticut, Estados Unidos da América: Greenwood Press, 2009. p. 184 - 182.

SANTOS, L. C.'Sou do gênero feminino em personalidade': as relações entre gênero e tecnologia no caso das assistentes pessoais digitais. In: XXX Encontro Anual da Compós, 2021, São Paulo. Anais do XXX Encontro Anual da Compós, 2021. p. 1-22.

SENA, Ailton. Partenogênese. Educa+ Brasil, 2021. Disponível em: https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/biologia/partenogenese

SIGNIFICADO de hater. Significados, 2023. Disponível em: https://www.significados.com.br/haters/#:~:text=Haters%20%C3%A9%20uma%20palavra%20de,%22%20ou%20%22cyber%20bullying%22

SILVA, Carlos. 10 games mais jogados nos últimos anos. GoGamers, 2022. Disponível em: https://gogamers.gg/gamepedia/games-mais-jogados/

SIMÕES, Isabelle. 25 obras essenciais de ficção científica escritas por mulheres (Parte 1). Delirium Nerd, 2018. Disponível em: https://deliriumnerd.com/2018/06/26/ficção científica-mulheres/. Acesso em 28 out. de 2022.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. O corpo no cinema O corpo no cinema de ficção científica. Revista Logos: Comunicação e Universidade, v. 9, n. 2, 2002.

STAR WARS: EPISÓDIO IV - UMA NOVA ESPERANÇA. Direção: George W. Lucas. Produção de Gary Kurtz, George W. Lucas. Estados Unidos da América: 20th Century Fox, 1977. Disney Plus.

STAR WARS: EPISÓDIO V - O IMPÉRIO CONTRA ATACA. Direção: Irvin Kershner. Produção de Gary Kurtz, George W. Lucas. Estados Unidos da América: 20th Century Fox, 1980. Disney Plus.

STAR WARS: EPISÓDIO VI - O RETORNO DE JEDI. Direção: Richard Marquand. Produção de George W. Lucas, Howard Kazanjian. Estados Unidos da América: 20th Century Fox, 1983. Disney Plus.

STAR WARS: EPISÓDIO VII - O DESPERTAR DA FORÇA. Direção: J.J Abrams. Produção de Bryan Burk, J.J. Abrams, Kathleen Kennedy. Estados Unidos da América: Walt Disney Studios, 2015. Disney Plus.

STAR WARS: EPISÓDIO VIII - OS ÚLTIMOS JEDI. Direção: Rian Johnson. Produção de Kathleen Kennedy, Ram Bergman. Estados Unidos da América: Walt Disney Studios, 2017. Disney Plus.

STAR WARS: EPISÓDIO IX - A ASCENSÃO SKYWALKER. Direção: J.J Abrams. Produção de J.J. Abrams, Kathleen Kennedy, Michelle Rejwan. Estados Unidos da América: Walt Disney Studios, 2019. Disney Plus.

STARIOLO, Malena; VESSONI, Aline. A ciência precisa de mais mulheres. Jornal da Unesp, 2023. Disponível em: https://jornal.unesp.br/2023/02/11/a-ciencia-precisa-de-mais-mulheres/#:~:text=Segundo%20dados%20da%20Unesco%2C%20as,uma%20em%20cada%20cinco%20profissionais

STONE, Staci. Shelley, Mary Wollstonecraft (1797–1851) In: REID, Robin Anne. Women in science fiction and fantasy - Volume 2. Connecticut, Estados Unidos da América: Greenwood Press, 2009. p. 279 - 280.

STUART, Judith Anderson. Cavendish, Margaret Lucas, Duchess Of Newcastle (1623–1673) In: REID, Robin Anne. Women in science fiction and fantasy - Volume 2. Connecticut, Estados Unidos da América: Greenwood Press, 2009. p. 59.

SYBYLLA, Lady. Sexismo, machismo e ficção científica. Momentum Saga, 2013. Disponível em: https://www.momentumsaga.com/2013/06/sexismo-machismo-e-ficção-científica.html

VAL, Marina. Daisy Ridley fala sobre a repercussão negativa de Star Wars: A Ascensão Skywalker. Jovem Nerd, 2020. Disponível em: https://jovemnerd.com.br/nerdbunker/daisy-ridley-fala-sobre-repercussao-negativa-de-star-wars-a-ascensao-skywalker/

WAJCMAN, Judy. Tecnologia de produção: fazendo um trabalho de gênero. Cadernos Pagu, n. 10, p. 201-256, 1998.

WOLLSTONECRAFT, Mary. Reivindicação dos direitos da mulher. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

YASZEK, Lisa. Science In: REID, Robin Anne. Women in science fiction and fantasy - Volume 1. Connecticut, Estados Unidos da América: Greenwood Press, 2009. p. 230-240.

ZIRBEL, Ilze. Ondas do Feminismo. Blog Mulheres na Filosofia, 2021. Disponível em: https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/ondas-do-feminismo/. Acesso em 27 out. de 2022.

ZANLORENSSI Gabriel; HEMERLY Giovanna. Mulheres são a maioria entre novos mestres e doutores no Brasil. Nexo, 2023. Disponível: https://www.nexojornal.com.br/grafico/2023/03/07/Mulheres-s%C3%A3o-a-maioria-entre-novos-mestres-e-doutores-no-Brasil?posicao-home-centro=3&utm_medium=Email&utm_campaign=NLDurmaComEssa&utm_source=nexoassinantes