

UNIVERSIDADE ABERTA



Alice no Espaço

**Feminismo e Ficção Científica: Uma leitura do conto “The Women Men Don’t See”,
de James Tiptree Jr./Alice Sheldon**

Maria de Jesus Cristina Joana de Sousa Prata

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Mestrado em Estudos sobre as Mulheres
Género, Cidadania e Desenvolvimento**

Orientadoras:

Professora Doutora Anabela Galhardo Couto

Professora Doutora Teresa Joaquim

Janeiro de 2023



O trabalho “Alice no espaço: Feminismo e Ficção Científica: Uma leitura do conto “The Women Men Don’t See”, de James Tiptree Jr./Alice Sheldon”, de Maria de Jesus Cristina Joana de Sousa Prata, está licenciado com uma Licença [Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço às minhas orientadoras, Professora Doutora Anabela Galhardo Couto e Professora Doutora Teresa Joaquim, pelo apoio que me prestaram ao longo do trabalho. Agradeço a orientação, a disponibilidade e os caminhos que me abriram.

À Professora Doutora Ana Raquel Fernandes e ao Professor Doutor José Alberto Duarte agradeço, igualmente, a disponibilidade e a pronta ajuda que me prestaram, fornecendo “pistas” e bibliografia.

À minha amiga, a Mestre Manuela Duarte, agradeço os livros que me emprestou.

Ao Tiago Sami Pereira, grande músico e artista, agradeço o bonito desenho que me ofereceu para incluir nesta dissertação.

Ao César, Filomena e Paulo, os meus primeiros leitores, agradeço o entusiasmo e as observações que foram fazendo e que me ajudaram a tornar mais claro o meu trabalho.

Ao César, Miguel, Manuel e Margarida (*in order of appearance*), por sermos uma família.



Declaração de integridade

STATEMENT OF INTEGRITY

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente dissertação/tese. Confirmo que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer outra forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Regulamento Disciplinar da Universidade Aberta, publicado no Diário da República, 2.^a série, N.º 215, de 6 de novembro de 2013.

I hereby declare having conducted my thesis with integrity. I confirm that I have not used plagiarism or any form of falsification of results in the process of the thesis elaboration.

I further declare that I have fully acknowledged Disciplinary Regulations of the Universidade Aberta (regulation published in the official journal Diário da República, 2.^a série, N.º 215, de 6 de novembro de 2013).

Universidade Aberta, 17 de janeiro de 2023

Nome completo/*Full name*: Maria de Jesus Cristina Joana de Sousa Prata

Assinatura/*Signature*:

Resumo

Alice no Espaço

Feminismo e Ficção Científica: Uma leitura do conto “The Women Men Don’t See”, de James Tiptree Jr./Alice Sheldon

Esta dissertação pretende dar a conhecer uma escritora não traduzida nem publicada entre nós, Alice Sheldon/ James Tiptree Jr., através da leitura do conto “The Women Men Don’t See”, de uma posição de leitura feminista. Inicia-se com uma contextualização do aparecimento da crítica literária feminista, nos anos setenta, seguida por uma breve definição e perspectiva histórica da ficção científica, o género literário em que o conto se insere. Num terceiro momento, apresenta-se um pequeno apontamento sobre a vida e a obra da autora, Alice Sheldon, que publicou sob o pseudónimo masculino James Tiptree, Jr. A dissertação termina com a leitura do conto, que permite abordar temas importantes para a crítica literária e para o feminismo, como sejam os do género e da identidade, e os da (in)visibilidade das mulheres escritoras e das mulheres em geral. Procurámos situar a escrita de James Tiptree, Jr. no seu tempo (anos sessenta e setenta do século XX) e no género literário da ficção científica, mas também procurámos mostrar a sua originalidade e a forma como algumas das suas posições antecipam ideias posteriormente avançadas por outras pensadoras, em relação ao espaço ocupado pelas mulheres. A utilização do pseudónimo masculino permite problematizar a questão da (eventual) diferença na escrita dos homens e das mulheres, e também questionar a nossa posição de leitores e a forma como os nossos preconceitos influenciam as nossas leituras.

Palavras-chave:

Crítica literária feminista – feminismo – ficção científica – género – identidade – Alice Sheldon/James Tiptree, Jr.

Abstract

Alice in Outer Space

Feminism and Science Fiction: A Reading of “The Women Men Don’t See”, by James Tiptree Jr./Alice Sheldon

This dissertation aims to present a writer, untranslated and unpublished in Portugal, Alice Sheldon/James Tiptree, Jr., through the reading of one of her short stories, “The Women Men Don’t See”, from a feminist reading position. It begins with a contextualization of the emergence of feminist literary criticism, in the seventies, followed by a short definition and historical perspective of the science fiction genre, to which the story belongs. Next comes a brief note on the life and work of the author, Alice Sheldon, who published under the male pseudonym James Tiptree, Jr. This dissertation ends with the reading of the story, that addresses important issues to literary criticism and to feminism, such as gender and identity, and the (in)visibility of women writers and women in general. We tried to position James Tiptree Jr.’s writing within her time (the sixties and seventies of the twentieth century) and within the science fiction genre, but we aimed to show her originality and the way some of her views anticipated the ideas of latter thinkers, concerning the space occupied by women. The use of the male pseudonym enables us to consider the question of the (eventual) difference between men and women’s writing and to take into account the ways our reading position and our preconceptions influence our readings.

Feminist literary criticism – feminism – science fiction – gender – identity – Alice Sheldon/James Tiptree, Jr.

Índice geral

Agradecimentos	iii
Declaração de integridade	iv
Resumo	v
Abstract	vi
Índice de figuras.....	ix
Introdução	1
I. Uma crítica literária que seja nossa	4
Apontamentos sobre o aparecimento de uma crítica literária feminista ..	7
1. <i>A Literature of Their Own</i>	8
1.1. A corrente anglo-americana	8
1.2. Desafiar o cânone literário	14
2. <i>Le rire de la Méduse e La Jeune Née</i>	17
2.1. A corrente francesa	17
2.2. <i>Écriture Féminine</i> : uma escrita do corpo, positiva e criativa	22
3. <i>Gender trouble</i>	25
3.1. Sexo, género e identidade	25
3.2. A teoria <i>queer</i>	30
4. <i>Queer, mestizas, nómadas, cyborgs e outras invisibilidades</i>	32
II. Ficção científica e ficção científica feminista	36
Definição e perspetiva histórica do género literário	36
Uma abordagem crítica feminista	36
1. <i>Science Fiction. What's it All About</i>	38
Definição do género literário	38
2. As origens	41
Perspetiva histórica do género literário	41
3. Ficção científica feminista	48
Uma posição de leitura feminista	48
III. Alice no espaço	54
Apontamentos sobre a vida e a obra de Alice Sheldon	54
Alice Hastings Bradley Davey Sheldon (1915-1987)	56
1. A infância	56

2. A idade adulta	60
3. James Tiptree, Jr. (1967-1977)	65
4. Cai o pano	73
5. Bibliografia de Alice Sheldon/James Tiptree, Jr.	76
IV. “The Women Men Don’t See”	79
Uma leitura feminista do conto	79
1. Apresentação do conto	83
1.1. Edições	83
1.2. Estrutura	83
1.3. Breve sinopse	84
1.4. Personagens e narrador	85
1.5. Espaço e tempo	86
2. Visões parciais, narrativas duplas	88
A desconstrução da narrativa linear enquanto mecanismo ideológico: a duplicidade narrativa	88
3. O final	93
Uma narrativa dupla, dois desenlaces	93
4. As personagens	94
A apresentação da perspectiva familiar e o <i>estrangement</i>	94
5. A figura do <i>alien</i>	98
Quem são os <i>alien</i> ? Os homens, as mulheres ou os extraterrestres?	98
6. Mostrar o invisível	103
A reinvenção das convenções do género da ficção científica	103
7. O espaço das mulheres. Mulheres no espaço. Mulheres entre espaços ..	106
As mulheres que os homens não veem	110
Conclusão	112
Bibliografia	114

Índice de figuras

Capítulo III

- Fig. 1.** Alice Sheldon com o povo Kikuyu, em 1920. Fonte: Wikimedia Commons https://pt.wikipedia.org/wiki/Alice_Sheldon 56
- Fig. 2.** Assinaturas de Alice Sheldon, James Tiptree, Jr., Racoon Sheldon. Fonte: Wikimedia Commons [https://en.wikipedia.org/wiki/James_Tiptree_Jr ...](https://en.wikipedia.org/wiki/James_Tiptree_Jr...) 65
- Fig. 3.** Capa da revista *Analog* de março de 1968, onde foi publicada a primeira história de James Tiptree, Jr., “Birth of a Salesman”. Fonte: The Internet Speculative Fiction Database <http://www.isfdb.org/> 66

Capítulo IV

- Fig. 4.** Resumo do conto feito pela autora. James Tiptree, Jr. Summary of “The Women Men Don’t See”. Fonte: Larbalestier, J. 1996. “The Women Men Don’t See”, in *The Battle of The Sexes in Science Fiction: From the Pulps to The James Tiptree, Jr. Memorial Award*. 163-198. <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/401> 79
- Fig. 5.** Desenho “The Women Men Don’t See”. Desenho original de Tiago Sami Pereira, 2022 82

Notas

As imagens apresentadas encontram-se em acesso livre.

O desenho da figura 5 é uma obra original, feita especialmente para esta dissertação e cedida pelo autor.

As referências bibliográficas contêm a data da publicação da obra consultada imediatamente a seguir ao nome do autor e, entre parênteses retos, a data da primeira publicação, apenas quando tal se considerou relevante para a correta compreensão e contextualização da obra.

De acordo com as diretrizes da *American Psychological Association* (7.^a edição) de 2019, em uso na Universidade Aberta, cujo objetivo último é identificar inequivocamente as fontes, sempre que foi referenciado um livro consultado em formato digital, foi incluído o URL ou DOI do mesmo. Quando nem o URL nem o DOI eram fornecidos, a obra foi identificada pelo respetivo ISBN, numa tentativa de alcançar sempre o maior rigor possível. As citações entre parênteses dos livros consultados em formato eletrónico não indicam as páginas, uma vez que estas variam com o tamanho da letra escolhido pelo utilizador e até com a orientação vertical ou horizontal do aparelho leitor que for utilizado. Em caso de necessidade de encontrar os excertos citados na obra original, sugere-se a utilização da função de busca do aparelho leitor que estiver a ser utilizado.

Introdução

Esta dissertação propõe-se apresentar uma leitura do conto “The Women Men Don’t See” (1969), de James Tiptree, Jr., de uma posição informada pelo discurso feminista, tendo em conta as questões do género, as relações entre os homens e as mulheres e questões relacionadas com a (in)visibilidade das mulheres. Trata-se de um conto de ficção científica que, quer pelo tema quer pela identidade da escritora, que o publicou sob um pseudónimo masculino, quer pela forma como foi recebido pelo público e pela crítica quando inicialmente foi publicado, quer ainda pela forma como passou a ser lido após a revelação do pseudónimo da escritora, parece ser exemplar para ilustrar e problematizar as questões do género, da identidade, da identidade autoral, da escrita de autoria feminina, da crítica literária feminista e dos cânones literários, questões estas, parece-nos, estreitamente relacionadas entre si. Todas estas questões se articulam em torno de uma questão mais vasta, central para esta dissertação, que será a do espaço ocupado pelas mulheres, aquele que na sociedade patriarcal lhes foi tradicionalmente atribuído e aquele que as próprias mulheres reclamam para si.

A dissertação parte de um contexto que procura aproximar a crítica literária feminista da escrita de ficção científica, estabelecendo um paralelo entre o percurso feito pela crítica literária a partir dos anos setenta do século XX e o esforço de construção de uma história da ficção científica, na medida em que se verifica uma exclusão das mulheres escritoras quer dos cânones literários quer do género literário da ficção científica e, simultaneamente, uma exclusão dos textos de ficção científica dos cânones literários, por se considerar ser este um género literário inferior.

A crítica literária feminista, como esperamos fique claro na primeira parte desta dissertação, preocupou-se não só em estudar e dar visibilidade à produção literária feminina, mas também procurou equacionar os motivos da exclusão das mulheres dos cânones literários, ao mesmo tempo que procurou justificar a sua inclusão nos mesmos, estabelecendo um fio condutor na escrita das mulheres, ao longo do tempo. Ao procurar identificar características comuns na escrita de várias escritoras mulheres de diferentes épocas e vários géneros literários, procurou apresentar uma linha de continuidade, uma espécie de genealogia da escrita das mulheres, que justificará por si só que as mesmas sejam incluídas numa história

literária comum. Referindo-se às dificuldades das escritoras do início do século XIX, Virginia Woolf considera, precisamente, a ausência de uma tradição, a impossibilidade de “lembrar através das nossas mães”, como a maior dificuldade que estas encontram: “that [the other difficulty which faced them] is that they had no tradition behind them, or one so short and partial that it was of little help. For we think back through our mothers if we are women.” (Woolf, 2021).

O esforço de construção de uma história da ficção científica na qual se perceba a influência de escritores e escritoras de outros géneros literários procura também mostrar que a ficção científica pertence, por assim dizer, à literatura e à história literária de onde tradicionalmente se viu excluída, por ser considerada um género menor, de fraca qualidade, que não mereceria sequer ser apelidada de literatura.

Parece haver aqui uma dupla exclusão dos cânones literários: exclusão das mulheres escritoras por um lado e da ficção científica enquanto género literário, por outro. Ao mesmo tempo, uma dupla exclusão das mulheres escritoras de ficção científica, pela acumulação da menorização enquanto mulheres e enquanto autoras de um género menor.

No primeiro capítulo, procuramos então apresentar as questões mais abrangentes da crítica literária e as correntes anglo-americana e francesa, situando-as na sua relação com a teoria feminista. Procuramos ainda refletir sobre os conceitos de género e identidade, intimamente ligados às questões da escrita de autoria feminina.

Num segundo capítulo, abordamos de uma forma muito genérica e necessariamente breve a história da ficção científica enquanto género literário, apresentando algumas posições de diferentes autores quanto ao seu aparecimento e características, bem como alguns dos esforços feitos para reabilitar este género literário aos olhos da academia e do público mais erudito.

No terceiro capítulo apresentamos um pequeno apontamento sobre a vida e a obra de Alice Sheldon, a autora do conto cuja leitura aqui apresentamos. A vida desta escritora apresenta-se-nos como apaixonante, quase digna de ser considerada, ela própria, uma história de ficção científica, pela duplicidade das identidades, causada (ou permitida) pela utilização do pseudónimo e pelo seu percurso de vida peculiar, múltiplo e um pouco fora “da norma”.

No último capítulo, verdadeiramente o foco desta dissertação, procuramos apresentar aquela que é a nossa leitura do conto, baseando-nos, obviamente, noutras leituras. Procuramos mostrar a originalidade e o carácter inovador da escrita de Alice Sheldon/James

Tiptree, Jr., e realçar a forma como as suas obras, esta em especial, contribuíram para a discussão de todas as questões anteriormente referidas, nomeadamente as questões do género, da identidade, da identidade autoral, da escrita de autoria feminina, da crítica literária feminista, dos cânones literários, do espaço das mulheres e da sua (in)visibilidade.

Pretende-se ainda evidenciar o carácter subversivo desta escritora que, através de um pseudónimo masculino, contribuiu de forma tão importante para a reabilitação das mulheres escritoras e, simultaneamente, para a valorização de um género literário considerado menor e, em consequência, tradicionalmente excluído dos cânones literários.

Procuramos também justificar a razão por que vemos a autora desta história como uma espécie de precursora de algumas pensadoras posteriores que procuram um “espaço” para as mulheres, pelo que consideramos esta dissertação um contributo pertinente para o campo dos estudos literários e também para o campo dos estudos feministas.

I

Uma crítica literária que seja nossa

As science historian Donna Haraway has suggested, Tiptree takes the figure of the Great White Hunter and reconfigures it for a postcolonial, postgender world. And Alli's performance speaks, in a way no other writer's life has, to the ongoing problem of writing as a woman.

(Philips, J., 2014. *James Tiptree, Jr., The Double Life of Alice B. Sheldon*)

And her performance as Tiptree, with its reversal of everything we expect about men and women writers, may be her greatest achievement, her greatest influence of all.

(*Ibidem*)

If name it [the kind of society which the daughters of educated men might found and join] must have, it could be called the Outsiders Society. That is not a resonant name, but it has the advantage that it squares with facts — the facts of history, of law, of biography.

(Woolf, V., 2014. *Three Guineas*)

O título deste capítulo faz uma óbvia alusão ao famoso ensaio de Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929), em que a escritora reflete sobre questões relacionadas com a escrita das mulheres e a forma como esta escrita é condicionada pela sociedade e recebida pelo público e pela crítica.

Neste capítulo, propomo-nos abordar o aparecimento da crítica literária feminista e eventuais consequências do seu aparecimento em termos de valorização ou não da escrita de autoria feminina. Numa primeira parte, destacaremos as principais características da chamada corrente anglo-americana da crítica literária feminista e, numa segunda parte, da corrente francesa. Ambas desembocam no que se poderia chamar, com Judith Butler, um “problema de género”.

Assim, numa terceira parte deste capítulo é nosso objetivo mostrar como este conceito de género, central para o debate da questão da escrita de autoria feminina, se modificou ao longo do tempo, desde que inicialmente começou a ser usado no contexto antropológico como construção social e cultural, em oposição ao conceito de sexo, considerado como natural, biológico, até ao aparecimento da teoria *queer*, conotada com a filósofa Judith Butler de uma forma quase imediata. Igualmente, procuramos mostrar como os debates em torno deste conceito de género se transformam em debates sobre a identidade.

Finalmente, apresentamos de forma breve algumas considerações sobre a identidade e a forma como esta se constrói, numa cultura e num tempo em que o fenómeno da globalização necessariamente modificou a nossa forma de viver e de pensar.

Pretendemos que este capítulo sirva de enquadramento teórico às temáticas que são abordadas ao longo da dissertação, relacionadas com a escrita das mulheres, com a visibilidade, valorização ou depreciação e especificidade da sua escrita e que são ilustradas pela leitura do conto que apresentaremos no final.

Como especialmente relevantes para a elaboração deste capítulo, destacamos as seguintes leituras: *A literature of their own* (1977), de Elaine Showalter, *Literature and Feminism – an Introduction* (1993), de Pam Morris, *Sexual/Textual Politics* (2005), de Toril Moi, *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), de Judith Butler e *Queer Theory: an Introduction* (1996), de Annamarie Jagose.

Para a compreensão e contextualização dos movimentos feministas e da história do feminismo, foi especialmente útil a coletânea de ensaios *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism* (2006), editada por Sarah Gamble e o *Dicionário da Crítica Feminista* (2005), de Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral.

