

Às margens das margens, o futuro do futuro: o espaço-tempo utópico em *Body of Glass*, de Marge Piercy¹

Ildney Cavalcanti (Ufal)

Utopia é em lugar nenhum, pois, ao chegarmos lá, deixa de ser Utopia.

(Ursula Le Guin)²

Além de estarem literal e conceitualmente em nosso redor e de serem fundamentais para uma percepção ontológica sobre nós mesmas, as dimensões do espaço-tempo e as questões corolárias a tais dimensões têm informado as práticas discursivas com as quais interagimos, tocando as expressões mais criativas (como as produções literárias), as reflexões e as teorias feministas, os estudos culturais e literários (de forma mais proeminente nas investigações sobre o gênero da ficção científica, por suas peculiaridades formais). Na contemporaneidade, temos encontrado metáforas cristalizadas a partir dessas dimensões ao atravessarmos esses terrenos discursivos, que têm investigado as cartografias dos centros, margens, fronteiras, zonas, territórios da cultura, bem como as dinâmicas e temporalidades dessas cartografias, e adquirido crescente significado político, especialmente no que concerne às questões de gênero.

Originalmente publicado em 1991 nos Estados Unidos com o título *He, she and it*, o premiado romance *Body of glass*, terceira obra no gênero da ficção científica da romancista, poeta, crítica e ativista política estadunidense Marge Piercy, vislumbra uma sociedade distópica no final do século XXI, na qual afloram dimensões utópicas.³ O presente trabalho explora algumas possibilidades utópicas e, ao mesmo tempo, paradoxais, sugeridas pela obra em foco, observando as formas pelas quais os elementos

¹ Este trabalho resulta de pesquisa desenvolvida com o projeto intitulado “O utopismo literário de autoria feminina em língua inglesa: diálogos férteis com a crítica feminista, a antropologia e a biologia evolutiva” e apoiado pelo CNPq.

² Em entrevista com Suzie Mackenzie. Salvo indicação nas referências, as traduções do inglês são de minha autoria.

³ Nas citações, referenciado pelas iniciais BG seguidas dos números das páginas. As obras futuristas de Marge Piercy que antecedem *Body of Glass* são *Dance the eagle to sleep* (1970) e o clássico da ficção científica feminista *Woman on the edge of time* (1976). *Body of glass* recebeu o prêmio Arthur C. Clarke de melhor romance em 1993.

utópicos subjacentes à narrativa distópica são representados. De forma mais específica, observo as configurações utópicas ao mapear as dimensões espaço-temporais, e também os confins, fronteiras e margens imaginadas por Piercy em sua obra. As marcas de gênero, fortemente presentes no romance a partir mesmo de seu título inicial, relativas a cada dimensão também são discutidas, a partir de uma perspectiva feminista inspirada pela busca de alternativas da/na cultura à hegemonia do masculino e das práticas heterossexuais.⁴

Topografias distópicas

A ficção científica, com suas convenções narrativas caracterizadas pelo estranhamento na composição do *locus*, entendido em relação ao deslocamento na representação espacial e/ou temporal, ou das personagens, ou de ambos (SUVIN, 1980), tem se constituído como a prática cultural por excelência das especulações sobre alteridade e espaço-tempo. Tais convenções fazem do gênero um domínio privilegiado, no território da literatura, no qual podem ser exploradas possibilidades alternativas às práticas culturais dominantes. Nesse sentido, as críticas feministas têm lido e salientado o trabalho de escritoras que desafiam as atuais construções de gênero através de suas obras especulativas, utópicas ou distópicas, com o questionamento dos valores e práticas androcêntricas profundamente enraizadas na cultura.⁵

Considerando-se as mudanças formais engendradas pelas narrativas especulativas de ficção científica, percebemos uma transição na descrição de um *novum* espacial para um temporal.⁶ E finalmente para a fusão dessas duas dimensões, uma vez que, com a expansão das nossas percepções, os avanços no conhecimento e os impactos das teorias científicas sobre a natureza do espaço-tempo, tornou-se inconcebível separarmos as dimensões espaciais das temporais.

⁴ Para análises de outras vertentes utópicas na obra de Piercy, ver Haran (1996), Moylan (2000) e de La Rocque (2006).