Apontamentos sobre o aparecimento de uma crítica literária feminista

Estudar separadamente a literatura escrita por mulheres contribui ou não para manter a separação e conseqüente subalternidade das mulheres? Graça Abranches, em 1980, coloca esta questão, no seu texto “Re-lendo *A Room of One’s Own* à luz da Teoria *Queer*”, numa Nota Prévia, em que equaciona a adequação da sua própria proposta, que era lecionar um curso de literatura sobre as mulheres e o romance: “isolar as mulheres como produtoras/receptoras de romances, mesmo como mero artifício metodológico-didático (...) não contribuirá para as manter num estatuto de sub-alternidade?” (Abranches, 1980: 130).

Neste texto, Abranches refere (e refuta) a leitura do mesmo ensaio de Virginia Woolf feita por Elaine Showalter em 1977.

Elaine Showalter e o seu *A Literature of Their Own* (1977) pode, precisamente, ser o nosso ponto de partida para a abordagem do aparecimento de uma crítica literária feminista.

Showalter considera que o estabelecimento de uma história literária das mulheres escritoras faz parte de um movimento multidisciplinar mais vasto, dedicado ao estudo da história das mulheres: “a more accurate and systematic literary history for women writers is part of a larger interdisciplinary effort by psychologists, sociologists, social historians, and art historians to reconstruct the political, social, and cultural experience of women.” (Showalter, 1977: 8). Este movimento mais vasto e multidisciplinar está relacionado com a chamada segunda vaga do feminismo e situa-se, portanto, nas décadas de sessenta e setenta do século XX. Não é, no entanto, a coincidência temporal a única relação entre o aparecimento da crítica literária feminista e o feminismo, um movimento que influenciou todas as áreas da vida política, cultural e social do século XX e, portanto, também a literatura e os estudos literários.

Segundo Pam Morris, o feminismo é uma ideologia política baseada em duas premissas fundamentais: a diferença de género é a base da desigualdade entre homens e mulheres, da qual resulta injustiça social para as mulheres, e essa desigualdade não é natural, mas sim social, construída.

(1) that gender difference is the foundation of a structural inequality between women and men, by which women suffer systematic social injustice and (2) that the inequality between the sexes is not the result of biological necessity but is produced by the cultural construction of gender differences. (Morris, 1993: 1)

Reconhecendo que a linguagem é o principal sistema de representação que configura a nossa percepção da realidade, Morris considera que há pontos de contacto, permeabilidade e interação entre os textos literários e a vida, pelo que a literatura permite compreender as formas como a sociedade contribui para a naturalização da subordinação das mulheres. “Literary texts may, therefore, provide a more powerful understanding of the ways in which society works to the disadvantage of women.” (*Ibidem*: 7). Morris esclarece, assim, a ligação entre o feminismo e a literatura, e, portanto, entre o feminismo e a crítica literária.

1. *A Literature of Their Own*

1.1. A corrente anglo-americana

O estudo de Showalter centra-se em escritoras inglesas, das irmãs Brontë a Doris Lessing, abrangendo, portanto, o período que vai de meados do século XIX ao século XX, e o seu objetivo é encontrar uma linha de continuidade que as una umas às outras, um “imaginative continuum, the recurrence of certain patterns, themes, problems, and images from generation to generation” (Showalter, 1977: 11), que lhe permita situá-las no seu tempo e relacionar a sua escrita com o estatuto das mulheres, precisamente pela recorrência dos temas e pela forma como são apresentados.

Consciente do risco de reforçar estereótipos essencialistas, Showalter procura, ainda assim, estabelecer uma tradição literária feminina.

I am intentionally looking, not at an innate sexual attitude, but at the ways in which the self-awareness of the woman writer has translated itself into a literary form in a specific place and timespan, how this self-awareness has changed and developed, and where it might lead. (*Ibidem*: 12)

Ou seja, Showalter não procura as características (inatas) da escrita feminina, mas sim as características que essa escrita foi assumindo, pelas circunstâncias em que foi produzida.

Showalter considera três estádios ou fases nessa linha de continuidade que procura: os estádios a que chamou “Feminine, Feminist, and Female.” (*Ibidem*: 13), esclarecendo que não os considera estanques e que, portanto, algumas escritoras podem apresentar

características de mais do que um desses estádios e que a linha de demarcação entre eles não é rígida. Em português, poderíamos traduzir esses estádios por: feminino, feminista e ... surge-nos a seguir um problema já que, na nossa língua, *female* se traduz, novamente, por feminino.¹ Contornaremos o problema da tradução considerando antes as características que Showalter aponta para cada uma das fases e utilizando a nomenclatura em língua inglesa.

I identify the Feminine phase as the period from the appearance of the male pseudonym in the 1840s to the death of George Eliot in 1880; the Feminist phase as 1880 to 1920, or the winning of the vote; and the Female phase as 1920 to the present, but entering a new stage of self-awareness about 1960. (*Ibidem*: 13)

Assim, a primeira fase (*Feminine*) é a fase da imitação, em que as escritoras procuram absorver e refletir as normas dominantes da escrita do seu tempo. Vai de 1840 a 1880 e considera o período desde o aparecimento do pseudónimo masculino de Mary Ann Evans, George Eliot, até à morte dessa escritora.

Esta primeira fase caracteriza-se pelo duplo padrão da apreciação dos críticos. Os pseudónimos masculinos funcionariam como proteção para evitar uma automática depreciação da escrita pelo facto de pertencer a uma mulher, pelo que eram frequentemente utilizados por estas.

A segunda fase (*Feminist*) é a fase do protesto e do ativismo. Vai de 1880 a 1920 e corresponde, portanto, a um período de afirmação da ideologia feminista, em que a luta pelo direito de voto unia as mulheres. A luta pelo voto é considerada a essência do que vulgarmente se considera a primeira vaga do feminismo, embora esta tenha sido quase a última das muitas lutas travadas pelas mulheres neste período, desde a luta pelos direitos no casamento, pelo direito à propriedade individual e à custódia dos filhos, até à luta pelo direito ao trabalho e à educação.

A terceira fase (*Female*) é a fase da autodescoberta, após 1920. Esta fase, segundo Showalter, ganhou força na década de sessenta, a década que se costuma considerar o início

¹ Encontrámos dois estudos brasileiros que apresentam as seguintes traduções desta terceira fase: “a fase fêmea (female) ou “da mulher” é caracterizada (...)”, em Oliva, A., “Marina Colasanti e as Três Fases da Literatura de Autoria Feminina”, e “c) a fase da mulher (1920-1965), período no qual surge uma literatura fortemente intimista”, em Alós, A. e Andreta, B., “Crítica Literária Feminista: Revisitando as Origens”. Ambos os estudos estão referenciados na bibliografia. Optámos por manter a nomenclatura em língua inglesa, por não considerarmos totalmente adequada nenhuma das traduções.

da segunda vaga do feminismo, mas vai até “ao presente”. O texto de Showalter data de 1977, portanto esta fase iria de 1920 até, pelo menos, ao final da década de setenta.

As escritoras desta terceira fase, tendo ganho o acesso ao voto e à educação, descobrem que continuam, ainda assim, a ser consideradas e lidas de forma diferente dos escritores. Virginia Woolf, em 1929, escreveu *A Room of One's Own*, em que descreve as condições necessárias à escrita das mulheres, condições essas que continuam a faltar às mulheres, claro. Porque, mais que um escritório, esse quarto é um espaço de liberdade em relação aos outros, uma possibilidade de privacidade que as mulheres continuam a não ter e que Woolf considera essencial para a definição da identidade e do discurso das mulheres, e para a própria atividade da criação. Esta preocupação com a identidade será central na segunda vaga do movimento feminista, substituindo a luta pelos direitos políticos.

Para Showalter, o principal problema da fase da escrita *female* é a dificuldade de isolar as características desta mesma escrita, caso elas existam: “The most troublesome problem has been isolating the qualities, if there are any, that make the writing female in an absolute sense.” (Showalter, 1977: 258) Deixaremos esta questão da escrita feminina para mais adiante neste capítulo.

Em textos posteriores, *Feminist Criticism in the Wilderness*, e *Toward a Feminist Poetics*, ambos incluídos numa coletânea que ela própria editou, *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory* (1981), Showalter considera dois modos de crítica feminista, um deles centrado na mulher enquanto leitora e outro na mulher enquanto escritora.

Em *Toward a Feminist Poetics*, Showalter apresenta o primeiro modo, a que chamou crítica feminista. “Its subjects include images and stereotypes of women in literature, the omissions of and misconceptions about women in criticism, and the fissures in male-constructed literary history.” (Showalter, 1981: 128).

Esta mulher é uma leitora de textos produzidos por homens e este modo de crítica é, no fundo, uma releitura dos mesmos textos “de sempre”, com novos olhos. Showalter identifica como problema para este modo de crítica o facto de ser uma leitura daquilo que os homens consideram ser a experiência ou a vida das mulheres, não uma leitura da experiência ou da vida das mulheres. Digamos que é uma leitura por interposta pessoa.

Ao segundo modo, que diz respeito à mulher enquanto escritora, à história, aos temas e gêneros da literatura feita por mulheres, chamou ginocrítica, numa adaptação de um termo francês:

Its subjects include the psychodynamics of female creativity; linguistics and the problem of a female language; the trajectory of the individual or collective female literary career; literary history; and, of course, studies of particular writers and works. No term exists in English for such a specialized discourse, and so I have adapted the French term *la gynocritique*: “gynocritics” (*Ibidem*: 128)

Este segundo modo de crítica é a libertação da tradição masculina e terá correspondência com a terceira fase da escrita das mulheres, a escrita *female*, fase em que as mulheres se libertam da imitação e do protesto das fases anteriores (duas formas diferentes de dependência, segundo Showalter) e baseiam a sua escrita na sua própria experiência. Por esse motivo, apenas a ginocrítica permite teorizar a diferença da escrita das mulheres. No entanto, em *Feminist Criticism in the Wilderness*, Showalter chega ao mesmo impasse a que chegara anteriormente com a escrita *female*, o de saber o que caracteriza a escrita feminina: “How can we constitute women as a distinct literary group? What is the difference of women's writing?” (*Ibidem*: 248).

Tentando analisar as respostas dadas a esta questão da diferença da escrita das mulheres, Elaine Showalter considera quatro modelos ginocêntricos de diferença, o biológico (marcado pelo corpo, como em Hélène Cixous e Adrienne Rich), o linguístico (marcado pela ideia de uma linguagem feminina, como em Monique Wittig), o psicanalítico (o feminino visto como falta, como em Sandra Gilbert e Susan Gubar) e o cultural, este último o mais completo de todos, porque integra os outros três, relaciona-os com os contextos sociais e considera, além do gênero, fatores como a classe, a raça, a nacionalidade e a história.

Showalter acaba por explicar o título do seu texto, ao concluir que o estudo da escrita das mulheres é algo de tumultuoso e selvagem, como a própria diferença:

when feminist critics see our task as the study of the study of women's writing, we realize that the land promised to us is not the serenely undifferentiated universality of texts but the tumultuous and intriguing wilderness of difference itself. (*Ibidem*: 267)

No final da década de oitenta, num texto intitulado *A Criticism of Our Own: Autonomy and Assimilation in Afro-American and Feminist Literary Theory* (1989), Showalter considera que todo o trabalho feito pela crítica feminista desde os anos sessenta, década em que se inicia a crítica da cultura masculina e simultaneamente a celebração de uma estética feminina, a *Female Aesthetic*, passando, nos anos setenta, pela entrada na academia da crítica feminista, com o estudo da escrita das mulheres (a ginocrítica) e, finalmente, na década de oitenta, pelo impacto das teorias pós-estruturalistas, desemboca no aparecimento do estudo comparativo da diferença sexual, “the rise of gender theory” (Showalter, 1989: 102).

Esta teoria reveste-se de importância para a crítica feminista, na medida em que considera que toda a escrita é genderizada, não só a das mulheres, “Most significantly, gender theory insists that all writing, not just writing by women, is gendered.” (*Ibidem*: 108), e traz para o centro do debate uma nova categoria analítica, o género, pelo que a crítica feminista ganha centralidade, deixando o espaço periférico em que se encontrava: “the addition of gender as a fundamental analytic category within literary criticism moves feminist criticism from the margin to the center” (*Ibidem*: 108).

Pam Morris, em *Literature and Feminism – an Introduction* (1993), considera Showalter como a mais importante representante da segunda fase da crítica feminista nos Estados Unidos, a fase da ginocrítica, uma fase positiva, de afirmação da experiência das mulheres, em contraste com uma primeira fase, negativa, da releitura dos textos masculinos. Segundo Morris, a primeira fase corresponde ao período em que as mulheres se questionam sobre as razões pelas quais são persistentemente lidas de forma errada pelos homens, e teve início em 1949, com a publicação de *Le deuxième Sexe*, de Simone de Beauvoir, para quem “a alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano.” (Beauvoir, 1970: 11). De facto, Beauvoir terá sido, ainda segundo Morris, a primeira a apresentar o conceito de diferença, “o outro”, como necessário para o funcionamento do pensamento humano: “In other words, by seeing women as other to themselves, as not-men, men can read into ‘femininity’ whatever qualities are needed to construct their sense of the masculine.” (Morris, 1993: 14). Como Morris bem aponta, para Beauvoir, as mulheres, no sistema patriarcal, seriam definidas negativamente em relação aos homens, “a mulher é exclusivamente definida em relação ao homem.” (Beauvoir, 1970: 183), seriam uma espécie de espelhos, “é entre outros motivos porque é o espelho em que o Narciso macho se contempla” (*Ibidem*: 230), de espaços vazios que os homens preencheriam de acordo com

as suas necessidades de afirmação, o que explicaria a razão por que eram lidas “erradamente”, pois que lhes eram atribuídas as características, negativas, que os homens não queriam ver atribuídas a si mesmos.²

Nos anos sessenta, *Thinking about Women* (1968), de Mary Ellmann e *Sexual Politics* (1969), de Kate Millett, tinham igualmente proposto a releitura de textos masculinos. Esta é, aliás, a característica predominante desta primeira fase da crítica: a releitura, tarefa não isenta de perigos, como adiante referiremos, no ponto relativo aos cânones literários.

Segundo Moi, Ellmann e Millett são duas autoras representativas daquilo que se pode chamar a crítica das “Imagens da Mulher”, já que basicamente procuram nos textos masculinos e na crítica masculina aos textos de autoria feminina, as imagens das mulheres ou seja, os estereótipos femininos, através da releitura.

Together with Millett’s essay, Ellmann’s book constitutes the basic source of inspiration for what is often called ‘Images of Women’ criticism, the search for female stereotypes in the work of male writers and in the critical categories employed by male reviewers commenting on women’s work. (Moi, 2002: 31)

Também Morris refere os estereótipos femininos apresentados pelos autores e pelos críticos e a dificuldade de lhes resistir, que é a dificuldade de resistir à leitura masculina. Segundo Morris, esta dificuldade tem a ver com o respeito com que os textos canónicos são abordados, por um lado, e com a utilização de estratégias narrativas que condicionam o ponto de vista da leitura, por outro: “Our unresisting response is partly conditioned by the respect with which we approach these texts. (...) this is how we are positioned to read by the narrative strategies employed.” (Morris, 1993: 27). O ponto de vista narrativo, quase sempre masculino, é uma forma de “obrigar” o leitor ou a leitora a partilhar os valores do texto, de forma impercetível. “The construction of narrative point of view is one of the most powerful means by which readers are imperceptibly brought to share the values of the text.” (*Ibidem*: 28).

² Em *O segundo Sexo*, terceira parte, Os Mitos, capítulo 1, Simone de Beauvoir analisa pormenorizadamente a dualidade dos mitos sobre as mulheres, apresentadas como anjos/demónios, Maria/Eva. “Não há uma só representação da mulher que não engendre de imediato a imagem inversa: ela é a Vida e a Morte, a Natureza e o Artificio, o Dia e a Noite. Sob qualquer aspecto que a consideremos, encontramos sempre a mesma oscilação pelo fato de que o inessencial volta necessariamente ao essencial. Nas figuras da Virgem Maria e de Beatriz subsistem Eva e Circe.” (Beauvoir, 1970: 230). Virginia Woolf, em *A Room of One’s Own* (1929), apresentara já esta ideia das mulheres como espelhos dos homens.

Também Judith Fetterley, autora de *The resisting reader: A Feminist Approach to American Fiction* (1978), considera o ponto de vista narrativo como algo de fundamental. Fetterley vê este seu livro, como diz no Prefácio, como um manual de sobrevivência para as mulheres leitoras e a crítica feminista como um ato político, que não só interpreta o mundo, mas que também contribui para o mudar:

I see my book as a self-defense survival manual for the woman reader lost in "the masculine wilderness of the American novel." At its best, feminist criticism is a political act whose aim is not simply to interpret the world but to change it by changing the consciousness of those who read and their relation to what they read. (Fetterley, 1978: VIII)

Fetterley explica que o objetivo das releituras e, portanto, da crítica feminista, é fazer aparecer esta leitora resistente: "the first act of the feminist critic must be to become a resisting rather than an assenting reader" (*Ibidem*: XXII).

Só uma leitura de resistência, uma postura resistente a este ponto de vista narrativo masculino permitirá uma releitura e a consequente rejeição da imagem (negativa) das mulheres presente nos textos canônicos.

1.2. Desafiar o cânone literário

A releitura dos textos canônicos significa, na prática, questionar a sua importância e a sua autoridade. Significa também questionar a ausência ou exclusão das mulheres desses mesmos cânones e, portanto, da história da literatura, que leva a que as escritoras estejam também ausentes dos currículos acadêmicos, ausência essa que contribui para perpetuar a sua exclusão dos cânones, num movimento circular vicioso.

A crítica literária feminista apareceu, como já referimos, no final dos anos sessenta, como um projeto de releitura dos textos canônicos tradicionais e, simultaneamente, como forma de dar a conhecer textos quase esquecidos, procurando criar uma "nova" tradição literária. Um exemplo desta tentativa é o trabalho de Ellen Moers que, em *Literary Women* (1976), procurou mostrar a influência das escritoras umas nas outras.

Um outro clássico da crítica literária feminista é *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), de Sandra Gilbert

e Susan Gubar, em que são analisados textos de escritoras inglesas vitorianas muito conhecidas, considerando sempre a ligação entre a escrita feminina e a patologia, outro estereótipo frequentemente relacionado com as escritoras, o da mulher louca, possuída.

A responsabilidade da construção do cânone cabe, em primeiro lugar, aos críticos. São estes que, utilizando variadíssimas estratégias, que vão desde um tratamento especial dado às escritoras (todas são especiais, só pelo facto de serem mulheres, já que a norma para os escritores é serem homens) até à extensão dos preconceitos e dos estereótipos relacionados com as mulheres aos livros que elas escrevem, contribuem para a sua invisibilidade.

Em *How to Suppress Women's Writing* (1983), Joanna Russ enumera as formas de suprimir a escrita das mulheres, como o próprio título indica, agrupando-as em vários tipos, como proibições (ainda que informais), má-fé, negação de agência, contaminação da agência (as mulheres que escrevem são imorais, ridículas, indecentes, neuróticas, frustradas), o duplo padrão de apreciação, que se traduz numa automática depreciação de toda a escrita de autoria feminina, a falsa categorização, cujo melhor exemplo é, para Russ, o dos “estudos sobre as mulheres”: “the relatively new re-categorization from “literature” (broad, general, humanistic, universal) to “women’s studies” (narrow, special, political, biased).” (Russ, 1983: 60).³ E Russ continua a sua lista, incluindo ainda o isolamento das mulheres escritoras e a sua anormalidade (esta mulher não é como as outras). Estas estratégias resultam, por um lado, na falta de modelos de escrita e de uma tradição literária feminina e, por outro, na possível desmoralização de potenciais escritoras.

Em resumo, e nas palavras da própria Russ, as formas de suprimir a escrita das mulheres funcionam porque suprimem o contexto dessa escrita e isolam as mulheres:

The techniques for mystifying women’s lives and belittling women’s writing that I have described work by suppressing context: writing is separated from experience, women writers are separated from their tradition and each other, public is separated from private, political from personal— all to enforce a supposed set of absolute standards. (*Ibidem*: 118)

³ Em relação a esta questão dos *Women's Studies* como falsa categorização, também Adrienne Rich, em “Claiming an Education” (1977) se refere à conotação negativa que os primeiros cursos ganharam, realçando, no entanto, a sua importância para as mulheres e para a compreensão da história das mulheres: “And, despite the inevitable accusations of “unscholarly,” “group therapy,” “faddism,” etc., despite backlash and budget cuts, women’s studies are still growing, offering to more and more women a new intellectual grasp on their lives, new understanding of our history (...).” (Rich, 1979)

As formas de marginalização da escrita de autoria feminina apontadas por Russ já tinham sido antes identificadas por várias escritoras. Mary Ellmann, por exemplo, ao referir a atitude dos críticos que consideram as mulheres incapazes, não só de escrever literatura, mas também de apreciar os mesmos livros que os homens, conclui que, para eles, tem de haver sempre duas literaturas, tal como há duas casas de banho: “there must always be two literatures like two public toilets, one for Men and one for Women.” (Ellmann, 1968: 33).

Virginia Woolf, em 1929, escrevera já: “This is an important book, the critic assumes, because it deals with war. This is an insignificant book because it deals with the feelings of women in a drawing-room.” (Woolf, 2021), identificando os assuntos dos livros, os temas tratados, como motivo de menorização e apagamento da escrita das mulheres.

A insistência na releitura das obras canônicas e a (re)descoberta de textos de autoria feminina foram, sem dúvida, os dois mais importantes contributos para questionar a formação e a validade dos cânones. Segundo Adrienne Rich, esta tarefa revisionista é positiva e de importância vital para as mulheres. ‘Re-vision —the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction —it is for women more than a chapter of cultural history: it is an act of survival.’ (Rich, 1979).

Em *Sexual/Textual Politics* (2002), Toril Moi critica Showalter porque considera que pensar os textos apenas como forma de transmissão da experiência dos seus autores faz com que os textos em si desapareçam, percam importância. Além disso, segundo Moi, esta visão dos textos como veículos de transmissão de ideias vai ao encontro da tradição do humanismo patriarcal: “This view of texts as transmitting authentic ‘human’ experience is, as we have seen, a traditional emphasis of Western patriarchal humanism.” (Moi, 2002: 75). Esta perspectiva aproxima Showalter da perspectiva humanista, que vê na literatura um instrumento educativo por excelência, com a única diferença de que Showalter quer ver nos textos a experiência das mulheres e não a dos homens. Pretendendo embora a alteração do cânone literário, um conjunto de textos representativos dessa experiência “educativa”, Showalter nunca questiona a sua existência. “Showalter’s aim, in effect, is to create a separate canon of women’s writing, not to abolish all canons. (...) the female text rules as despotically as the old male text.” (*Ibidem*: 77).

Pensamos que esta crítica se aplica a todas as ensaístas referidas, uma vez que em todas se verifica a mesma preocupação com a inclusão das mulheres nos cânones, sejam eles os

tradicionais ou especificamente femininos. Questionar os cânones desta forma não é contestar a ideia de excelência em literatura, é questionar a forma como essas obras são consideradas excelentes.

Como dissemos atrás, este questionar dos cânones não é uma tarefa isenta de riscos. Um resultado possível pode ser a criação de um cânone alternativo, o que manteria a situação das duas casas de banho, ou seja, na prática, as obras de homens e mulheres continuariam a ser vistas como diferentes, apenas pelo facto de o autor ou autora pertencerem a géneros diferentes. As obras de autoria feminina seriam, muito provavelmente, lidas apenas por mulheres, no contexto de cursos de estudos sobre as mulheres, mantendo-se, portanto, a sua menorização.

Esta é a situação que Anabela Couto igualmente refere na sua comunicação “Da Tolerância e da Intolerância na Arte e na Literatura: A Marginalização da Autoria Feminina” (2005), quando diz que, numa História da Literatura Portuguesa já do século XXI, “as escritoras aparecem num ponto à parte, metidas na gaveta das “Mulheres escritoras nos anos 30 e 40”, independentemente das tendências em que se inscrevem, como se o referente “mulheres escritoras” correspondesse a uma corrente ou categoria literária.” (Couto, 2005: 30). Este resultado equivale a aceitar a ideia de uma estética feminina, diferente de uma estética masculina, com critérios estéticos diferentes, que permitem que as mulheres escritoras sejam incluídas no cânone mas, ao mesmo tempo, dele permaneçam excluídas, dentro da sua gaveta.

Outro resultado possível seria a aceitação dos critérios estéticos tradicionais, com a consequente integração de algumas obras de autoria feminina no cânone já existente, criando o risco de essas obras serem vistas como um *token*, ou seja, um mero sinal do espírito inclusivo dos mesmos cânones. Como Morris conclui, parece ser necessário um critério estético que não considere o género dos autores. “Women’s writing as part of mainstream literary studies: this brings the risk of tokenism and hence emphasizes the need to establish gender-free aesthetic criteria.” (Morris, 1993: 55).

2. Le rire de la Méduse e La Jeune Née

2.1. A corrente francesa

Tal como a ginocrítica e a corrente de crítica literária anglo-americana são imediatamente conotadas com a obra de Elaine Showalter, também a corrente francesa é frequentemente identificada com Hélène Cixous, com o seu conceito de *écriture féminine* e com aquela que é, provavelmente, a sua obra mais conhecida, *Le rire de la Méduse* (1975). Morris considera esta obra, mais que qualquer outro texto, como o manifesto da escrita feminina por excelência, no qual Cixous desafia as outras mulheres a escrever e a seguir o seu exemplo, como forma de construir uma identidade positiva:

The Laugh of the Medusa' (1975) is Cixous's most impassioned appeal to women to follow her example and discover a positive feminine identity through writing. It shares and expresses the excitement and empowerment felt by many women in France and America during the 1970s and into the 1980s. More than any other text, it is the manifesto of feminine writing. (*Ibidem*: 120)

Cixous aparece como igualmente importante para Moi, que a considera responsável, não só pelo conceito de *écriture féminine*, mas também pelo facto de este se ter tornado um conceito central no debate político e cultural dos anos setenta, em França: “It is largely due to the efforts of Hélène Cixous that the question of an *écriture féminine* came to occupy a central position in the political and cultural debate in France in the 1970s.” (Moi, 2005: 100).

O que é, então, para Cixous, a *écriture féminine*?

There's tactility in the feminine text, there's touch, and this touch passes through the ear. Writing in the feminine is passing on what is cut out by the Symbolic, the voice of the mother, passing on what is most archaic. (Cixous, 1981: 53–54, *apud* Bray, 2004: 28)

Sendo impossível de definir, como a própria Cixous afirma (e demonstra através da sua própria prática de escrita), “At the present time, defining a feminine practice of writing is impossible with an impossibility that will continue; for this practice will never be able to be theorized, enclosed, coded, which does not mean it does not exist.” (Cixous, in Cixous & Clément, 1986: 92)⁴, a escrita das mulheres está intimamente relacionada com o corpo e com

⁴ Na leitura do texto de Hélène Cixous e Catherine Clément *La jeune née* (1975) foi utilizada a tradução inglesa de Betsy Wing, *The Newly Born Woman* (1986).

o desejo, e serve para trazer à superfície tudo o que foi reprimido, levando à descoberta e à construção de uma identidade própria.

Este desejo de liberdade, de se manifestar contra a histórica repressão da sexualidade feminina, justifica e revela o interesse e a ligação de Cixous à psicanálise, que orienta e transparece de toda a sua escrita.

Cixous escreve um misto de ensaio, poesia, texto autobiográfico, filosófico, crítico, utilizando uma linguagem metafórica, frequentemente difícil de entender, igualmente difícil de traduzir noutras línguas, com inúmeras referências pessoais e culturais que lhe têm valido acusações de elitismo ou de alguma sobrançeria intelectual,⁵ em suma, uma escrita impossível de categorizar, o que parece, aliás, ser totalmente intencional. A sua aversão a teorias e noções essenciais é visível na sua própria escrita, já que esta dificilmente se pode encaixar num género pré-definido, o que acaba por ser mais um argumento a favor da sua própria “não definição” de *écriture féminine*.

A tónica que Cixous coloca no corpo valeu-lhe algumas acusações de essencialismo e de biologismo, nomeadamente por parte de Moi, que a acusa, além disso, de ser apolítica e de ignorar a influência do contexto social na literatura, o que levanta alguns problemas: “[it] raises a series of political problems for the feminist reader of Cixous: marred as much by its lack of reference to recognizable social structures as by its biologism, her work nevertheless constitutes an invigorating utopian evocation of the imaginative powers of women.” (Moi, 2005: 125). Para Moi, o que Cixous oferece é uma visão utópica em que a mudança do estatuto das mulheres aparece como possível e desejável, através da escrita, parecendo, inclusivamente, que a escrita é algo fácil e ao alcance de todas.

No entanto, para Cixous, escrever é uma forma de pensar, e a *écriture féminine* tanto pode ser a prática de um homem como de uma mulher, desde que seja uma escrita (pensamento) criativa, produtiva. Segundo Abigail Bray, “The writing which, Cixous argues, performs a creative movement towards difference, which is capable of mastering a fear of the abyss, is feminine because it is productive, generative, radiant with affirmation.” (Bray, 2004: 7). A *écriture féminine* não está, portanto, obrigatoriamente ligada a um corpo

⁵ Ver Toril Moi, por exemplo. Esta acusação é feita às pensadoras da corrente francesa de um modo geral, incluindo Hélène Cixous: “Though rarely wilfully obscure, the fact that few pedagogical concessions are made to the reader without the ‘correct’ intellectual coordinates smacks of elitism to the outsider. This holds for Hélène Cixous’s intricate puns (...)” (Moi, 2005: 94)

biológico feminino. Ela é, antes, um instrumento ao alcance das mulheres, na realidade ao alcance de todos, na construção da sua identidade e da sua individualidade.

Contraditória e controversa, a obra de Cixous tem, segundo Moi, o efeito de desviar o debate da questão da análise da escrita das mulheres e do sexo dos autores ou autoras para um campo muito mais teórico, da análise da articulação do desejo e da sexualidade nos textos literários:

her work in this field seems to displace the whole feminist debate around the problem of women and writing away from an empiricist emphasis on the sex of the author towards an analysis of the articulations of sexuality and desire within the literary text itself. (Moi, 2005: 108)

Este “desvio” referido por Moi tem alguma correspondência nas diferenças de orientação das duas correntes da crítica literária feminista que aqui apresentamos, a corrente anglo-americana e a corrente francesa. Estas correntes, de facto, apesar do nome, não correspondem diretamente às nacionalidades das autoras que as representam, mas antes a uma dada orientação. Para a crítica literária no caso da corrente anglo-americana, mais pragmática e virada para a leitura dos textos, e muito mais teórica e voltada para as questões da linguagem e da identidade, para a filosofia e a psicanálise, no caso da corrente francesa, influenciada também pelos acontecimentos de maio de 1968.

O contexto cultural e político em França levou ao questionamento e à desconstrução e consequente desacreditação do sujeito racional cartesiano e a que Cixous, entre outras feministas, por exemplo Luce Irigaray, descobrisse que o sujeito racional, político, era, afinal, masculino, um pouco, parece-nos, à semelhança da descoberta feita pelas mulheres que, durante a Revolução Francesa, nela participaram: a descoberta que os direitos do homem não eram para elas.⁶ Nas palavras de Bray,

For many feminists who participated in the events of May 1968 this had a particular relevance as they were dismayed to discover that their male comrades were as patriarchal as the bourgeois enemy. Cixous was among these women who realized that the rational (political) subject was masculine. (Bray, 2004: 15)

⁶ Esta é a ideia também proposta por Carole Pateman, em 1988, no seu *The Sexual Contract*.

A desacreditação da razão, a que Bray chamou uma crise de fé, a “*crisis of faith in reason as a guiding political tool*” (*Ibidem*: 14), juntamente com a consciencialização da exclusão das mulheres da racionalidade da política, teria levado Cixous a procurar uma espécie de compensação, através da sobrevalorização do poético, “the domain of excess, the unconscious, the body, sexuality, creativity, the feminine, all that the political attempts to limit and contain through the application of ‘hard’ and ‘cruel’ reason.” (*Ibidem*: 15), como forma de lutar contra a repressão e a opressão da razão e da política.

Sandra Gilbert, na sua introdução à tradução inglesa de *La jeune née* (1975), *The Newly Born Woman* (1986), diz mesmo que o conceito de *écriture féminine* de Cixous é uma estratégia política, destinada a compensar o efeito negativo da cultura através da revalorização da natureza: “Her notion of *écriture féminine* is thus a fundamentally political strategy, designed to redress the wrongs of culture through a revalidation of the rights of nature.” (Gilbert, in Cixous & Clement, 1986: XV).

Apesar do que atrás foi dito sobre as diferenças entre as correntes anglo-americana e francesa da crítica literária feminista, e embora os contextos culturais e políticos do aparecimento destas correntes de crítica tenham sido muito diferentes, não nos parece que haja oposição ou incompatibilidade entre elas, já que, em ambas, a questão do género acaba por se tornar uma questão central, embora no contexto francês o termo “género” não fosse ainda utilizado.

A ligação da crítica literária à psicanálise foi feita, por vezes, com alguma relutância, dado que, à primeira vista, parece ser que as teorias de Freud confirmam o estatuto inferior da mulher, historicamente dominada pelo homem. Foi Juliet Mitchell quem primeiro tentou reabilitar Freud e mostrar a sua importância para o feminismo, na medida em que as suas teorias são fundamentais para entender e desafiar a opressão das mulheres. Em 1974, em *Psychoanalysis and Feminism*, Mitchell escreveu que a psicanálise não defende a sociedade patriarcal, apenas a descreve: “However it may have been used, psychoanalysis is not a recommendation for a patriarchal society, but an analysis of one.” (Mitchell, 1974, *apud* Morris, 1993: 95).

Ainda segundo Morris, Mitchell identifica dois aspetos da teoria psicanalítica especialmente importantes para o feminismo, que são a ideia de uma sexualidade sociologicamente construída e a teoria do inconsciente: “Mitchell identifies two aspects of

Freudian theory as particularly important to feminism: his account of sexuality as socially and not biologically constructed, and his theory of the unconscious.” (Morris, 1993: 95).

Estando o estudo da psicanálise fora do âmbito da nossa dissertação, não abordaremos aqui as teorias de Freud, limitando-nos a reforçar as ideias já apresentadas: a psicanálise não deve ser rejeitada pelo feminismo, pois apenas descreve a forma como a sociedade patriarcal funciona na sua opressão das mulheres (o que é útil para o feminismo), e a sexualidade socialmente construída e o inconsciente são duas das ideias fundamentais da teoria psicanalítica para a construção da identidade e para o questionamento da noção de sujeito e, portanto, para o feminismo.

2.2. *Écriture Féminine*: uma escrita do corpo, positiva e criativa

A ligação de Hélène Cixous à psicanálise chega, não propriamente através de Freud, mas através de Jacques Lacan, que “transfere” as ideias de Freud para o campo da linguagem. Lacan considera que a identidade é construída na e pela linguagem, pois que é a entrada na linguagem que transforma o sujeito num ser social. “We can recognize ourselves only in the oppositional terms available (for example boy or girl). So, for Lacan, social identity is always in the nature of an illusion – a restrictive unitary meaning imposed on our actual multiplicity of being.” (*Ibidem*: 100). A identidade é socialmente construída pela linguagem e é sempre ilusória, pois limitada pela própria linguagem.

A mais importante ideia de Lacan para o feminismo, baseada na teoria do linguista Ferdinand de Saussure (1857-1913), é a ideia de que a linguagem, como sistema de signos, funciona por oposições: o pequeno é o que não é grande, o bom é o que não é mau, etc. A linguagem é um sistema binário que permite ordenar o mundo e a realidade, como uma espécie de grelha, uma estrutura de diferenças que configura antecipadamente, mesmo antes de nascermos, a nossa identidade social e de género, já que ou nos colocamos de um lado ou do outro. “Even before we are born, Lacan says, language ‘expects’ us; we are already being positioned within its grid of difference as ‘son’ or ‘daughter’, ‘boy’ or ‘girl’ and so on.” (*Ibidem*: 104).

Na escrita de Cixous, esta dualidade da linguagem é manifestamente a razão da opressão das mulheres, já que a organização binária é, na realidade, uma organização hierárquica, cabendo às mulheres e ao feminino, de todas as vezes, o segundo termo, sempre

sujeito ao primeiro. Seja qual for o par que se considere, está sempre pressuposto um par paradigmático, masculino/feminino ou, correspondentemente, o par positivo/negativo.

Where is she?

Activity/passivity

Sun/Moon

Culture/Nature

Day/Night

(...)

If we read or speak, the same thread or double braid is leading us throughout literature, philosophy, criticism, centuries of representation and reflection.

Thought has always worked through opposition,

Speaking/Writing

Parole/Écriture

(...)

Everywhere (where) ordering intervenes, where a law organizes what is thinkable by oppositions (dual, irreconcilable; or sublatale, dialectical). And all these pairs of oppositions are couples.

(...)

We see that "victory" always comes down to the same thing: things get hierarchical. Organization by hierarchy makes all conceptual organization subject to man. Male privilege, shown in the opposition between activity and passivity, which he uses to sustain himself. (Cixous, in Cixous & Clément, 1986: 63-64)

Por outro lado, é também na linguagem que o desejo inconsciente se move, mais precisamente no espaço entre o que a linguagem nos permite dizer e aquilo que não pode ser dito:

Language becomes the means by which forbidden desire is redirected into realistic social goals, but in this sense our words always misname what we want; what we want/desire is henceforth taboo. Unconscious desire flows through the gap in our speech between what we can say and what cannot or must not be named. (Morris, 1993: 104)

De uma forma um pouco mais prosaica, as palavras não têm apenas um significado, pelo que também as identidades por elas formadas se tornam múltiplas e instáveis, apesar do sistema rígido imposto pela organização binária da linguagem.