⁵ Muitas estudiosas e pesquisadoras podem ser citadas nessa linha, como Joanna Russ, Marleen Barr, Raffaella Baccolini, Jenny Wolmark, Joan Haran. Faço referência também aos trabalhos produzidos aqui no Brasil por Susana Funck, Lucia de La Rocque e Ildney Cavalcanti, do GT A Mulher na Literatura, da Anpoll.

⁶ Cf. os estudos de Bloch (1995), Suvin (1979) e Moylan (1986) sobre as convenções na constituição do *locus* alternativo, ficção científica e nas utopias literárias, em relação às dimensões de espaço e de tempo.

Há pelo menos duas trilhas possíveis para o pensamento sobre os espaços-tempos em relação às distopias críticas feministas de autoria feminina em inglês. Uma delas leva ao olhar sobre essas ficções como práticas culturais produzidas, disseminadas e consumidas em determinados contextos. A observação de que, apesar da significativa produção já mapeada (CAVALCANTI, 1999), essas ficções serem ainda pouco exploradas, levou Elisabeth Mahoney a referir-se ao gênero como “o ‘continente escuro’ da ficção especulativa” (1994, p. 136), num estudo pioneiro por seu enfoque exclusivo nas distopias e na autoria feminina. A presente reflexão responde à constatação de Mahoney, filiando-se a um crescente interesse nessas ficções, por parte da crítica feminista informada por uma perspectiva de gênero, o que tem sido bastante visível nesta virada de século.⁷ Contudo, a presente discussão associa-se mais diretamente à segunda forma de se pensar sobre o assunto ao propor uma observação das cartografias construídas no plano narrativo da obra de Piercy.

Imbuídas de conotações espaciais já desde sua etimologia de origem grega, as distopias apresentam um “topos”, quer dizer, um lugar, definido a partir de um contraste às visões do suposto “bom lugar” configuradas pelas eutopias literárias. Sendo assim, concentram-se na descrição de topografias em que as condições de existência (as relações sociais, o meio-ambiente, as assimetrias de poder, o acesso à esfera pública de participação, a liberdade dos seres humanos, etc.) constituem extrapolações, agudas em seu pessimismo, de situações reconhecíveis nos contextos em que são produzidas. Em se tratando das distopias feministas, um forte traço de gênero caracteriza a “redução de mundo”⁸ que atua estruturalmente na composição do cenário distópico dessas narrativas. Conforme já observei em estudos anteriores, as distopias críticas feministas re-encenam as experiências de opressão das mulheres como sujeitos subalternos sob o patriarcado, expondo-nos ao perigo da repetida afirmação dos sistemas dominantes, de caráter androcêntrico, heterossexual, etnocêntrico, classista e capitalista. De fato, a imagem culturalmente bastante familiar de uma mulher presa numa rede de relações humanas, tecnológicas, econômicas, midiáticas, artísticas, e habitando espaços-tempos definidos a

⁷ Além da já citada Mahoney (1994), cf. também Baccolini (2000), Cavalcanti (1999, 2000, 2003, 2004, 2005), Donawerth (2000) e Mohr (2005).

⁸ A teorização sobre “redução de mundo” em ficção científica é de Jameson (2005). Para uma apropriação dessa idéia na definição das distopias críticas feministas, ver Cavalcanti (2003; 2004).

partir de padrões hegemônicos flexionados no masculino, perpassa esse gênero literário. E ao tempo em que algumas distopias feministas desafiam essas estruturas constritivas aos sujeitos feministas simplesmente tornando-os visíveis sem vislumbrarem, contudo, possibilidades alternativas; outras se mostram engajadas com a restauração de espaços-tempos utópicos, representando assim uma faceta mais visionária do/s feminismo/s. Nesse universo está inserido o romance *Body of glass*, para o qual retomo a atenção.