A ideia de que a linguagem pode transmitir a verdadeira experiência (como pressupunha a corrente da crítica literária anglo-americana) é posta em causa por esta multiplicidade de sentidos das palavras, multiplicidade esta que também coloca em causa a ideia de uma experiência “verdadeira”.

É como forma de escapar a esta “rigidez” das identidades que a linguagem propõe, que Cixous advoga esse tipo de escrita positiva, cheia de energia, uma escrita poética, de excesso, oposto à falta e à ausência, e encoraja as outras mulheres a fazer o mesmo, como forma de construir a sua identidade, uma identidade que será, como a própria linguagem através da qual se constrói, sempre múltipla.

É por isso que, embora Cixous recuse definições, a multiplicidade de sentidos e de identidades e a aproximação da linguagem à materialidade do corpo aparecem como duas importantes características de uma escrita feminina.

The refusal of unitary meaning or of single identity, the attempt to bring language close to the bodily materiality of emotion and to capture in syntax the rhythm of libinal [sic] drive would all be seen by Cixous, I think, as part of a feminine writing practice. (*Ibidem*: 123)

A linguagem deixa de refletir a experiência humana, ideia central do pensamento humanista, também presente na corrente da crítica literária anglo-americana, para passar a participar ativamente na construção dessa experiência: “Words do not reflect, they construct our sense of self and the world.” (*Ibidem*: 137).

A ideia de uma escrita especificamente feminina, se entendida como escrita das mulheres, diferente da escrita dos homens, poderá parecer, à primeira vista, um passo atrás em direção a uma visão patriarcal, das mulheres vistas como o Outro, o diferente, leia-se o inferior e, parece-nos, será sempre uma ideia controversa.

Concorde-se ou não com as posições de Cixous, compreendam-se ou não as suas razões, a sua influência na crítica literária, no entanto, parece incontestável.

3. *Gender trouble*

3.1. Sexo, género e identidade

Em 2002, no Posfácio a uma reedição do seu livro de 1985, *Sexual/Textual Politics*, Toril Moi reflete sobre as alterações ocorridas durante esse período de tempo de quase vinte anos, no que se refere à subjetividade e ao sujeito, que sempre considerou capaz de agência, embora condicionada por variados fatores, conscientes e inconscientes.

Considerou que, na década de oitenta, era impossível prever o aparecimento de teorias que contestariam essa agência do sujeito e até a própria utilização do conceito de “mulher”, transformando-a num mero efeito discursivo e performativo. Refere, por exemplo, Judith Butler e *Gender Trouble*.

And in 1990 Judith Butler published her immensely influential *Gender Trouble*, which provocatively claimed that sex was as constructed as gender, and that gender was ‘performative. (...) in much poststructuralist gender theory, and certainly in Butler’s, the word ‘gender’ is substituted for the word ‘woman’, or rather: the words ‘woman’ and ‘gender’ are taken to be synonymous. At the same time ‘gender’ is opposed to ‘sex.’ The result is that women are divorced from their bodies, and that ‘woman’ is turned into a discursive and performative effect. (Moi, 2005: 178)

Moi considera ainda que passar de uma teoria da subjetividade como a da psicanálise para uma teoria do sujeito completamente desprovido de agência foi uma reação exagerada por parte do pós-estruturalismo. “The poststructuralist hatred of agency, the wish to deny that there is a ‘doer behind the deed,’ imagines that speakers and writers are nothing but cogs in a big discursive machinery.” (*Ibidem*: 179).

De facto, e partindo da distinção entre sexo e género teorizada a partir da obra de Beauvoir, Butler chega a um conceito de género como construção e como processo, simultaneamente projeto e resultado, embora não totalmente desprovido de agência, como Moi afirma.

At its limit, then, the sex/gender distinction implies a radical heteronomy of natural bodies and constructed genders with the consequence that 'being' female and 'being' a woman are two very different sorts of being. This last insight, I would suggest, is

the distinguished contribution of Simone de Beauvoir's formulation, "one is not born, but rather becomes, a woman". (Butler, 1986: 35)

É em 1990 que Judith Butler publica o seu imensamente importante *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, cujo título explica, no prefácio: "I noted that trouble sometimes euphemized some fundamentally mysterious problem usually related to the mystery of all things feminine." (Butler, 1990: VII). Assim, embora o género exista em duas (pelo menos duas) versões, a expressão *gender trouble* remete imediatamente para as mulheres e para o feminino.

Butler explora as noções de sexo e género, mulher e sujeito. Considera que, mesmo quando usado no plural, "mulheres" é um termo problemático, não exaustivo, na medida em que ninguém é, apenas, mulher, "because gender is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnical, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities." (*Ibidem*: 3). O género é inseparável do contexto político e cultural no qual se constitui, pelo que dificilmente existirá uma especificidade característica e diferenciadora do feminino, das mulheres enquanto tal.

Sendo culturalmente construído, o género não decorre, então, do sexo. Havendo dois sexos (facto ou talvez não), daí não decorre obrigatoriamente que haverá apenas dois géneros. Butler questiona a própria noção de sexo enquanto par binário masculino/feminino, produto da natureza. "And what is sex anyway? Is it natural, anatomical, chromosomal, or hormonal, and how is a feminist critic to assess the scientific discourses which purport to establish such "facts" for us?" (*Ibidem*: 7) e considera que, provavelmente, o sexo é tão culturalmente construído como o género.

Em relação a esta ideia de sexo como conceito cultural, é de referir a obra, interessantíssima, de Thomas Laqueur, também publicada em 1990, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, em que o autor explica como o sexo foi historicamente visto, justificando a ideia de Butler de que o conceito de sexo é tão construído como o conceito de género.

The notion, so powerful after the eighteenth century, that there was something concrete and specific inside, outside, and throughout the body that defined male as

opposed to female, and provided the foundation for the attraction of opposites, was absent in the Renaissance. (Laqueur, 1990: 146)

Laqueur traça o percurso do conceito desde os gregos, para quem as fronteiras entre o masculino e o feminino eram apenas diferenças de grau, até ao século XIX. Considera dois modelos, a que chama o modelo “um sexo” e o modelo “dois sexos”. Até ao século XVIII, considerava-se que havia apenas um sexo e só a partir do Iluminismo se passou a considerar que havia dois.

O modelo “um sexo” considera que as mulheres são homens invertidos (Galeno) ou que as mulheres são homens imperfeitos (Aristóteles). O modelo é, portanto, o corpo masculino: “But the standard of the human body and its representations is the male body”. (*Ibidem*: 62).

Nem mesmo as dissecações anatómicas do século XVI fizeram abandonar a ideia de um único sexo, sendo os órgãos femininos apresentados como versões dos masculinos, como, por exemplo, em *De Humani Corporis Fabrica*, um atlas de anatomia publicado em 1543, por Andreas Vesalius, considerado o pai da anatomia moderna. “Women's organs are represented as versions of man's in all three of Vesalius' immensely influential and widely plagiarized works.” (*Ibidem*: 94). A própria linguagem ignorava as diferenças, já que nem sequer havia uma nomenclatura própria para os órgãos femininos.

“Sometime in the eighteenth century, sex as we know it was invented.” (*Ibidem*: 149). Esta invenção do sexo tal como o conhecemos hoje corresponde à passagem para o modelo “dois sexos”. A linguagem distinguiu órgãos e nomeou os que não tinham nome e os corpos concretos das mulheres, na sua diferença em relação aos dos homens, tornaram-se a fundação do género (dois sexos foram inventados).

Laqueur aponta duas razões para que tal acontecesse, uma epistemológica e outra política. “There are two explanations for how the two modern sexes as we imagine them were, and continue to be, invented: one is epistemological and the other is, broadly speaking, political.” (*Ibidem*: 151). Epistemológica porque o conhecimento aumentou, a linguagem científica abandonou as metáforas, novos termos surgiram; política porque as revoluções políticas, culturais e intelectuais dos séculos XVIII e XIX levaram a que a biologia se tornasse a base e a justificação para a distribuição do poder nas relações entre os homens e as mulheres: “because the truths of biology had replaced divinely ordained hierarchies or

immemorial custom as the basis for the creation and distribution of power in relations between men and women.” (*Ibidem*: 193). É a ideia das esferas do poder, a separação do público e do privado, que destrói a ideia da hierarquia entre os sexos e que contribuiu para que, de um, passasse a haver dois. “the doctrine of separate spheres (...) it explicitly shattered the notion of a hierarchy of the sexes” (*Ibidem*: 195).

Ironicamente, é também a ideia de um sujeito racional, “sem gênero”, que faz aparecer a ideia de dois sexos opostos e genderizados: “Ironically, the genderless rational subject engendered opposite, highly gendered sexes.” (*Ibidem*: 197).

Judith Butler não está, portanto, sozinha, ao contestar a distinção entre sexo e gênero que resultaria dos estudos da antropóloga Margaret Mead, quando, ao estudar sociedades cujos conceitos de feminino e masculino diferiam dos existentes na sociedade ocidental, chamou a atenção para a diferença entre sexo, definido pela biologia, e comportamento sexual, determinado por fatores culturais e sociais. De uma forma implícita, Mead fazia, em 1928, a distinção entre sexo e gênero que Simone de Beauvoir retomou em 1949, no seu livro *O Segundo Sexo*, ao afirmar que ser mulher não era uma característica natural, mas sim o resultado de um processo e de uma construção cultural.

Butler contesta esta distinção entre a natureza (o cru) e a cultura (o cozido), “the position that there is a natural or biological female who is subsequently transformed into a socially subordinate “woman”, with the consequence that “sex” is to nature or “the raw” as gender is to culture or “the cooked.” (Butler, 1990: 37), fazendo aqui alusão ao título da obra do antropólogo Lévi-Strauss, *O cru e o cozido* (1964).

Segundo Butler, caso esta distinção existisse, teria de ser possível determinar o momento da passagem de sexo a gênero, “it would be possible to trace the transformation of sex into gender by locating that stable mechanism of cultures” (*Ibidem*: 37), reforçando a ideia de gênero como construto, mas também como algo contingente. É na contingência do gênero que Butler vê a possibilidade de alargar o espectro das configurações de gênero: “Only when the mechanism of gender construction implies the contingency of that construction does “constructedness” per se prove useful to the political project to enlarge the scope of possible gender configurations” (*Ibidem*: 38).

A visão do sexo como, apenas, matéria onde se inscreve o gênero, naturaliza a distinção e a relação binária entre a natureza e a cultura. Esta relação binária implica uma hierarquia, em que a cultura se sobrepõe à natureza, que se torna “o outro”. A natureza é

vista como feminina e a cultura como masculina, ativa e abstrata. A razão e a mente são associadas ao masculino e à agência, o corpo e a natureza ao feminino, à passividade. Para Butler, o par natureza/cultura é a reescrita no estruturalismo da distinção cartesiana e cristã entre o corpo e a mente, em que o corpo é a superfície em que se inscreve o género, e que, portanto, o pré-existe, “(...) the structuralist frame in which mind/body is redescribed as nature/culture?” (*Ibidem*: 129).

E, tal como a ideia de um sujeito racional, “sem género”, embora com características predominantemente masculinas, fez aparecer a ideia de dois sexos opostos e genderizados, também a ideia da identidade como um efeito, um construto, abre possibilidades de agência, ou seja, reforça a ideia da contingência dessas mesmas identidades: “Paradoxically, the reconceptualization of identity as an effect, that is, as produced or generated, opens up possibilities of “agency” that are insidiously foreclosed by positions that take identity categories as foundational and fixed.” (*Ibidem*: 147). Ou, por outras palavras, o facto de ser construída não significa que a identidade seja pré-determinada. “Construction is not opposed to agency.” (*Ibidem*: 147). Pelo contrário, o facto de ser construída implica que não seja pré-determinada. Butler contesta, assim, a acusação de Moi com que iniciámos o ponto 3.1. deste capítulo, de postular um sujeito completamente desprovido de agência. O sujeito não é desprovido de agência, mas constrói-se no próprio ato.

Tal como o sujeito, para Butler, também o género é uma ficção cultural, uma prática discursiva que nunca está concluída: “As an ongoing discursive practice, it is open to intervention and resignification”. (*Ibidem*: 33).

Segundo Sara Salih, a ideia de construção ou de processo é essencial para compreender as teorias de Judith Butler. “The idea of process or becoming will be crucial to understanding Butler’s theories, which draw on the Hegelian notion of dialectic” (Salih, 2002: 3). A própria escrita de Butler, que frequentemente faz perguntas que deixa sem resposta, é um sinal de que também estas perguntas fazem parte de um processo que não tem fim. “(...) like the ‘subjects’ she discusses, Butler’s works themselves are part of a process or a becoming which has neither origin nor end;” (*Ibidem*: 3).

Além de Hegel, Salih identifica muitas outras influências no pensamento de Butler, algumas que fazem com que, por vezes, seja incluída no campo do pós-estruturalismo, como Foucault e Derrida, mas também influências da psicanálise e das teorias feminista e marxista: “The importance of Foucault and Derrida to Butler’s work has led many people to classify

her as a post-structuralist, (...) other equally important influences on Butler's work – in particular, psychoanalytic theory, feminist theory and Marxist theory” (*Ibidem*: 6).

Em *Gender Trouble*, Butler coloca em causa a existência do sujeito enquanto categoria. O sujeito existe, mas não é anterior aos seus atos. Ele é um processo e a identidade constrói-se performativamente, tal como o género: “Gender proves to be performative – that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense, gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed.” (Butler, 1990: 25).

O género é algo que se faz continuamente, não algo que se é ou que se tem. “(...) gender is an act or a sequence of acts that is always and inevitably occurring, since it is impossible to exist as a social agent outside the terms of gender.” (Salih, 2002: 47).

3.2. A teoria *queer*

É desta “investigação” sobre o sujeito e sobre a identidade, feita pelo feminismo e pelas teorias psicanalíticas e pós-estruturalistas, que surge a teoria *queer*, frequentemente conotada com Butler: “Queer theory thus arose from a coalition (at times an uneasy one) of feminist, post-structuralist and psychoanalytic theories, which facilitated and informed the ongoing investigation into the category of the subject.” (*Ibidem*: 8).

Segundo Ana Luísa Amaral, esta teoria “tem a virtude de colocar interrogações sobre identidades e papéis (incluindo os sexuais), já que indica justamente a dificuldade ou impossibilidade de os seres humanos caberem em categorias estanques.”, acrescentando que Judith Butler lê “*queer* como ativando uma política de identidade que resiste aos próprios processos de nomeação.” (Amaral, 2016: 40).

Para Eve K. Sedgwick, autora de *Epistemology of the Closet*, publicado em 1990, tal como *Gender Trouble*, de Butler, *queer* é indefinível: “indistinguishable, undefinable, mobile.” (Salih, 2002: 9). Definir *queer* seria acabar com o conceito, pois *queer* é o que, por natureza, resiste à definição, é um desafio às identidades estáveis e essenciais.

O conceito começou a ser usado em 1991 por Teresa de Lauretis, como alternativa à expressão *gay and lesbian*, como forma de transcender e problematizar as diferenças entre estes dois conceitos, “(...) in the effort to avoid all of these fine distinctions in our discursive protocols, not to adhere to any one of the given terms (...) or at the very least, problematize

them.” (de Lauretis, 1991: V), como forma de “escapar” às categorias essenciais que os conceitos *gay* e *lesbian* pareciam pressupor.

A diferença é, de facto, um conceito crucial na teoria *queer*, tal como acontece nas teorias pós-estruturalistas em geral, o que “encaixa” esta teoria no contexto do pensamento ocidental dos anos noventa do século XX, que colocou em causa a identidade e a categoria do sujeito.

In the second half of the twentieth century, however, such seemingly self-evident or logical claims to identity have been problematised radically on a number of fronts by such theorists as Louis Althusser, Sigmund Freud, Ferdinand de Saussure, Jacques Lacan and Michel Foucault. (Jagose, 1996: 78)

Coletivamente, o trabalho destes teóricos permitiu colocar em causa a centralidade do sujeito cartesiano e apresentar a identidade como um mito, uma ficção cultural: “Consequently, identity has been reconceptualised as a sustaining and persistent cultural fantasy or myth.” (*Ibidem*: 78), o que levaria à descoberta de que o nosso sentido de identidade é apenas um efeito dos códigos que usamos para descrever o sujeito: “our understanding of ourselves as coherent, unified, and self-determining subjects is an effect of those representational codes commonly used to describe the self and through which, consequently, identity comes to be understood.” (*Ibidem*: 78).

Mais do que uma nova nomenclatura, *queer* é, para Annamarie Jagose, uma chamada de atenção para o perigo das categorias estáveis: “as a means of drawing attention to those fictions of identity that stabilise all identificatory categories.” (*Ibidem*: 125).

Ana Cristina Santos sintetiza as cinco ideias centrais da teoria *queer* da seguinte forma: “Em primeiro lugar, as identidades são sempre múltiplas”, articulando de variadas formas componentes como raça, classe, orientação sexual, género, idade, etc.; “Em segundo lugar, qualquer identidade construída – como, de resto, todas são – é arbitrária, instável e excludente”, pois ao construir uma identidade anulam-se as outras possibilidades; “Em terceiro lugar, (...) a teoria *queer* propõe que reconheçamos o seu significado permanentemente aberto, fluído e passível de contestação” valorizando as diferenças e a cultura da diversidade; “Em quarto lugar, a teoria *queer* postula que a teoria ou política de homossexualidade centrada no “homossexual” reforça a dicotomia hetero/homo” e, finalmente, *queer* cruza “muitos campos de saber.” (Santos, 2006: 7-8).

Para João Oliveira, este cruzamento de campos de saber, presente no feminismo *queer*, “era uma condição de viabilidade dos próprios projectos feministas.” (Oliveira, 2010: 36).

4. *Queer, mestizas, nómadas, cyborgs e outras invisibilidades*

O final do século XX ficou marcado por um fenómeno a que se tem chamado globalização e pelo qual se entende, com Boaventura de Sousa Santos, um fenómeno económico, mas também social, político e cultural.

Nas últimas três décadas, as interações transnacionais conheceram uma intensificação dramática, desde a globalização dos sistemas de produção e das transferências financeiras à disseminação, a uma escala mundial, de informação e imagens através dos meios de comunicação social ou às deslocações em massa de pessoas, quer como turistas, quer como trabalhadores migrantes ou refugiados. (Santos, in Santos (org.), 2001: 31)

Perguntamos, com Maria Irene Ramalho, o que tem a ver um fenómeno que até no próprio nome diz ser “global”, com a identidade, assunto de que temos tratado até aqui e, por definição, algo pessoal e íntimo, porque relacionado com o corpo e o sexo. Relembrando o que atrás dissemos, a identidade é culturalmente construída e, por isso é “De forma aparentemente contraditória, (é), pois, da perspectiva da globalização que melhor se pode conceber o carácter local da identidade enquanto forma de diferenciação, e, em particular, por maioria de razões, o carácter local da identidade sexual.” (Ramalho, in Santos (org.), 2001: 526).