Distopia, utopia, ou-topia: os espaços-tempos em *Body of Glass*

No mundo futurista altamente tecnológico e quase totalmente devastado de *Body of glass*, a principal divisão espacial, resultante de uma nova organização global pós-nacional controlada por vinte e três grandes corporações, é tripartida: nas fronteiras dos domos confinantes que demarcam os limites das *fortalezas das megacorporações*, as *multis*, espaços de ‘proteção’ para habitantes ‘privilegiados’, encontra-se, num segundo plano, a *Glop*, termo abreviado de “megalópole”, a vasta favela urbana habitada pela maior parte da população, exposta à fome, doença, violência e à poluição química e radioativa. “Florescendo nas margens não ocupadas” (BG, p. 48) pelas corporações, nas zonas costeiras e mais vulneráveis do mapa, estão as cidades livres, como Tikva, a cidadela judaica onde se passa grande parte da ação. Estas últimas são como santuários por suas condições mais favoráveis à preservação ambiental e relativa autonomia diante das *multis*. As frequentes tensões entre estas e Tikva compõem o enredo principal de *Body of glass*, sendo um dos traços utópicos da obra a resistência dessas cidades, esses “sítios de oposição” (CAVALCANTI 1999; MOYLAN, 2003; FITTING 2003), para manutenção da autonomia e fuga do controle das *multis*. O novo *mapa mundi* do século XXI representado por Piercy apresenta, além destas, outras dimensões espaço-temporais, como os espaços vazios transformados em deserto. Uma dessas dimensões configura-se como uma lacuna, um *ou/eu-topos*. Trata-se de um espaço paradoxalmente “fora do mapa” (BG, p. 568), secundário à estrutura narrativa principal e pouquíssimas vezes mencionado nesse extenso romance. Discutirei as relações entre esse discreto “espaço em branco” e os outros cenários de *Body of glass*, considerando as representações de gênero, articuladas pelas estratégias discursivas utilizadas por Piercy, e suas implicações para o feminismo. Observarei especialmente a ‘figuração’ de um espaço-tempo ficcional

marcadamente *generizado* e utópico, apesar de muito sutilmente presente. Na discussão que segue, argumentarei que a distopia imaginada por Marge Piercy promove a reconfiguração e a problematização dos utopismos feministas através da construção de geografias e temporalidades ficcionais significativas. Os outros lugares do feminismo, responsáveis pela dimensão utópica do romance, serão analisados em relação a tais geografias.

Nos quarenta e nove capítulos que formam o romance, os pontos de vista oscilam ao focar as personagens Shira Shipman e Malkah, avó materna que assume a maternidade da protagonista (na ausência da mãe biológica). Malkah conta, ao ciborgue Yod, e numa narração em primeira pessoa realizada num plano virtual, a história do gueto judaico na Praga do século XVI, onde um Golem é criado como uma “máquina” de proteção para o gueto. Ao revisitar o mito judaico sob a forma de uma narrativa virtual, esse plano narrativo reforça os significados políticos e as dimensões metalingüísticas do romance. O conto do século XXI é narrado nos capítulos dedicados à Shira: o enredo abre com a descrição do dia em que lhe é negada a custódia do filho, após a separação do marido Josh, pelo poder judiciário de Yakamura-Stichen (Y-S), a corporação multinacional para a qual trabalha. Este primeiro evento sinaliza já os futuros desdobramentos narrativos, marcados pelo entrecruzamento entre questões envolvendo gênero e poder. A partir daí, a história de Shira passa a ser de oposição, resistência e desafio ao controle dessa multi.

Os enclaves das multis materializam as dimensões espaço-temporais mais distópicas da obra, pelo confinamento e rígido controle de seus habitantes humanos e pós-humanos. Com sua estrutura de poder, a fortaleza de Y-S serve de epítome para a ordem da realidade mundial do futuro, descrita nos seguintes termos:

Havia vinte e três grandes multis que dividiam o mundo entre si, com enclaves em todos os continentes e plataformas espaciais. Entre elas, detinham o poder e asseguravam a paz das corporações: havia ataques, assassinatos, conflitos, mas nenhuma guerra desde a Guerra das Duas Semanas, em 2017. (BG, p. 3)

As referências à claustrofóbica vida nas plataformas espaciais (BG, p. 21) e a ironia contida na referência ao “Paradise Park” (Paraíso Parque), o “enclave dentro do enclave”

construído para as crianças da população de alta classe, redobram a configuração espacial da própria corporação, com sua função confinante, estrutura de proteção e entradas monitoradas. E a fixidez de um clima artificialmente mantido no interior do domo – onde é sempre primavera – sugere congelamento e atemporalidade, o que funciona como uma metáfora para a morte da linearidade temporal e histórica e reitera a hegemonia das multis, que ditam sobre “todos os aspectos da vida” (BG, p. 326): a estratificação das classes, moda e aparência física, tecnologias de concepção e reprodução, práticas religiosas, trabalho, economia, moradia, relações de gênero.

A representação dessa estrutura estática gera efeitos nos níveis inter- e intratextuais. Em termos de intertextualidade, lembra-nos as convenções do utopismo literário, das ilhas e cidades, dos textos clássicos do Renascimento, pela insularidade espaço-temporal, aos estados totalitários das distopias do século XX, pela vigilância e controle totais. Os comentários de Ernst Bloch sobre essa tendência observável no gênero podem ser extensivos à representação do espaço-tempo das multis na obra de Piercy:

Os romances do estado ideal [as utopias literárias] muito frequentemente resolviam todas as contradições com suas prescrições, tendo tornado sua saúde paralisada. Não são postas novas questões; não mais aparecem, nas margens, países diferentes. A ilha, apesar de futura em si mesma, é fortemente insulada contra o futuro. (1959, p. 478)

A estratégia romanesca de ironicamente situar o “Paradise Park” dentro dos limites da corporação parodia a usual associação entre o paraíso mítico e a representação do cenário nas utopias tradicionais; ao mesmo tempo em que expõe a cooptação da utopia pelo capitalismo tardio.

Na organização interna da obra, a representação das multis funciona como um espaço antagônico aos demais lugares, principalmente em relação aos ambivalentes Tikva e Glop. As áreas conhecidas como Glop ocupam grandes territórios em todos os continentes e concentram a maior parte da população. O “viveiro corrompido, violento e superlotado” (BG, p. 8) da descrição da Glop contrasta com o mundo das corporações em vários aspectos que vão além da descrição do cenário sujo, fétido e empobrecido, como o anarquismo nas relações políticas, o anonimato dos habitantes (simbolizado pelas vestes

que cobrem inteiramente seus corpos) e o hibridismo étnico. Há, porém, além das distinções, certas continuidades entre essa área marginal e a própria Y-S. A estrutura de classes da corporação absorve parte da população pobre como mão de obra não especializada e, por isso, de baixo custo. Isso provoca uma movimentação entre os espaços que “contamina” o asséptico complexo da corporação. Essa simbiose é reforçada pelo fato de que os habitantes da Glop são consumidores do lixo capitalista produzido nas multis, contribuindo assim para sua manutenção. Com tais trocas nas economias desses dois espaços territorialmente distintos, nota-se as convergências das configurações dessas geografias.

Surge um movimento de resistência sob a forma da organização política de uma gangue revolucionária, os Coyotes, liderada por Lazarus, personagem cujo nome muito adequadamente denota a esperança “de um renascimento social e cultural” (BOOKER, 1994, p. 344) associada a esse território. As forças de oposição representadas pelas organizações de grupos rebeldes iniciam, no decorrer da narrativa, alianças políticas com representantes oriundos dos outros espaços mapeados em *Body of glass*, fazendo aflorar dimensões utópicas nesse lugar infernal em vários outros sentidos. O resultado dessa coalisão crucial no combate às multis, reunindo personagens dos vários sítios de oposição (Glop, Tikva e da terra das mulheres) resulta numa vitória parcial sobre as multis.⁹

As cidades livres compõem uma terceira e expressiva configuração espacial na obra, cuja vulnerabilidade geográfica espelha as constantes ameaças militares à sua sobrevivência e independência. Tikva, descrita como “um frágil gueto moderno” (BG, p. 24), abriga o cenário de maior parte da ação do romance e luta para manter sua relativa autonomia por meio do desenvolvimento e comercialização de tecnologias a várias multis. Trata-se do lugar do afeto¹⁰ para Shira, lar que a recebe novamente após a perda do contato com o filho, no início da obra, e local onde a protagonista passa a atuar, envolvendo-se profissionalmente com os mecanismos de defesa da cidade, enquanto planeja o rapto do filho da guarda do pai e do controle das multis. Simbolizando “o que restava de liberdade e de escolha no mundo” (BG, p. 484), Tikva é associada a um santuário, conforme a

⁹ Cf. capítulo trinta e cinco: Living with the undead.