Segundo Ramalho, é a globalização que permite perspetivar a diferença e que, por isso, reforça o sentido da identidade: “Ao revelarem a *mesmidade da diferença* no mundo inteiro, as interacções da globalização acabam por sublinhar a *individuação localizada* das diferentes identidades.” (*Ibidem*: 527, realce da autora).

O texto que citamos chama-se “A sogra de Rute ou intersexualidades” e nele a autora pretende questionar o impacto da globalização na forma como nos vemos, enquanto homens e mulheres, e na forma como teorizamos a diferença e a identidade. Explica o uso da palavra “intersexualidades” no título, na medida em que entende a identidade como uma “interrelacionalidade constitutiva desse vulnerável e reversível *estar-a-ser*, que é sempre o

que se é em sociedade.” (*Ibidem*: 540, realce da autora). “A sogra de Rute” para, através da leitura do Velho Testamento “mostrar como as narrativas culturais que mais poderosamente nos dizem da construção das identidades sexuais na nossa tradição são isso mesmo – narrativas de uma *construção cultural* de identidades” (*Ibidem*: 540, realce da autora).

O facto de as identidades serem culturalmente construídas faz com que sejam sempre narrativas abertas, passíveis ou, como diz Ramalho, “*ameaçadas*, de re-leitura, interpretação, interpelação e re-construção.” (*Ibidem*: 540, realce da autora).

O conceito de globalização remete-nos para as fronteiras entre os países, na medida em que, parece-nos, a globalização consiste no esbater dessas fronteiras, a todos os níveis. Enquanto as fronteiras são fixas, no entanto, a globalização sugere algo em movimento, algo ainda não concretizado, ou não *definitivamente* concretizado. Evoca também o espaço “entre” lugares, entre países, entre conceitos, que caracteriza a própria identidade, uma vez que ela não pode deixar de ser senão uma identidade “em trânsito”, em construção, a caminho de ser o que é (performativa, nas palavras de Butler). Sujeita ao contexto histórico, à política, até à moda, a identidade é sempre plural e relacional, é “uma rede fluida de relações que se oferece como um espectáculo em que da mesma forma participam os espectadores.” (*Ibidem*: 528).

A globalização, no entanto, apesar de dar a ver a “*mesmidade da diferença*”, na expressiva formulação de Ramalho, não resolveu o problema da menorização histórica das mulheres na sociedade, continuando estas a habitar “espaços hifenizados”, apropriando-nos nós agora da formulação de Oliveira, que usa “habitar como um verbo (performativo), não como um lugar preciso, apesar de o verbo implicar a localização.” (Oliveira, 2010: 27).

E a diferença das mulheres continua a ser pensada em termos “espaciais”, como nos exemplos que a seguir apresentamos.

Já em *Three Guineas* (1938), Virginia Woolf falava de uma “Outsiders Society”, (Woolf, 2014: 300), uma sociedade de excluídas, constituída por mulheres, as filhas e as irmãs dos homens cultos, excluídas da educação apenas pelo facto de serem mulheres.

Em *Notes Toward a Politics of Location* (1984), Adrienne Rich refere a importância da localização e começa no corpo, aquilo que lhe é mais próximo. “Trying as women to see from the center.” (Rich, 1984: 298). Mesmo começando no corpo, no entanto, Rich ressalva que a identidade é múltipla, pois esse corpo não é apenas um corpo de mulher, é também de

uma raça, de uma cultura, de uma religião, de um país. “Even to begin with my body I have to say that from the outset that body had more than one identity.” (*Ibidem*: 297).

Em *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-feminism in the late Twentieth Century* (1985), Donna Haraway apresenta a figura do *cyborg* como uma construção que representa a identidade, um híbrido situado entre espaços permeáveis, entre o humano e a máquina. Do seu ensaio, diz mesmo ser um argumento pelo prazer da confusão das fronteiras: “This essay is an argument for pleasure in the confusion of boundaries and for responsibility in their construction.” (Haraway, 1985: 7).

Também em 1985, Gayatri Spivak pergunta *Can the subaltern speak?*, texto que coloca as mulheres na posição de subalternidade que tradicionalmente ocuparam, a posição dos que não têm voz. Spivak refere-se à atitude paternalista e condescendente das mulheres brancas em relação às mulheres negras, mas a subalternidade pode ser vista como uma cadeia, sendo que as mulheres brancas, em posição de subalternidade, ainda assim veem as mulheres negras como subalternas.

Em *Borderlands* (1987), Gloria Anzaldúa fala das *new mestizas*, as mulheres que se situam em espaços de fronteira, excluídas do centro pela raça, pelo sexo, pela ideologia, pela cultura. Este espaço de fronteira traduz-se, em Anzaldúa, na própria escrita, simbiose de ensaio, ficção, autobiografia.

Em *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (1994), Rosi Braidotti apresenta os sujeitos como nómadas, porque em movimento, entre espaços, mas considera que nómadas são, também, as identidades e até o pensamento atual. “This process (of becoming) assumes that identity takes place in between nature/technology, male/female, black/white, local/global, present/past—in the spaces that flow and connect such seeming binaries.” (Braidotti, 2011: 217).

Muitos outros exemplos poderíamos procurar, mas, voltando ao texto de Maria Irene Ramalho, podemos dizer com ela que

Não há nenhuma razão, a não ser um poder ou interesse social *naturalizado* – isso a que chamamos ideologia –, para que as identidades sexuais dos homens e das mulheres continuem a repetir ainda hoje, de forma estanque e inalterável, as identificações que, por razões culturais e nas narrativas da cultura, nos chegam como fixadas desde tempos imemoriais. (Ramalho, in Santos (org.), 2001: 539, realce da autora)

É como uma forma de luta contra esta ideologia que vemos a escrita, a crítica literária e, até, a leitura.

A proposta de leitura do conto que é o objeto desta dissertação, “The Women Men Don’t See”, de James Tiptree, Jr., apresenta-se como uma proposta interessada na questão da identidade feminina e como uma, mais uma, re-leitura do espaço entre espaços habitado pelas mulheres.

II
Ficção científica
e
Ficção científica feminista

Definição e perspectiva histórica do género literário
Uma abordagem crítica feminista

(...) we can recognize SF fairly easily, although it is rarely found in a pure isolated state. Just like oxygen.

(Aldiss & Wingrove, 1988. *Trillion Year Spree, The History of Science Fiction*: 32)

Science fiction suits me just right. SF is the literature of ideas, and I am, I think, an idea writer. SF allows extrapolation into the future, and that is my “natural way of thought. (“If this goes on ...”) And SF is the literature of wonder, and you have only to say, “Those lights in the sky are great suns” for me to go all shivery. In SF I have found my niche.

(Tiptree, 2020. *Meet Me at Infinity*)

A feminist text is one in which the reading position constructed by the text – the position from which the text is coherent and meaningful – corresponds with this subject position.

(Cranny-Francis, 1990. *Feminist Fiction. Feminist uses of generic fiction*: 25)

Neste capítulo apresentaremos uma tentativa de definição da ficção científica e uma perspetiva histórica deste género literário, assuntos mais diretamente relacionados do que à primeira vista poderá parecer.

Seguidamente, apresentaremos uma das possíveis abordagens críticas a este género literário, a que o relaciona com o feminismo, introduzindo e explicitando o conceito de ficção científica feminista.

O nosso objetivo neste capítulo é contextualizar e situar James Tiptree, Jr. e o conto “The Women Men Don’t See” no género em que este se inscreve.

Como principais fontes na pesquisa para este capítulo, destacamos *Trillion Year Spree*, *The History of Science Fiction* (1988), de Brian Aldiss e David Wingrove, *Decoding Gender in Science Fiction* (2002), de Brian Attebery, *The Routledge Companion to Science Fiction* (2009), editado por Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts e Sherryl Vint, *The Encyclopedia of Science Fiction* (1993), editado por John Clute e Peter Nicholls, *Science Fiction. What’s it All About* (1971), de Sam Lundwall, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre* (1979), de Darko Suvin, *Feminist Fiction. Feminist uses of generic fiction* (1990), de Anne Cranny-Francis e *Feminism and Science Fiction* (1988), de Sarah Lefanu.

Além destas obras, destacamos a consulta *on-line* de numerosos artigos na *SFE*, *The Encyclopedia of Science Fiction*.

1. *Science Fiction. What's it All About*

Definição do gênero literário

Para iniciar, tomamos de empréstimo o título de Sam Lundwall (1971), pois reflete bem a primeira dificuldade que surge ao abordar a ficção científica enquanto gênero literário, a da sua definição.

A mesma dificuldade se pode deduzir das palavras de Farah Mendlesohn, uma das editoras de *The Cambridge Companion to Science Fiction* (2003): “Science fiction is less a genre – a body of writing from which one can expect certain plot elements and specific tropes – than an ongoing discussion.” (Mendlesohn, 2003: 1).

A dificuldade de definir o tipo de texto de que se fala não parece existir quando se fala de outros gêneros literários, como romances ou livros policiais ou de mistério. Em relação à ficção científica, no entanto, há autores que são lidos como tal por uns, mas não por outros, há os que recusam esse rótulo, há os que não se incomodam com ele e até o reclamam, há os que dizem que a ficção científica “morreu” com o progresso tecnológico atual e os que traçam os novos caminhos do gênero, como o *cyberpunk*, por exemplo. Há os que se ofendem com a identificação do gênero com a fantasia, outros consideram que as raízes de ambos são comuns.

Gary Wolfe, em *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy* (1986), enumerou trinta e três definições de ficção científica, definições essas muito diversas e, por vezes, mesmo contraditórias (Attebery, 2002: 1-2). Este número atesta a dificuldade de que falamos.

Ursula Le Guin, pragmaticamente, disse que escrevia ficção científica porque era isso que os editores chamavam ao que ela escrevia. “I write science fiction because that is what publishers call my books. Left to myself, I should call them novels.” (Le Guin, 1971, *apud* Wood, 1989: 11).

Para complicar mais um pouco a questão, há ainda os que, como Brian Attebery, consideram que a ficção científica, além de ser um gênero literário e uma categoria de mercado, é também uma comunidade de indivíduos que pensam de forma semelhante: “Science fiction is not only a mode of story-telling but also a niche for writers, a marketing category for publishers, a collection of visual images and styles and a community of like-minded individuals.” (Attebery, 2003: 32).

Anne Cranny-Francis, por seu lado, acrescenta que um gênero literário popular não é apenas uma categoria literária ou linguística, mas também uma prática social, como a

utilização feita pelas feministas da ficção científica enquanto instrumento político confirma: “Study of the feminist use of generic literary forms confirms that genre is a form of social practice as well as a literary or linguistic category” (Cranny-Francis, 1990: 16).

Género literário, categoria de mercado, um estilo, uma discussão, uma comunidade de mentes semelhantes, uma forma de fazer política... o que é, afinal, a ficção científica?

Tentando ainda uma definição, ao apresentar razões para alguém querer ler este tipo de textos, Lundwall menciona o *sense of wonder*: “If you have Sense of Wonder, then you can appreciate science fiction.” (Lundwall, 1971: 14). Esta expressão traduz um sentimento de espanto face à possibilidade infinita da mudança, que caracteriza a ficção científica e que a distingue de qualquer outro tipo de literatura. Nesse sentido, ela é subversiva, pois tudo é possível. Este sentimento de espanto é também um conceito interessante na medida em que conduz a uma definição de ficção científica baseada nos efeitos que produz nos leitores, mais do que em características intrínsecas dos textos. (Clute & Nicholls, 1993: 1083).

Também Darko Suvin fala em mudança e em possibilidade, quando define a ficção científica como a literatura em que o familiar deixa de o ser porque visto através de um novo olhar, cognitivo e criativo. “I will argue for an understanding of SF as the literature of cognitive estrangement” (Suvin, 1979: 4). Este olhar para lá da superfície e do familiar, esta atitude que Suvin definiu como *estrangement*, caracteriza toda a ficção. No entanto, ao contrário dos mitos, por exemplo, que explicam algo de forma definitiva, a ficção científica apenas pergunta e explora possibilidades, dentro de um quadro cognitivo percebido como possível na época da escrita.

Assim, o *cognitive estrangement*, que podemos traduzir como um “afastamento” ou “estranhamento” cognitivo (no sentido de colocar distância em relação ao familiar para melhor o poder ver), é o enquadramento formal da ficção científica, que a separa da literatura realista e também das explicações dos mitos. A ficção científica aparece como um género literário cujas condições, suficientes e necessárias, são: “the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment.” (*Ibidem*: 7-8). Este enquadramento alternativo ao ambiente do autor representa a novidade da ficção científica, aquilo que Suvin denomina *novum* e que, para ser coerente e significativo, deve ser partilhado com o leitor. Provoca um sentimento de dissonância entre o ficcional e o real e não se refere apenas a conteúdos científicos, mas pressupõe uma visão do mundo e da sociedade partilhada por autor e leitor.

Brian Attebery, em *Decoding Gender in Science Fiction* (2002) considera igualmente que a ficção científica, não sendo diferente do resto da ficção na medida em que toda a ficção é uma forma de contar histórias, introduz, no entanto, a incorporação de signos da ciência, de forma a criar uma sensação de estranheza (o equivalente ao afastamento ou *estrangement* de Suvin).

So storytelling is a way of thinking about things, and science fiction is a form of storytelling that invites us to challenge standard notions of nature and culture. SF's unique innovation within the code of narrative is to incorporate signs derived from science and technology in such a way as to evoke a sensation of strangeness – not mere novelty but a reordering of categories. (Attebery, 2002: 4)

Talvez possamos concluir, como Aldiss & Wingrove, que a ficção científica não existe, e que é apenas um rótulo que usamos por conveniência, para mais facilmente agruparmos escritores e escritoras: “There is no such entity as science fiction. We have only the work of many men and women which, for convenience, we can group together under the label 'science fiction'.” (Aldiss & Wingrove, 1988: 23).

Essa tarefa de agrupar os escritores e as escritoras e de rotular o seu trabalho como ficção científica corresponde, no fundo, à tarefa de esboçar uma história do género, que abordaremos a seguir.

Entretanto, apresentaremos aquelas que, segundo Cranny-Francis, são as características que nos permitem incluir um determinado texto neste género literário, aquilo a que chamou “as convenções do género” (Cranny-Francis, 1990: 44). São elas, em primeiro lugar, a ligação à ciência e à tecnologia, característica que parece óbvia pelo próprio nome do género e, em segundo lugar, o afastamento em relação à situação quer do escritor ou escritora, quer do leitor ou leitora, a capacidade de apresentar o mundo como estranho e novo, permitindo uma nova perspectiva (*Ibidem*: 60). Em terceiro lugar, e estreitamente relacionada com este afastamento, surge a convenção do *alien*, o ser de outro planeta através de cujos olhos vemos o nosso mundo (*Ibidem*: 63) e que nos possibilita a experiência da alteridade e, por fim, a extrapolação (*Ibidem*: 67), que, no fundo, também é um afastamento, não no espaço, mas no tempo. Além destas quatro características, principais e interligadas, Cranny-Francis sugere que a utilização da narrativa linear e que apresenta uma demanda, isto é, uma busca de

algo, a *quest narrative*, é tão frequente que podemos até considerá-la uma quinta convenção do género (*Ibidem*: 69).

A ênfase posta numa ou noutra destas características é uma das razões pela qual é tão difícil chegar a uma definição de ficção científica. Outra será o facto de a própria ficção científica estar em constante mudança. (James, 1994: 11).

2. As origens

Perspetiva histórica do género literário

Se definir ficção científica não é fácil, uma segunda dificuldade surge imediatamente a seguir: a de situar historicamente as suas origens. Frequentemente considerada uma escrita do novo e do diferente, há alguma ambiguidade e até talvez contradição no desejo, quase necessidade, de construir e apresentar uma história do género, como se o facto de encontrar antepassados ilustres provasse a sua respeitabilidade ou o seu valor.

A questão das origens é tudo menos consensual, havendo aqueles que a consideram um produto da industrialização do século XIX e que a situam, portanto, no século XX (Aldiss & Wingrove, 1988: 14), aqueles que seguem os seus autores, retrospectivamente, até ao século XVI, e os que encontram vestígios de ficção científica na Bíblia e “mais além”:

On the long struggle upwards from Lucian to the celebrated date of 1926, the historians scoop in Thomas More, Rabelais, Cyrano de Bergerac, Jonathan Swift, and a whole clutch of eighteenth-century bishops. One of the more learned anthologists, in a Croatian science fiction anthology, enlists Dante and Shakespeare to the ranks, while the first chapter of Genesis has also been claimed, perhaps with more justification. (*Ibidem*: 33)

Na realidade, decidir quando é que se começou a escrever ficção científica está, obviamente, relacionado com a questão prévia de a definir, questão difícil, como terá ficado claro no ponto um deste capítulo.

A busca das origens do género, de acordo com o que foi anteriormente exposto, parece então passar por encontrar textos que reúnam as características atribuídas a esse mesmo género após a designação surgir. Não é possível definir um conceito que não existe, como explica

John Rieder, quando diz que um género literário só surge pela repetição de semelhanças entre textos. Percebemos então como a intenção de encontrar o texto fundador de um determinado género literário é uma tarefa impossível e até contraditória.

a genre consists of a web of resemblances established by repetition across a large number of texts (...) the very notion of the founding instance or origin of a genre is self-contradictory, because the work in question is in an important way not an example of the genre it establishes, but rather a peculiarly influential violation of some pre-existing set of generic expectations. (Rieder, 2008: 18–19)

Não sendo nosso objetivo apresentar uma história exaustiva das origens da ficção científica, consideraremos, como Aldiss & Wingrove, que este é um género do século XX, pois foi a época em que a designação surgiu, e apresentaremos, em traços muito gerais, a sua génese, seguindo alguns autores e alguns acontecimentos chave, até ao aparecimento da ficção científica feminista, a partir dos anos sessenta e setenta.

A designação de “ficção científica”, que hoje utilizamos, surgiu em 1929 como uma primeira tentativa de demarcar o género de outros tipos de histórias, e foi inicialmente usada por Hugo Gernsback: “Gernsback’s *Amazing*, however, was the first (...) to attempt to define the genre which the editor initially called ‘scientifiction’, but began to refer to as ‘science fiction’ by 1929.” (Attebery, 2003: 33). Para Gernsback, o editor de *Amazing*, a revista fundada em 1926 que é unanimemente considerada a primeira revista de ficção científica, este era um tipo de texto que, de forma agradável e não demasiado evidente, servia para divulgar conhecimentos científicos (*Ibidem*: 33). Tinha, portanto, uma função didática, enfatizando a primeira das convenções do género apresentadas anteriormente, ou seja, a ligação à ciência e à tecnologia.

Segundo Aldiss & Wingrove, autores de *Trillion Year Spree, The History of Science Fiction* (1988), as histórias de viagens e as aventuras míticas possuem características que os textos realistas rejeitam, como animais fantásticos e acontecimentos simbólicos, mas que são frequentes na ficção científica e que aparecem também em textos muito antigos. (Aldiss & Wingrove, 1988: 32) Estes autores consideram que estes textos, especialmente os romances góticos, apresentam características semelhantes ao que hoje é considerado ficção científica, mas que estas só nos aparecem como tal à luz do nosso atual conceito de ficção científica: “But only the growth of the genre, the mode, in our century, has made them seem to resemble

it as much as they do. They may have been used as models (...)” (*Ibidem*: 110), indo assim ao encontro da afirmação de John Rieder, citada acima, que refere a repetição das mesmas características como forma de estabelecer um determinado género literário.

Em muitas obras escritas ao longo da Idade Média e dos séculos XVII e XVIII, podemos encontrar utopias e viagens à lua. Aldiss & Wingrove referem que, de acordo com Philip Gove, só no século XVIII, por exemplo, foram publicadas duzentas e quinze dessas viagens, (*Ibidem*: 94), além de viagens ao centro da Terra ou a partes remotas da mesma, textos satíricos e aventuras. Estes elementos, que hoje nos ajudam a “classificar” alguns textos como ficção científica, no entanto, só podem ser vistos como contributos dispersos dos antepassados para os escritores do século XX. Encará-los como uma corrente de continuidade seria um erro, “the error of spurious continuity – of perceiving a connection or influence where none exists.” (*Ibidem*: 33).

O século XIX foi uma época de grande agitação social em que o crescimento das cidades e a revolução industrial fizeram surgir o operariado e as lutas sociais, pela democracia, pela justiça social e pela igualdade. A teoria da evolução de Darwin abalou a crença na superioridade dos homens, descobertas científicas puseram em causa a criação divina do mundo, Freud desenvolveu a noção de consciência individual. Tudo foi posto em causa, todas as certezas desapareceram e o impacto da ciência e da tecnologia começou a ser questionado. A ficção científica apresentou-se como uma resposta a esta crise e os escritores com convicções políticas que desejavam apresentar alternativas sociais, fossem eles escritores socialistas ou feministas, utilizaram repetidamente a utopia como arma de propaganda e como forma de crítica social. Desde a *Utopia* de Thomas More (1516) até ao final do século XIX escreveram-se mais de quatrocentos textos utópicos em inglês, trezentos e vinte dos quais no século XIX. (Cranny-Francis, 1990:7).

Entre os textos que exploraram o impacto tecnológico na sociedade conta-se *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818), frequentemente considerado o primeiro a questionar os impactos sociais da ciência e por muitos autores considerado o primeiro livro de ficção científica (ver, entre outros, Aldiss & Wingrove, 1988: 21 e Cranny-Francis, 1990: 39), por apresentar quase todas as convenções do género atrás referidas.

Segundo Kingsley Amis, H. G. Wells e Júlio Verne são os dois criadores da moderna ficção científica: “Whatever else he may or may not have been, Jules Verne is certainly to be

regarded as one of the two creators of modern science fiction; the other, inevitably enough, is H. G. Wells.” (Amis, 1960: 37-38).

Júlio Verne admirava cegamente a tecnologia e o progresso. Tal como acontecia com Hugo Gernsback, a sua intenção era didática. Esta visão, sem preocupações sociais ou políticas, dominou a ficção científica durante a primeira metade do século XX. Apenas as utopias e distopias eram textos política e socialmente conscientes.

H. G. Wells, por seu lado, preocupou-se com a natureza da sociedade e com a ideologia de classes, mais do que com a tecnologia ou a ciência. Apesar de ser um apoiante da luta das mulheres, elas estão praticamente ausentes dos seus livros, tal como acontece nos textos de Júlio Verne. Mas, contrariamente a Verne, Wells questionou a ideia de progresso e apresentou uma visão pessimista do futuro.

Escritores como Rudyard Kipling, G. K. Chesterton, Arthur Conan Doyle, Jack London, Edgar Rice Burroughs, Franz Kafka, Aldous Huxley, entre outros, escreveram obras que incluem elementos característicos da ficção científica, como ambientes exóticos ou aventuras noutros tempos ou espaços, mas ganharam as suas reputações literárias fora do género, não sendo imediatamente identificados com ele.

Depois de *Amazing*, a revista de Gernsback, o aparecimento de várias revistas de ficção científica a partir dos anos trinta contribuiu para desenhar uma distinção entre literatura e ficção científica, e consolidar a ideia de que esta não tinha valor, ou era, pelo menos, inferior aos outros tipos de ficção. A ficção científica passou a ser identificada com o “popular”, o sem valor, pois era publicada em revistas sem qualidade (as *pulps*, termo que advém do facto de serem publicadas em polpa de papel, de qualidade inferior), enquanto as publicações em livro e em papel de melhor qualidade eram reservadas para a literatura, textos considerados de carácter mais “intelectual”. Este facto acabou por criar uma categoria ou um género que, até hoje, ainda é visto como inferior. Ou, nas palavras de Aldiss & Wingrove, criou para a ficção científica um gueto onde ainda se encontram quer os escritores quer os leitores: “in the long run it induced an 'SF ghetto' mentality from which both readers and writers still scheme to escape (or imagine they have escaped).” (Aldiss & Wingrove, 1988: 218). As revistas publicavam também artigos de divulgação científica destinados ao público em geral, escritos por cientistas como J. B. S. Haldane e Carl Sagan e, quanto às histórias, muitas delas não tinham qualidade literária: “Characterization was perfunctory and plots were often thinly

disguised westerns, mysteries or lost-world romances. (...) what is now generally called 'space opera'". (Attebery, 2003: 34).

Simultaneamente às revistas de ficção científica, apareceram publicações de fãs do género, as *fanzines*, que punham em contacto os leitores e os escritores, e os leitores entre si. Estas contribuíram para o aparecimento de novos escritores, que escreviam segundo a fórmula que conheciam e tanto admiravam, criando histórias algo previsíveis, mas gerando também o sentimento de comunidade de que fala Attebery (*Ibidem*: 32) ou o gueto mencionado por Aldiss & Wingrove.

As revistas continuaram até aos anos sessenta. De facto, o período entre 1926 e os anos sessenta pode justamente considerar-se o período das revistas. (*Ibidem*: 32) No entanto, nos anos sessenta, a publicação de antologias e de edições de bolso (*paperback editions*) possibilitou o acesso de mais pessoas aos livros, que se tornaram mais baratos, mais transportáveis e mais facilmente acessíveis. A diferença entre literatura (*mainstream fiction*) e literatura popular (*genre fiction*) esbateu-se, embora a ficção científica ainda continuasse a ser vista por muitos como escapismo e divertimento efémero.

Nos anos cinquenta, depois da segunda guerra mundial, da bomba de Hiroshima e do início das viagens espaciais, a ficção científica forçosamente mudou. Segundo Aldiss & Wingrove, o impossível tinha acontecido e o sonho transformara-se em realidade. O termo tornou-se sinónimo de algo futuro e improvável: "The term 'science fiction' increasingly became used as a sort of okay jargon term, meaning something futuristic, unlikely, and high-powered." (Aldiss & Wingrove, 1988: 288).

Após a guerra, o tema das sociedades autoritárias repete-se na ficção: George Orwell escreveu *Animal Farm* (1945), Ray Bradbury escreveu *Fahrenheit 451* (1953), William Golding escreveu *Lord of the Flies* (1954). Não sendo ficção científica, estes livros apresentam sociedades utópicas e características capazes de agradar ao público fã da ficção científica. (*Ibidem*: 304).

Com o crescimento económico dos anos sessenta, o radicalismo estudantil, as drogas, o fascínio pelo fantástico e pelo bizarro e a cultura pop, a objetividade da ciência foi posta em causa, bem como o seu estatuto de forma de conhecimento não ideológico. Surgiram escritores mais preocupados com o impacto social da ciência e da tecnologia do que com a ciência e a tecnologia propriamente ditas, preocupação que resultou num certo pessimismo acerca do futuro. Foi uma época de visível mudança, em termos tecnológicos e científicos, o que levou

ao alargamento dos temas típicos da ficção científica, que alguns autores começaram a considerar limitadores e até demasiado conservadores: “Many young writers entering the field came to feel (...), that genre sf had become a straitjacket; though widely supposed to emphasize change and newness, sf had somehow become conservative.” (Nicholls, 1993: 866).

Este movimento ficou conhecido como *New Wave*, termo tomado de empréstimo do francês *Nouvelle Vague* aplicado ao cinema experimental, e resultou numa aproximação à literatura *mainstream*, numa tomada de consciência por parte dos escritores da importância cultural do género. Acreditava-se que a ficção científica podia e devia ser considerada literatura, pelo que as fronteiras entre ambas se esbateram: “New-Wave sf did more than any other kind of sf to break down the barriers between sf and mainstream fiction” (*Ibidem*: 866).

Ou, nas palavras de Helen Merrick, a ficção científica tornou-se mais respeitável e mais visível: “sf seemed to gain a new respectability or at least visibility.” (Merrick, 2009: 103).

Até aos anos sessenta, durante o período das revistas, a ficção científica foi um género essencialmente masculino, produzido por e para os homens, apresentando grande preocupação com a tecnologia e com as guerras e caracterizando-se pela quase total ausência de mulheres. Estas apareciam apenas de passagem, como objetos de desejo e interesse dos protagonistas masculinos, com uma função acessória e quase decorativa.

No entanto, a partir dos anos sessenta, além dos temas e das preocupações expressas nos textos, também o público leitor mudou, bem como os próprios escritores. Muitos deles tinham preparação literária e não científica e a escrita de ficção científica passou a ser considerada uma atividade principal e não algo secundário. “Increasingly, authors were not just writing sf “on the side,” but were deliberately choosing to become writers of sf” (*Ibidem*, 106).

Entre estes escritores contam-se muitas mulheres e, paralelamente à chamada segunda vaga do feminismo, começou a falar-se de ficção científica feminista, que reformulou o megatexto do género, transformando-o num espaço de debate de novas ideias: “(as a) space for alternative ways of thinking about gender, sexuality, and, less often, race.” (*Ibidem*, 108).

Desta corrente feminista falaremos um pouco mais adiante, no final deste ponto 2 e no ponto 3 deste capítulo.

De entre as escritoras que começaram a publicar, ainda nas revistas, no final da década de sessenta, destaca-se Ursula Le Guin, que exerceu uma influência duradoura devido ao seu estilo muito próprio.

Nos anos sessenta e setenta, também a academia “descobriu” a ficção científica, através de dois nomes importantes, Kingsley Amis e Darko Suvin, e a crítica literária interessou-se pelo tema:

Theorized criticism of sf, previously almost unknown, opened the sixties with spectacular ructions over British novelist-academic Kingsley Amis’s laid-back Princeton University lectures on sf, *New Maps of Hell* (1960), and closed the seventies with Professor Darko Suvin’s formidably formalist and Marxist *Metamorphoses of Science Fiction* (1979) (...) (Broderick, 2003: 61)

Para este interesse da academia contribuiu ainda Joanna Russ, uma professora universitária de Inglês, assumidamente feminista, e uma escritora de ficção científica que, de forma diferente de Le Guin, marcou igualmente o género. Além de ensaios académicos, como o *How to Suppress Women’s Writing* que referimos e citámos no primeiro capítulo, escreveu obras de ficção com protagonistas femininas fortes e rebeldes, desafiando estereótipos, aquilo a que Aldiss & Wingrove chamam o “competent male/wilting female syndrome that had dominated the magazine genre for forty years. And Russ did it with great style.” (Aldiss & Wingrove, 1988: 459).

Ao longo dos anos setenta, “brilhou” também James Tiptree, Jr., pseudónimo usado por Alice Sheldon para assinar uma vasta obra, da qual destacamos o conto que constitui o objeto desta dissertação. De James Tiptree, Jr., cuja vida e obra deu que falar, principalmente quando se descobriu que era, afinal, uma mulher, falaremos mais detalhadamente no capítulo seguinte. O “caso” Tiptree/Sheldon deu azo a muitas discussões sobre a escrita das mulheres e levanta ainda hoje questões sobre a autoria, a identidade ou o género. Além da sua vida, várias das suas ficções questionam também a natureza dos homens e das mulheres, entre elas o conto que será analisado no capítulo IV: “stories such as “The Women Men Don’t See” (1973), (...) offered powerful critiques of feminine and masculine “nature.” (Merrick, 2009: 109).

Surgiram também as primeiras antologias de ficção científica feminista, como as de Pamela Sargent, *Women of Wonder*, em 1975, 1976 e 1978, apresentando histórias em que o

imaginar de sociedades diferentes apontava para a necessidade de mudança da sociedade de então. Escrever histórias livres das limitações da sociedade patriarcal ajudava a tornar visíveis essas limitações e apresentar mulheres desempenhando novos papéis ajudava a questionar os papéis tradicionais. Na Introdução à primeira dessas importantes antologias, Pamela Sargent apresenta a ficção científica como um instrumento para a construção do futuro das mulheres, pelas próprias mulheres, pelo que se tornava necessário ultrapassar os preconceitos e *pensar* sobre o futuro: “Science, after all, begins with the asking of questions and the desire to learn. (...) If women do not want men to make their future for them, they must explore these problems. Science fiction is one tool for doing this.” (Sargent, 1975: LIX).

A entrada em força das mulheres mudou definitivamente a ficção científica, que deixou de ser um “clube de homens”, como fora até aos anos sessenta. As principais diferenças relacionam-se com o foco das histórias: as preocupações feministas, tal como as restantes preocupações humanistas e sociais, não só modificaram como enriqueceram o género.

Os anos setenta trouxeram novos temas à ficção científica, além do feminismo: a ecologia, a computadorização, a energia nuclear, a psicanálise, a revolução sexual. “New technology fed new themes into the genre – cloning, biotechnology and computer science grew in importance as space flight diminished (...)” (Aldiss & Wingrove, 1988: 429).

Além do interesse da academia pela ficção científica, nos anos setenta deu-se também o desenvolvimento dos Estudos sobre as Mulheres, a recuperação da História das Mulheres e de textos de autoria feminina, levando ao ressurgimento de textos utópicos, por vezes distópicos, de que é exemplo *The Handmaid’s Tale* (1985), de Margaret Atwood, e que se manteria até ao final do século.

3. Ficção científica feminista

Uma posição de leitura feminista

Feminist – or let’s say gender-questioning – science fiction asks insistently, through careful construction of different societies, how much of what we think now, today, in generic western culture about men and women is innate in the human species and how much is just invented. (Alderman, 2017)

Naomi Alderman, no artigo do *The Guardian* do qual foi retirado o excerto em epígrafe, reflete precisamente sobre a coincidência (ou não) de três reconhecidas escritoras de ficção científica (Ursula Le Guin, Margaret Atwood, Alice Sheldon/James Tiptree, Jr.) terem sido expostas, quando crianças, por força de circunstâncias familiares, a culturas e sociedades radicalmente diferentes da cultura e da sociedade ocidental. Como se esse contacto precoce lhes tivesse mostrado o valor da diferença e a possibilidade de outras formas de vida e tivesse retirado, simultaneamente, o peso da inevitabilidade da visão ocidental. A ficção científica surge como uma forma de *estrangement*, para usar o termo cunhado por Suvin, ou seja, uma forma de mostrar o diferente e de questionar o familiar, assumidamente aceite sem reflexão, através de um afastamento, um colocar de distância que permitirá ver com outros olhos.

Cranny-Francis, na introdução a *Feminist Fiction. Feminist uses of generic fiction* (1990), apresenta igualmente a ficção científica feminista como uma forma de questionar os discursos dominantes, deslocando assim a ênfase da ciência e da tecnologia e valorizando o afastamento e a possibilidade de novos pontos de vista:

feminist discourse operates to make visible within the text the practices by which conservative discourses such as sexism are seamlessly and invisibly stitched into the textual fabric, both into its structure and into its story, the weave and the print. (Cranny-Francis, 1990: 2)

Como Veronica Hollinger também refere, a ficção científica feminista não é, portanto, a ficção científica escrita por mulheres, nem a ficção científica que apresenta as mulheres como protagonistas ou cujo enredo gira à volta de mulheres, mas sim a que é escrita tendo em conta os interesses das mulheres:

feminist sf is not simply sf about women; it is sf written in the interests of women (...) It is a potent tool for feminist imaginative projects that are the necessary first steps in undertaking the cultural and social transformations that are the aims of the feminist political enterprise. (Hollinger, 2003: 128)

Ela é, então, uma forma de prática política, uma forma de apresentar a ideologia feminista, oposta à ideologia de género patriarcal dominante na sociedade ocidental, através da apropriação das “fórmulas” de um determinado tipo de texto. Os textos considerados *genre fiction*, ou literatura “popular”, dos quais a ficção científica faz parte, são facilmente aceites,

como o próprio nome indica. Assim, faz politicamente sentido usar esse tipo de texto para difundir ideias e questionar a naturalidade dos discursos instalados. Este desafio à naturalidade dos discursos é, segundo Cranny-Francis, a tarefa fundamental do discurso feminista: “The most important role and task of feminist discourse is to challenge this naturalization, this obviousness, this common sense.” (Cranny-Francis, 1990: 2), desafio este que vai ao encontro da “leitora resistente” de Fetterley que apresentámos no ponto 1.1. do capítulo I.

Ainda segundo Cranny-Francis, é significativo que o discurso feminista se aproprie de um género literário de massas, um género popular (a arte segundo uma fórmula), familiar aos leitores, mas desvalorizado pelos críticos, para transmitir as suas ideias. A experiência das mulheres, desvalorizada e inferiorizada, vai revelar-se através de um género literário também desvalorizado e inferiorizado pelos críticos (*Ibidem*: 5), mas que tem as características ideais para revelar as diferenças entre as experiências dos homens e das mulheres, apresentando-as através da alienação das personagens, textualmente representada por deslocações no tempo ou no espaço.

As a literature of estrangement (that is, a literature concerned primarily with the alienation experienced by individual subjects, realized textually by a setting displaced in time and/or space), science fiction was used initially to show how different women's and men's experience of their world were, and to demonstrate the practice of sexist discourse. (*Ibidem*: 26)

Prosseguindo esta ideia, Hollinger acrescenta que a alienação das personagens é conseguida, não só através de deslocações no espaço e no tempo, mas também através da utilização frequente das figuras do *alien* e do *cyborg*:

As many studies have noted, sf by women writers, and specifically by feminist writers, has made frequent and significant use of two appropriately ‘monstrous’ figures, the alien and the cyborg, through which to explore the perspectives and experiences of hegemonic culture’s traditional ‘others’. (Hollinger, 2003: 132)

Esta é uma questão que se relaciona diretamente com a questão do género, tradicionalmente encarado como um par, o masculino e o “outro” (o não masculino), sem nenhuma categoria intermédia. Esta visão binária do género foi posta em causa, repetidamente, pela ficção científica, de variadíssimas formas, por exemplo através da criação

de um terceiro género, de sociedades sem género, de géneros resultantes de escolha ou de metamorfoses, da apresentação do género como prótese e de múltiplas manifestações de desejo sexual:

SF writers are more than willing to disrupt the binary gender code with such concepts as a literal third sex, a society without sexual division, gender as a matter of individual choice, involuntary metamorphosis from one sex to another, gender as prosthesis, and all manner of unorthodox manifestations of sexual desire. (Attebery, 2002: 9)

Segundo historiadoras e filósofas da ciência como Sandra Harding e Donna Haraway, o código de género faz parte da nossa forma de conhecer o mundo e até a própria ciência incorpora distinções de género na sua linguagem, estrutura e epistemologia: “science itself, despite its pose of impersonality, incorporates gender distinctions in its language, its social structure, and even its epistemology.” (*Ibidem*: 9).