¹⁰ Uso o termo de Brandão, em estudo nesta coletânea.

descrição da morada de Malkah (em si um microcosmo para a cidade). “[U]m oásis verde no deserto em que o mundo havia se tornado” (BG, p. 24), a casa é comparada ao “próprio paraíso” (BG, p. 59), como na passagem a seguir: “A rosa amarela ainda enroscava-se pela parede, no pátio ainda se plantava pessegueiros e ameixeiras, videiras e cosmos e tulipas, aboboreiras e pés de tomate, o jardim de um quase Éden” (BG, p. 50). Observa-se que, por um lado, “o socialismo libertário com uma forte mescla de anarco-feminismo, judaísmo reconstrucionista [...] e vertentes ecológicas” (BG, p. 548), que informa a política em Tikva, pode parecer, ao menos na superfície, atraente para uma perspectiva feminista de leitura. Por outro lado, contudo, há nuances distópicas, inclusive em relação às representações de gênero¹¹, perceptíveis também nesse espaço, o que já é sugerido pela cuidadosa opção pelo uso do “quase” na descrição do jardim da casa de Malkah, na citação acima.

Uma parte da crítica feminista vê nesse fator uma falha na obra. Janet Lucas, por exemplo, ao empreender uma leitura desconstrucionista, critica incisivamente *Body of glass*, listando evidências retiradas principalmente do contexto de Tikva, por não conseguir criar “um mundo diferente inteiramente livre de limitações sexualmente dicotômicas” (1999). Contrariamente à posição de Lucas, argumento que a mesma evidência pode indicar que a obra de Piercy não pretende, e estruturalmente nem poderia, construir uma descrição não problemática da utopia feminista. Nessa linha, defendo que apenas vislumbramos, nessa distopia crítica feminista, focos ou propensões utópicas em meio a um cenário de falência.

Passarei agora à observação de uma discreta dimensão espaço-temporal existente nos terrenos desérticos e supostamente desabitados devido às guerras químicas e à poluição do planeta. De forma extremamente sutil, Piercy introduz, em sua obra, uma versão do lugar utópico das mulheres (e para as mulheres) que, por sua alteridade, pode ser lido de

¹¹ Cito, como exemplos, as relações emocionais e sexuais entre Shira e o ciborgue Yod, calcadas em modelos heterossexuais; ou, na relação entre Avram e Yod, a repetição do tema do cientista obcecado com sua criação, com o cientista assumindo o papel de primeiro responsável pelo projeto do ciborgue e Malkah, uma cientista de renome internacional, ocupando papel secundário ao ser contratada, irônica e significativamente, para a programação de seu software. (Mencione-se também a postura subversiva de Malkah ao “cumprir” a sua função.)

forma paralela a várias articulações sobre as espacialidades relativas aos locais das mulheres na cultura encontradas nos discursos feministas.

No início do romance, a descrição da nova geografia do globo revela que “[u]m grande bloco do Oriente Médio era representado nos mapas por um contorno preto uniforme, por ser inabitável e de acesso proibido a todos. Um deserto pestilento e radioativo” (BG, p. 14). Com o progresso da narrativa, quase nada é dito sobre tal espaço, onde a vida supostamente inexistia devido aos altos índices de radiação em consequência da última grande guerra nuclear. Até a aparição de Nili, uma personagem visitante de Tikva, o espaço interdito da Black Zone (Zona Negra) tinha sido representado, de acordo com a ‘história oficial’ da segunda metade do século XXI, como um espaço vazio: “uma porção negra nos mapas” (BG, p. 267), “áreas de devastação” (BG, p. 267), “verdadeiramente terra de ninguém” (BG, p. 268).¹² Com a chegada da visitante, ficamos sabendo que esse espaço é, literal e metaforicamente, “no-man’s-land”, pois uma comunidade de mulheres florescia enclavada no deserto, entre as ruínas, em meio ao nada sugerido pelo próprio nome de Nili:¹³

Moramos nas montanhas – em seu interior, quero dizer. Somos uma comunidade de descendentes de mulheres palestinas e israelitas que sobreviveram. Mantemos, cada grupo, nossa religião, observamos os dias santos e de jejum também de cada. Não temos homens. Clonamos e processamos nossos genes pela engenharia. Após o nascimento, submetemo-nos a novas alterações. Criamos a nós mesmas para preservar, para sobreviver, para defender nossa terra. Em breve iniciaremos a reconstrução de Jerusalém. (BG: 267)

Esta passagem ilustra uma das poucas instâncias em que a terra das mulheres é apresentada, uma vez que os diálogos, ações e aparições de Nili são mínimos e a história não é contada de sua perspectiva. O fragmento esclarece que a bioengenharia e a genética fornecem os meios para sobrevivência, seja pela alteração dos corpos para resistência ou pela clonagem para sobrevivência da comunidade de mulheres ciborgues.

¹² No original, a expressão “truly no-man’s-land” é marcada pelo gênero masculino.

¹³ Nili sugere “nada”, pela proximidade às palavras “nil” ou “nihil” (em inglês). Para uma investigação mais ampla sobre as significações de Nili, ver Neverow (1994), que discute suas referências ao acrônimo da frase hebraica “a glória de Israel não faltará” e a um grupo judaico de inteligência.

Imaginar um espaço de/para as mulheres é o que tem empreendido uma tradição dos utopismos literários feministas. Lembremos d' *O livro da cidade das mulheres* (1405), de Cristine de Pizan, das narrativas separatistas do início do século XX, como *Herland* (1915, *A terra das mulheres*) de Charlotte Perkins Gilman, ou, mais recentemente, das narrativas contextualizadas a partir do segundo momento do feminismo, como *Motherlines* (1974), de Suzy Mckee Charnas, e *The gate to women's country*, de Sheri Tepper (1988), que reafirmam essa convenção revisada por Piercy em sua obra.

Esses espaços ficcionais metaforizam as formas de se pensar as questões de gênero relativas ao lugar do feminino na cultura, que têm inspirado o pensamento feminista, o que é notável a partir mesmo de uma de suas obras mais representativas, *Um teto todo seu* (1929), de Virginia Woolf. Nos anos 70, Hélène Cixous e Catherine Clément refletem sobre espacialidades alternativas para e do feminino na cultura. A primeira sugere a existência de um outro lugar (*an elsewhere*) que foge às categorizações e teorizações. Já para Clément, “em algum lugar, cada cultura possui uma zona imaginária para aquilo que exclui” (CIXOUS; CLÉMENT, 1996). De forma bastante aproximada a essas especulações, a Zona Negra permanece estranhamente e paradoxalmente, ‘ausente em sua presença’. Esse espaço narrativo também evoca a “zona selvagem”, ou o “território selvagem”, teorizado pelos Ardeners (1975; 1978), também nos anos 70, por ser notadamente *generizado* e permanecer oculto à cultura dominante, que é representada no romance pelas multas. Analisando metáforas mais recentes, podemos aproximar o romance de Piercy às perspectivas de Haraway (1991), relativas a uma cultura ciborgue composta por mulheres de corpos híbridos, entre o orgânico e a máquina, atuantes no circuito integrado das grandes redes de informação; e de Pratt, em relação às “zonas de contato”, “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação” (1999, p. 27), uma vez que as personagens femininas do romance (Shira, Riva, Malkah e Nili), representantes de espaços distintos, entram em processos de interação, marcados por diálogos e cooperações provisórios e localizados entre os atores envolvidos.

Apesar de apenas esboçado, esse espaço/tempo é, em minha opinião, onde a dimensão utópica é mais acentuada no romance. À perspectiva romantizada das utopias separatistas é contraposta, em *Body of glass*, uma versão mais flexível e radical da utopia separatista. Além disso, o jogo narrativo de ocultar o espaço utópico reforça o caráter transgressor desse pensar utópico que, além de evocar significados alternativos à “triste e violenta história dos homens” na qual os signos são forjados e pela qual são marcados (BARTHES, 1986), cumprindo assim uma função utópico-feminista, promove a imbricação perfeita na obra entre sua forma e seu conteúdo ao fazer valer a ambivalência original do termo cunhado por Thomas More: o bom lugar é, ao mesmo tempo, o não lugar. Assim, o paradoxo da imaginação utópica é mantido no modo catacréstico dessa escritura.

Saliento, finalmente, a construção narrativa da *Black Zone* em *Body of Glass* como uma estratégia crucial utilizada por Piercy, que nos permite vislumbrar, mesmo que de forma opaca e pouco delineada, ou, recorrendo a uma metáfora da própria autora sobre sua obra como um todo, através de “um estudo em miopia focalizada”, uma consciência feminista antecipatória, propulsora da utopia. Essa estratégia auto-reflexiva e processual constitui uma das formas possíveis para a reconfiguração do pensamento utópico-feminista na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ARDENER, Shirley (ed.). *Defining females: the nature of women in society*. London: Croom Helm, 1978.

_____. (ed.). *Perceiving women*. London: Malaby, 1975.

BACCOLINI, Raffaella. Gender and genre in the feminist critical dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood and Octavia Butler. In: BARR, Marleen (ed.). *Future females, the next generation: new voices and velocities in feminist science fiction criticism*. Lanham: Rowman, 2000.