Assim, e ainda segundo Attebery, o género não é apenas um dos temas da ficção científica, feminista ou não. O género é uma parte estrutural de toda a ficção científica, “it is an integral part of the genre's intellectual and aesthetic structure.” (*Ibidem*: 10).

Em *(Re)reading Queerly: Science Fiction, Feminism, and the Defamiliarization of Gender* (1999), Hollinger sugere uma aproximação da teoria feminista e da teoria *queer*, para uma releitura da construção da identidade de género na ficção científica escrita por mulheres, partindo do pressuposto que “as Judith Butler (...) noted, “literary narrative [is] a place where theory takes place” (Bodies That Matter 182)” (Hollinger, 1999).

A teoria *queer*, já brevemente apresentada no ponto 3.2. do capítulo I, possibilita uma perspetiva exterior ao binarismo da heteronormatividade e a ficção científica parece uma narrativa idealmente talhada para questionar assunções de género heteronormativas, enraizadas quer na teoria quer na ficção, chamando ao mesmo tempo a atenção para o carácter artificial da alteridade, através das figuras do *alien* e do *cyborg*.

Segundo Hollinger, a figura do *cyborg* de Haraway (*The Cyborg Manifesto*, 1985) representa esse espaço *queer*, um espaço de possibilidades, em construção permanente: “Haraway’s description of her utopian-inflected cyborg figure suggests something of the—if not literal, then at least imaginative—potential of the utopian queer”. (*Ibidem*).

Para Haraway, as escritoras e os escritores de ficção científica que exploram a fusão do humano com as máquinas são os teóricos dos *cyborgs*, “theorists for cyborgs” (Haraway, 2016: 52), sugerindo também, como Butler, a coexistência da teoria nas obras de ficção. O mito do *cyborg* representa uma fantasia que rapidamente se transforma em realidade, num mundo em mudança, um ser híbrido, entre o humano e a máquina, um espaço de “transgressed boundaries” (*Ibidem*: 14) em que a naturalidade do modelo heteronormativo é posta em causa.

Esta indefinição ou abolição de fronteiras vai marcar a ficção científica até ao final do século. Segundo Jane Donawerth: “The concepts of the androgyne, the hybrid, the cyborg, the transvestite, partial identities, and the performative nature of gender are crucial to the developments of sf by women during the last three decades of the twentieth century.” (Donawerth, 2009: 221). Como referimos também no ponto 4 do capítulo I, ela vai, aliás, marcar todo o pensamento.

Considerando, como Cranny-Francis, que a mais importante função do discurso feminista é a função política de questionar um discurso naturalizado, heteronormativo, compreendemos facilmente como o discurso feminista se cruza com a teoria *queer* e compreendemos igualmente a “utilidade” da ficção científica e da figura do *cyborg* para a construção de uma posição de leitura feminista.

Segundo Cranny-Francis, este conceito de “posição de leitura” é um dos mais úteis quando se consideram os leitores de um determinado género literário, pois é a posição de leitura que permite que o texto se torne inteligível: “The most useful concept in dealing with the audience constructed by a literary text is reading position. This is the position assumed by a reader from which the text seems to be coherent and intelligible.” (Cranny-Francis, 1990: 25). A posição de leitura feminista é aquela que permite observar os acontecimentos narrados de uma perspectiva feminista, um ponto de vista informado pelo discurso feminista: “a feminist reading position; that is, if the reader views the events of the narrative from a perspective informed by feminist discourse.” (*Ibidem*: 63).

O trabalho das escritoras e dos escritores feministas será, assim, um trabalho de conciliar os discursos ideológicos dominantes com o discurso feminista, de modo a permitir a revelação das contradições e das injustiças do discurso patriarcal dominante, por um lado, e questionar a forma como esse discurso se naturalizou, por outro.

A apropriação das convenções de um dado género literário (a ficção científica) e a sua utilização para a disseminação de uma ideologia (a ideologia feminista) e consequente

alteração da sociedade (função política dessa ideologia), são a forma como se constrói a posição de leitura feminista que dará significado ao texto. Esta é, portanto, uma forma de ler os textos, mas também uma estratégia política.

Neste capítulo tentámos explicitar o conceito de ficção científica feminista e situar historicamente a sua génese dentro do género literário da ficção científica.

Nos capítulos III e IV apresentaremos, respetivamente, um pequeno apontamento biobibliográfico sobre Alice Sheldon, escritora que, utilizando o pseudónimo literário James Tiptree, Jr., escreveu narrativas que se inserem nesta corrente feminista da ficção científica, e uma leitura de um dos seus contos, “The Women Men Don’t See”, de uma posição de leitura feminista.

III

Alice no espaço

Apontamentos sobre a vida e a obra de Alice Sheldon.

But strangest of all were the three writing desks, each with its own distinct typewriter, stationery, and color of ink. One belonged to James Tiptree, Jr. A second was used exclusively by Raccoona Sheldon. The third was for Alice Sheldon, a sometime scientist, artist, newspaper critic, soldier, businesswoman, and retired CIA officer, who on occasion moved to one of the other desks to write science fiction in the persona of Tiptree or Raccoona. Those stories established her firmly as one of the finest short fiction writers the genre has ever produced.

But who was Alice Sheldon?

(Michael Swanwick, 2004, Introdução a *Her Smoke Rose Up Forever*,
in Pierce & Krasnostein)

A vida de Alice Sheldon dá um novo significado à velha frase “A minha vida dava um filme”. Em muitos dos artigos e livros escritos sobre ela, o carácter excepcional da sua vida é realçado até nos títulos, que incluem expressões como “vida dupla” (Philips, 2014), “aventuras de género” (Lynn, 2004), “o outro Eu” (Sulway, 2019), “o estranho e espantoso caso” (Mochocka, 2016) ou “truques” (Kirkpatrick, 2007).

Este capítulo apresenta uma pequena e necessariamente breve biografia de Alice, destacando os aspetos que se considera terem tido maior relevância na sua escrita, nomeadamente no que se refere às questões do género e da identidade, organizada em quatro partes.

A primeira, marcada pela solidão, considera a infância e a juventude, a época das viagens de exploração e do primeiro contacto com “o outro” (*the alien*).

A segunda parte refere-se à idade adulta e é marcada pela inquietação. É a época dos casamentos e múltiplas carreiras e profissões, de sucessivos recomeços. Parece-nos que é a época que melhor revela a busca de uma identidade. É também a época em que Alice se torna escritora, ainda que pouco publique.

A terceira parte corresponde à década de existência de James Tiptree, Jr. e é marcada pelo grande embuste, pelo secretismo e pela duplicidade.

A última parte é obviamente o grande final, em que Alice sai de cena pela sua própria mão e corresponde ao período de tempo pós-revelação da identidade de Tiptree. É marcada por uma sensação de anticlímax e de fatalidade.

O capítulo termina com uma bibliografia de Alice Sheldon/James Tiptree, Jr., na qual se consideram as coletâneas e não as histórias individualmente (são mais de cinquenta).

Como principais fontes na pesquisa para este capítulo, destaca-se a completíssima biografia da autora escrita por Julie Philips e publicada em 2014, *James Tiptree Jr. The double life of Alice B. Sheldon* e o livro *Letters to Tiptree*, publicado em 2015, editado por Alexandra Pierce e Alisa Krasnostein, que inclui, como o título indica, cartas escritas a Tiptree, numa homenagem feita no centenário do seu nascimento, mas também alguns textos sobre a autora.

Igualmente relevante foi a leitura de *Meet Me at Infinity. The Uncollected Tiptree: Fiction and Non-Fiction*, de James Tiptree Jr., editado por Jeffrey Smith, o executor literário de Alice Sheldon e publicado em 2020.

Alice Hastings Bradley Davey Sheldon (1915-1987)

1. A infância

In the Ituri Forest, the Bradleys were sometimes the first white people the villagers had ever seen, and they experienced what for most science fiction writers is only a story or a metaphor: “first contact” with the alien. (Philips, 2014)



Fig. 1. Alice Sheldon com o povo Kikuyu, em 1920.

Fonte: Wikimedia Commons

Embora tenha sido sempre o centro das atenções dos pais e da preocupação dos adultos que a rodeavam, ou talvez por isso mesmo, Alice parece ter vivido uma infância muito solitária, afastada de outras crianças da mesma idade. Numa carta a Ursula Le Guin, Alice escreveu: “Where you grew up with young people I grew up with older people whom I felt as death- and time-obsessed, although they were superficially merry.” (Tiptree, *in* Pierce & Krasnostein).

Filha única de um casal mediático, Alice Hastings Bradley nasceu em Chicago no dia vinte e quatro de agosto de 1915, numa família pouco convencional e viveu de forma igualmente pouco convencional. Os pais eram figuras públicas, cheios de carisma e energia, fornecendo um modelo de sucesso difícil de igualar. Ou assim parecia a Alice, que era constantemente comparada com a mãe, que percecionava como um modelo impossível: “She didn’t provide a model for me, she provided an impossibility”. (Philips, 2014).

As viagens da família Bradley eram assunto nas páginas sociais, bem como as festas que davam no seu apartamento ou a que assistiam. O pai, Herbert Edwin Bradley, era um advogado natural de Ontario, que se estabeleceu em Chicago. Naturalista amador, liderou três expedições à África Central, então inexplorada. Alice acompanhou os pais nessas viagens. A mãe, Mary Hastings Bradley, natural de Chicago, era escritora de viagens e ficção. Agora quase esquecida, na época era bem-sucedida, chegando a sustentar a família com a sua escrita, durante a recessão económica dos anos trinta.

Alice nasceu quando a mãe tinha trinta e três anos, depois de uma série de abortos. Quatro anos depois de Alice nascer, Mary Bradley teve outra filha, Rosemary, que viveu apenas um dia. Previsivelmente, as esperanças depositadas em Alice terão aumentado e exercido sobre esta uma pressão acrescida. Alice sentiu sempre essa pressão, que se traduzia numa incapacidade de agir naturalmente, como criança que era.

Em relação às expectativas dos pais, em 1982 Alice escreveu numa entrevista para integrar a série de referências *Contemporary Authors*, entrevista essa que foi incluída no livro *Meet Me at Infinity*: “These are the mechanics of the Hartley Coleridge syndrome, and there’s an old proverb that sums it up: In the shade of a great tree its seedlings die.” (Tiptree, 2020). O sucesso e a visibilidade mediática da família parecem ter contribuído para “abafar” Alice, para gerar a sua excessiva timidez e um medo de falhar que sempre a acompanharam. Refira-se aqui que Alice só começou verdadeiramente a escrever e a publicar quando a mãe

deixou de escrever e, ainda assim, sob um pseudónimo protetor. Haverá certamente outras razões para a utilização do pseudónimo, que a seu tempo serão apresentadas.

A infância de Alice foi marcada pelas viagens a África, então vista pelos americanos como um continente desconhecido, selvagem e perigoso. Carl Akeley, naturalista e taxidermista famoso, caçador dos elefantes que ainda hoje podem ser vistos no *Chicago's Field Museum* e no *New York's American Museum of Natural History*, procurava companheiros para uma nova expedição. Os Bradley, seus amigos, podiam ajudar a financiar a expedição e a decisão de levar Alice, então uma criança de seis anos, poderia ser útil a Akeley, que assim procurava mudar a forma como então se via a relação entre humanos e animais, substituindo a caça e a taxidermia pela filmagem e pela observação das espécies como meios de obter conhecimento, no que seria precursor dos grandes naturalistas do século XX. (Philips, 2014).

Em África, “Alice, a exploradora” era objeto do fascínio de todos os que encontrava. A fotografia aqui reproduzida mostra Alice com o povo Kikuyu, em 1920, e ilustra bem a questão da diferença. Quem é diferente? Quem é “o outro”?

Práticas como o canibalismo e a escravatura foram-lhe apresentadas como sendo questões culturais, num período em que a sua própria identidade cultural e a sua personalidade ainda estavam por definir. Para uma criança a quem se exigia um comportamento exemplar, impedida até de levantar a voz na presença dos adultos, estas práticas apareciam como chocantes e resultaram numa alienação profunda e num sentido de relativismo cultural que sempre a acompanharam. Além disso, havia uma grande tristeza e a sensação de que o mundo conhecido estava a desaparecer: “Her world, too, was suffused with sadness; everywhere it was said, or seen, that great change was coming fast and much would be forever gone.” (Tiptree, 2020).

A visibilidade de Alice não deixa de ser irónica, já que as viagens em que participou eram viagens de exploração, supostamente feitas para ver e dar a ver o outro, não para ser visto ou vista. No entanto, parece que desde criança Alice sempre foi demasiado vista, sentindo-se constantemente exposta. Segundo Philips, talvez tivesse vindo daí a sua vontade de se esconder, de se camuflar, de sair da luz e de se manter na sombra, o seu gosto pelo secretismo que o pseudónimo literário que escolheu ajudou a concretizar, ajudando a que se tornasse uma das “mulheres que os homens não veem”, no sentido literal da expressão.

Aos doze anos, depois da segunda viagem a África, fez a sua primeira incursão no mundo da escrita, não como escritora mas como personagem principal e, simultaneamente, como ilustradora dos livros infantis da mãe, *Alice in Jungleland* e *Alice in Elephantland* (1927). A primeira das suas muitas ocupações foi, assim, a de ilustradora, isto se não considerarmos a sua atividade, involuntária, de “exploradora”. A ilustração trouxe-lhe, mais uma vez, visibilidade, pois os livros eram usados nas escolas e ela era conhecida como “a rapariga que tinha ido a África”, alguém diferente, portanto.

Na terceira e última viagem a África, em 1930, quando tinha quinze anos, Alice deparou-se, mais uma vez, com horrores vários, como por exemplo os campos de prisioneiros belgas: “Alice recalled seeing Belgian prison camps with horrific conditions. The Bradleys could no longer fail to acknowledge Africa’s politics.” (Philips, 2014).

O gosto pela ficção científica surgiu também nesta altura, quando Alice era ainda criança. Era Harry Bigelow, um grande amigo dos pais, o seu “tio” Harry, quem lhe dava as revistas, que ambos liam. Alice gostava de ler, e os seus autores preferidos, entre eles Kipling e Burroughs, escreviam também ficção científica. Tanto as aventuras de Tarzan ou Mogli em África como os reinos imaginários em Marte eram relatos de explorações e viagens, recheados de dificuldades, de magia e de contactos com o outro, o diferente. Eram relatos em que Alice, de certa forma, se reconhecia.

Ainda segundo Philips, quando mais tarde começou a escrever, foi na ficção científica que Alice encontrou a sua forma de expressão, e a escolha de um pseudónimo masculino permitiu-lhe ultrapassar todos os limites e todas as fronteiras.

Tiptree helped Alli to write partly because he wrote science fiction. “Literature,” with its famous injunction to “write what you know,” cannot always help us discover what we don’t know. Science fiction gave Alli a language for writing around the boundaries, for imagining what cannot yet be said. It has been seen as a masculine genre. And yet, with its metaphors for alienation and otherness, its unruly imagination, and its power to predict change, it is highly suited to talking about women’s experience. (*Ibidem*)

Aos dezanove anos, quando estudava arte na universidade Sarah Lawrence, onde procurava ser “como as outras”, Alice casou-se, algo inesperadamente, com um escritor pouco mais velho que ela, William Davey, a quem conhecia mal, numa tentativa de

integração (o que esperava uma mulher senão o casamento?) e simultaneamente uma forma de escapar à mãe. “Not only was marriage a time-honored way for a girl to get out of the house, marriage to Bill seemed to promise adventure.” (*Ibidem*).

Essa promessa de aventura, no entanto, não se concretizou, e o casamento durou apenas seis anos e meio. No primeiro ano do casamento, Alice engravidou e, nenhum dos dois desejando o filho, abortou. Esse aborto trouxe-lhe problemas que viriam a impedi-la de ter filhos quando mais tarde os desejou. Alice nunca teve filhos.

Durante este período do primeiro casamento, Alice chegou a participar numa exposição coletiva de arte no *Art Institute of Chicago* e a integrar uma exposição na *Corcoran Gallery* em Washington, D.C., mas em 1941, quando se divorciou, deixou de pintar, alegadamente porque lhe faltava talento.

Depois de ilustradora e pintora, Alice trabalhou como crítica de arte para o novo jornal *Chicago Sun*, continuando a usar o nome Alice Bradley Davey. Começava assim uma nova carreira, que, de uma forma ou de outra, não mais abandonaria: escritora.

2. A idade adulta

Consideramos o primeiro casamento como o ponto de rutura de Alice com a sua infância e a passagem para a idade adulta. Embora esta distinção seja arbitrária e artificial, parece-nos que o primeiro casamento foi a primeira tentativa de Alice se libertar da mãe e de se tornar independente.

Depois do divórcio, em 1942, de novo sozinha e esperando poder participar ativamente na guerra, começou a ter aulas de aviação, mas a sua visão não era suficientemente boa. Assim que o Congresso dos Estados Unidos fundou o *Women's Army Auxiliary Corps* (WAAC), que no ano seguinte se tornaria *Women's Army Corps* (WAC), Alice alistou-se. O exército era uma forma de se afastar novamente dos pais e a disciplina serviria para lhe dar estabilidade. Era também uma nova versão de África, uma aventura e uma forma de heroísmo.

She went into the WAAC intending to throw off the passionate self she had been, and hoping to find the combination of independence and stability that her first marriage had so disastrously failed to provide. Besides, joining the army—like

eloping with a stranger—would put distance again between Alice and her parents. And almost certainly it was her version of Africa, her chance to be a hero. (*Ibidem*)

Quando, em 1943, a WAAC se tornou WAC, uma corporação com estatuto militar (e não já meramente auxiliar), as mulheres puderam optar por uma saída honrosa. A tenente Davey escolheu continuar e foi transferida para o quartel-general no Pentágono, onde foi novamente transferida para a secção de fotointeligência, tendo depois recebido formação em fotointerpretação, uma das duas únicas mulheres que integravam a turma.

Este período de tempo e esta nova carreira de Alice viriam a ser muito importantes na sua vida. Conheceu Huntington Sheldon, o seu segundo marido, doze anos mais velho, com quem permaneceria casada até à morte de ambos, em 1987, um casamento que durou quarenta e dois anos. Além disso, o ambiente do Pentágono e da carreira “secreta” forneceriam a Alice o *background* ideal para a criação de Tiptree, que lhe permitiria manter o anonimato, com as referências ao exército e à guerra confirmando a identidade masculina do escritor.