BARTHES, Roland. *The rustle of language*. Tradução Richard Howel. Oxford: Blackwell, 1986.

BLOCH, Ernst. *The principle of hope*. Vols. I, II, III. Tradução Neville Plaice, Stephen Plaice, Paul Knight. Cambridge, Mass.: MIT, 1995.

BOOKER, M. Keith. Woman on the edge of a genre: the feminist dystopias of Marge Piercy. *Science fiction studies* 21 (3), p. 337-350, 1994.

CAVALCANTI, Ildney. Articulating the elsewhere: utopia in contemporary feminist dystopias. PhD thesis. University of Strathclyde. 1999.

_____. The writing of utopia and the feminist critical dystopia: Suzy McKee Charnas's Holdfast series. In: BACCOLINI, R.; MOYLAN, T. (Eds.) *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. New York / London: Routledge, 2003.

_____. Una discesa nelle distopie contemporanee scritte da donne. Tradução G. M. Basile. In: BASILE, M.; SUVIN, D. (Eds.) *Nuovissime mappe del' inferno: distopia oggi*. Roma: Monolite, 2004.

_____. Utopias off language in contemporary feminist literary dystopias. *Utopian studies* 11 (2), 2000.

_____. "You've been framed": o corpo da mulher nas distopias feministas. In: BRANDÃO, I. (Ed.) *O corpo em revista: olhares interdisciplinares*. Maceió: Edufal, 2005.

CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine. *The newly born woman*. Tradução Betsy Wing. London: Tauris, 1996.

DONAWERTH, Jane. The feminist dystopia of the 1990's: record of failure, midwife of hope. In: BARR, Marleen (Ed.) *Future females, the next generation: new voices and velocities in feminist science fiction criticism*. Lanham: Rowman, 2000.

FITTING, Peter. Unmasking the real? Critique and utopia in recent SF films. In: BACCOLINI, R.; MOYLAN, T. (Ed.) *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. New York / London: Routledge, 2003.

HARAN, Joan. Revisioning feminist futures. Paper lido na *Envisioning Alternatives: The Literature of Science Fiction Conference*. University of Luton, Inglaterra, 1996.

HARAWAY, Donna. A cyborg manifesto. In: *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. London: Free Association Books, 1991.

JAMESON, Fredric. World reduction in Le Guin. In: *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. London / New York: Verso, 2005.

LUCAS, Janet. Nuancing the cyborg: a feminist deconstruction of *He, she and it*. *Feminist Studies in Aotearoa electronic journal*. Disponível em: www.massey.ac.nz. Acesso em 30 de julho de 1999.

MACKENZIE, Suzy. The truth is out there. *The Guardian*. London, 30 nov. 1996, p. 39-40.

MAHONEY, Elisabeth. *Writing so to speak: the feminist dystopia*. PhD thesis. University of Glasgow. 1994.

MOHR, Dunja. *Worlds apart? Dualism and transgression in contemporary female dystopias*. Jefferson / London: McFarland & Co., 2005.

MOYLAN, Tom. *Demand the impossible: science fiction and the utopian imagination*. New York / London: Methuen, 1986.

_____. *Scraps of the untainted sky - science fiction, utopia, dystopia*. Boulder: Westview, 2000.

_____. “The moment is here... and it’s important”: state, agency and dystopia in Kim Stanley Robinson’s *Antarctica* and Ursula K. Le Guin’s *The Telling*. In: BACCOLINI, R.; MOYLAN, T. (Ed.). *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. New York / London: Routledge, 2003.

NEVEROW, Vara. The politics of incorporation and environment: *Woman on the edge of time* and *He, she and it* as feminist epistemologies of resistance. *Utopian studies* 5 (2), p. 16-35, 1994.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*. Florianópolis: EDUSC, 1999.

PIERCY, Marge. *Body of Glass*. London: Penguin, 1992.

De LA ROCQUE, Lucia. *He, she and it*, de Marge Piercy, e *Dreaming metal*, de Melissa Scott: a apropriação da literatura *cyberpunk* pela esfera feminina de ação. Paper lido no *Seminário Internacional Fazendo Gênero 7*. UFSC, Florianópolis, 2006.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven / London: Yale UP, 1980.