Para *Mademoiselle*, uma revista feminina, escreveu, nesta época, um artigo sobre a sua experiência e a vida das mulheres na WAAC, que assinou Alice Bradley Davey e também a única ficção publicada por Alice antes de usar o pseudónimo que a tornou célebre, *The Lucky Ones*, publicada em 1946 com o nome de Alice Bradley, uma história situada no pós-guerra na Alemanha, que conta a história de três mulheres.

Depois da guerra, Alice (então major) e o marido deixaram o exército. Era necessário encontrar uma ocupação e ela decidiu que queria continuar a sua pesquisa sobre percepção visual e o seu papel na formação de juízos estéticos, iniciada em 1940. Este projeto, que se revelou megalómano e que nunca concluiu, pela vastidão e pela subjetividade do assunto, ocupou-a de forma intermitente durante os catorze anos seguintes.

Mas o pós-guerra trouxe também algumas revelações. Os avanços económicos e sociais conseguidos pelas mulheres desapareceram e Alice descobriu que esses avanços eram temporários e não tinham sido inspirados pela defesa dos direitos das mulheres, mas sim pela guerra. “And Alli was surprised by a violent backlash against women.” (*Ibidem*). Por exemplo, em 1946, o Senado dos Estados Unidos não aprovou a alteração à Constituição, o *Equal Rights Amendment* (ERA), que garantiria a igualdade independentemente do sexo.

Teve dificuldade em encontrar uma ocupação que a satisfizesse e até o marido teve dificuldade em arranjar um emprego. Em 1947, no entanto, surgiu-lhes uma oportunidade que se revelou o início de uma nova vida: compraram um aviário e tornaram-se avicultores. Como Philips diz, Alice era uma pessoa inquieta: “All her life Alice would love new beginnings. She threw herself with enthusiasm into each new job, study, marriage. But when the future arrived with its limited potential, she tended to get restless and move on.” (*Ibidem*). Para Kim Kirkpatrick, no entanto, mais que inquietação, esta busca constante de algo novo e diferente é uma busca da própria identidade, que pode ser lida através da ficção de Tiptree.

She broke the limitations of identity by layering one identity right on top of another: college instructor on top of CIA agent on top of egg farmer on top of Army officer; Raccoona on top of Tiptree on top of Sheldon, thus beginning over and over again, (...), but it is Tiptree's fiction that tells the full story of the constant reinvention of Alice Sheldon's identity. (Kirkpatrick, 2007: 72)

Durante esse período, Alice nunca deixou de escrever: trabalhou no livro sobre a visão, começou uma novela de espionagem, um romance histórico, um romance policial e uma obra de fantasia (ambos passados em aviários ou relacionados com galinhas), dando asas à sua faceta humorística. Escreveu poemas e nunca abandonou o tema das mulheres, que acabava sempre por coincidir com a visão sobre si mesma, parecendo até que não conhecia outras mulheres e que era pouco instruída na sua história, alternando constantemente pontos de vista e mantendo indefinições no que respeita ao género, conforme salienta Philips na sua biografia: “She swings back and forth between two traditional feminist positions: that gender divisions are artificial and should be rejected, and that women have innate qualities, such as a talent for nurturance, that should be more highly valued.” (Philips, 2014). Escreveu cartas para jornais, que assinou como Mrs. H. D. Sheldon e como Mrs. H. D. Smith, sobre as mulheres e as características dos sexos. Escreveu cartas de protesto a políticos e cartas de fã a escritores. O hábito de escrever cartas não a abandonou nunca e foi uma parte importante da sua vida como Tiptree. Era, aliás, comum entre os membros da comunidade da ficção científica, que não se limitavam a ler as histórias, mas que também escreviam cartas e publicavam as suas próprias revistas, as *fanzines* (revistas de fãs) que inventaram, tal como o próprio termo.

Alice começou também a escrever ficção científica, que só viria, no entanto, a publicar mais tarde. Segundo Philips, a sua experiência de leitora de ficção científica e de fã do gênero teve como resultado um conhecimento profundo do gênero literário a que se dedicou. Segundo Philips, “Alli knew the field like no other novice. By the time she finally started publishing, she had been a fan for forty years.” (*Ibidem*). As suas primeiras histórias foram experiências que lhe permitiram explorar as possibilidades do gênero. Por vezes não as conseguia acabar, mas foi um período de aprendizagem importante. Mais tarde, retomou algumas destas ideias nas histórias que publicou.

Tinha também recommençado a ler ficção científica, que considerava como “uma indulgência proibida”, embora descobrisse que aquele formato literário mudara desde os anos quarenta. (*Ibidem*). A ficção científica que Alice encontrou (reencontrou) lidava agora com as consequências sociais da ciência e da tecnologia, desvalorizando a própria ciência e tecnologia. Descobriu novos autores: Isaac Asimov, Judith Merril, Ray Bradbury, C. M. Kornbluth, Robert Heinlein, Arthur C. Clarke, Leigh Brackett, Cordwainer Smith, Frederik Pohl, Alfred Bester, Theodore Sturgeon.

Algo desiludidos com o aviário e com os negócios, nova mudança se perspectivou quando, em 1952, os Sheldon foram convidados para ajudar a formar a nova *Central Intelligence Agency* (CIA). Regressaram a Washington. O marido, Huntington, permaneceria na CIA durante dezassete anos, Alice apenas por três. Mas, embora curta, foi uma carreira perfeita para quem tanto gostava de se esconder, ao ponto de assumir várias identidades. Eram analistas, não espiões, mas, sendo pessoas discretas, apreciavam a privacidade que o trabalho implicava. Enquanto Tiptree, Alice gostava de fazer alusões ao seu trabalho secreto e, em consequência, uma das ideias que circulou enquanto as histórias eram publicadas foi a de que Tiptree era um agente secreto.

Decidida a completar o seu projeto sobre a visão, Alice escreveu a vários pesquisadores (neurologistas, psicólogos, historiadores de arte). O psicólogo Rudolf Arnheim, professor no *Sarah Lawrence College*, a sua antiga universidade, encorajou-a a continuar. Alice tinha lido o seu trabalho *Art and Visual Perception*, que fazia a ligação entre psicologia e estética e pediu-lhe apoio. Arnheim aceitou e durante anos corresponderam-se. Arnheim incentivou Alice no seu projeto e esta, sentindo necessidade de formação e de credenciais, ingressou na *American University* aos quarenta e um anos, para retomar os estudos. Dois anos depois, mudou-se para a *George Washington University* para fazer um

doutoramento e desenvolver o seu projeto sobre a visão. Assumiu uma nova identidade: Dra. Alice Sheldon, psicóloga de investigação.

Igualmente importante, nos anos 50 Alice descobriu finalmente as outras mulheres. Leu Hannah Arendt, Simone de Beauvoir, Rebecca West, Mary Wollstonecraft, Lady Murasaki e Virginia Woolf. Numa carta a um colega, disse sobre a escrita das mulheres: “Our style is anarchic, to you, because we either reject or have never accepted many of your traditions. (...) We are strangers; we write as individual captive Martians.” (*Ibidem*). Embora identificando-se com o estilo de escrita “anárquico” (aos olhos dos homens) das outras mulheres e com a sua condição de marcianas, veio mais tarde, ironicamente, a ser conhecida por escrever como um homem.

Em 1959 os Sheldon instalaram-se na casa construída na floresta em McLean, Virginia, onde viriam a morrer. Aqui podemos talvez considerar o início de um novo ciclo, com grandes mudanças na vida de Alice, que se refugiou na escrita de histórias de ficção científica.

Dois anos depois, o pai morreu e a sua perda atingiu-a brutalmente. Ao mesmo tempo, tornou a mãe muito dependente, complicando assim a vida de Alice e dificultando o seu trabalho académico e o seu projeto de investigação sobre a visão, que abandonou subitamente sem fornecer explicações. Entre 1963 e 1967 trabalhou na sua tese de doutoramento, cujo tema era igualmente ingrato, pois havia pouca pesquisa feita. Alice procurou estudar se as pessoas e os animais serão atraídos pela novidade e desenvolveu pesquisas laboratoriais com ratos para estudar a reação ao desconhecido. Enquanto isso, dava aulas de psicologia na universidade.

James Tiptree, Jr. foi criado e começou a escrever e a publicar no final dos anos sessenta, década que trouxe a grande aventura das viagens ao espaço e a consequente mudança da ficção científica, um velho amor de Alice. Foi como se a ficção científica quase se tornasse realidade. Segundo Philips, “(it) began to seem less like an escape and more like a discourse as necessary as the news” (*Ibidem*). Apareceram novos escritores, Harlan Ellison, J. G. Ballard, Thomas M. Disch, Joanna Russ, Samuel R. Delany, Ursula K. Le Guin, reclamando um lugar na literatura para a ficção científica, que se tornou um espaço de crítica social, com personagens consistentes, mantendo sempre, no entanto, aquilo que caracterizava este género literário: a sua relação com a mudança.

Ao longo da vida, Alice mudou de nome mais que uma vez, como fazem muitas mulheres ao casar, adotando o nome dos maridos. E porque Alice casou duas vezes, de Alice Hastings Bradley passou a Alice Hastings Bradley Davey e depois a Alice Hastings Bradley Sheldon (de 1945 a 1987).

Alice Bradley Davey foi o primeiro nome que usou enquanto escritora. Também usou apenas Alice Bradley e Ann Terry, este último numa história que nunca chegou a ser publicada. Assinou cartas como Mrs. H. D. Smith e como Mrs. Huntington D. Sheldon. Como investigadora e psicóloga, assinava Dra. Alice B. Sheldon.

E, de todos os seus nomes, o mais conhecido é James Tiptree, Jr., um pseudônimo masculino algo absurdo e difícil de esquecer, que usou para publicar as suas histórias de ficção científica, provavelmente para anular qualquer intenção de valorização das mesmas. Em 1967, começou a enviar essas histórias para publicação. Para Alice, a ficção científica era uma brincadeira, uma válvula de escape do seu trabalho, esse sim, sério.

Por fim, usou ainda Raccoona Sheldon, uma figura menos conhecida, menos comentada, menos considerada enquanto escritora.

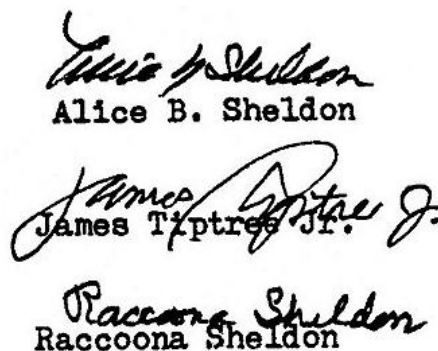


Fig. 2. Assinaturas de Alice Sheldon, James Tiptree, Jr., Raccoona Sheldon.

Fonte: Wikimedia Commons

3. James Tiptree, Jr. (1967-1977)

James Tiptree, Jr., was born not only into the end of Alli's career as a psychologist and her mother's slow decline, but into the violence and drama of the 1960s. (Philips, 2014)

Alice Sheldon's literary sobriquet was a part of a specific game, played by the author her entire life. (...) In a way, and perhaps if we over-read it, the story is highly subversive. A brand of a sweet food produce, belonging definitely into the domestic sphere, a commodity that contributed to the consumerist lifestyle of the affluent post-WWII America, spotted by a woman doing her shopping, turned into a pen name of an acclaimed male author. What is even more significant is that by turning into a man Alice Sheldon acquired the opportunity to express herself, and to gain her own, independent voice. (Mochocka, 2016: 7)

In a sense, Tiptree's project, both in the work and in his authorial identity, was a performance of destabilised, decentred, de-unified identity. He worked to create and then occupy a space that honoured his sense that we are all divided, unknowable aliens, not just to each other, but also, more intimately and more properly, to ourselves. (Sulway, 2019: 16)

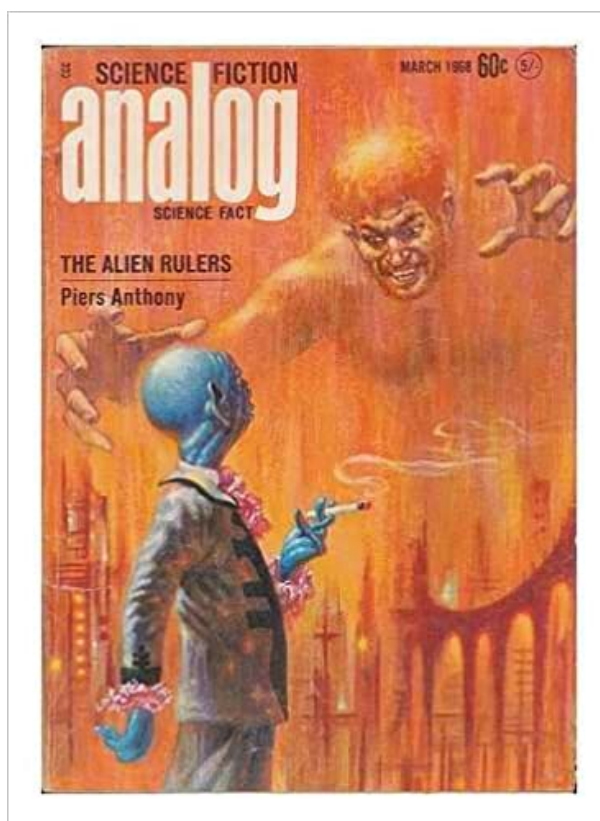


Fig. 3. Capa da revista *Analog* de março de 1968, onde foi publicada a primeira história de James Tiptree, Jr., “Birth of a Salesman”. Fonte: *The Internet Speculative Fiction Database*

Numa entrevista para a revista *Phantasmicom*, concedida a Jeffrey Smith no final de 1970, conduzida inteiramente por carta de forma a manter o anonimato, Tiptree disse que enviou as primeiras histórias para publicação e até se esqueceu disso. Alice gostava de acentuar o carácter accidental do “nascimento” de Tiptree. Os críticos relacionaram essa identidade secreta com o seu trabalho na CIA e alguns consideraram a criação de Tiptree como uma conspiração, intencional e bem pensada, outros como resultado de um hábito de secretismo. (Philips, 2014) Segundo Philips, o pseudónimo não foi nem uma coisa nem outra, nem um plano nem um mero acidente. Foi uma mistura de ambos, algo que lhe terá fugido das mãos.

Nas palavras de Nicole Nyhan, Tiptree nasceu numa máquina de escrever (Tiptree, Nyhan, 2016: 137) e começou por ser uma maneira de proteger a reputação científica e o trabalho académico de Alice, uma cobertura para uma atividade secreta, pessoal, que lhe dava prazer. Progressivamente, tornou-se algo mais importante, uma outra parte de si que podia falhar, brincar e escrever em total liberdade. (Philips, 2014).

No esboço para a biografia, já referida, a publicar em *Contemporary Authors*, Alice apresenta ainda outra boa razão para o facto de ter mantido o pseudónimo. As histórias vendiam-se, por isso continuou a escrevê-las com o mesmo nome, embora a intenção inicial fosse a de ir mudando os nomes, para que as histórias não fossem identificadas pelos editores com anteriores rejeições.

The first SF stories were naturally not expected to sell, so a pseudonym was selected at random (from a jam pot). The plan was to use a new name for each new batch of stories, so as to avoid permanent identification with the slush pile. But “Tiptree” sold, and thus became permanent. (Tiptree, 2020)

Quando, em 1967, Fred Pohl lhe pediu uma biografia para publicar com a história “Mama Come Home”, Tiptree recusou. Deu a entender que as razões para o seu secretismo se relacionavam com o seu trabalho e a sua biografia foi-se construindo sozinha. Os fãs e os críticos, os seus correspondentes e editores, todos foram assumindo factos da sua vida, que deduziam de algumas alusões que ia deixando cair na sua escrita. Concluíram que Tiptree era um pseudónimo, mas essa não era uma situação insólita. Muitos escritores publicavam usando pseudónimos e Tiptree seria apenas mais um escritor (homem) que assim protegia a sua identidade e o seu importante trabalho secreto.

Depois de defender a tese de doutoramento, houve um compasso de espera em que Alice não sabia bem o que fazer. Escreveu. E, ao escrever, transformou-se naturalmente num escritor: “with three stories accepted in six weeks he was a selling science fiction writer.” (Philips, 2014). A primeira história a ser publicada foi “Birth of a Salesman”, em março de 1968, na revista *Analog*, editada por John W. Campbell.

Por necessidade, para melhor manter o anonimato, abriu uma conta bancária para depositar os cheques do pagamento das histórias. Criou uma assinatura própria. Iniciou correspondência com outros escritores assumindo essa identidade, incluindo referências a aulas de voo ou pescarias, atividades que a tornavam verosímil como homem, mas que faziam parte da sua própria vida. Por isso, mais tarde, quando a sua verdadeira identidade foi revelada, Alice escreveu, numa carta a Ursula Le Guin:

I never wrote you anything but the exact truth, there was no calculation or intent to deceive, other than the signature which over 8 years became just another nickname; everything else is just plain me. (Tiptree, in Pierce & Krasnostein)

Alice criou também um diminutivo para Tiptree: Tip. Philips considera a hipótese de essa escolha se basear no modelo de Ting, o diminutivo do marido, Huntington. (Philips, 2014). Na Enciclopédia (*online*) de Ficção Científica, no entanto, é apresentada uma hipótese bem mais interessante. Conhecida em criança como *Alice in Wonderland*, por ser a personagem principal dos livros infantis escritos pela mãe e já referidos, teria assumido depois uma outra condição ficcional, desta vez por sua própria escolha, ao usar o diminutivo Tip. Pois esse é o diminutivo da personagem Tippetarius, de L. Frank Baum, no famoso *The Marvelous Land of Oz* (1904). Tip é um rapaz que, no final da história descobre ser, na verdade, uma princesa que tinha sido enfeitiçada e transformada em rapaz. Talvez Alice lançasse aqui uma pista aos seus correspondentes, que poderiam relacionar esse diminutivo com o facto de Tip ser uma mulher disfarçada. Ou seja, Alice usaria aqui uma máscara que, ao mesmo tempo que encobria, revelava. Tal como faria mais tarde com o outro pseudónimo que escolheu para algumas das suas histórias: Raccoona Sheldon. O seu verdadeiro apelido e um nome próprio de um animal que “usa” máscara. Um nome transparente que, ao mesmo tempo que se mostra, diz que esconde algo.

Este jogo de revelação e ocultação e o humor que, a nosso ver, se lhe associa, constituem uma das principais razões de atração desta escritora. Podemos até pensar que

Alice esperava ser descoberta ou que desafiava os seus leitores e os seus correspondentes, para que estes a vissem tal como ela era. Foi essa também a razão da escolha do título desta dissertação, e deste capítulo. “Alice no espaço”, para transmitir a ideia da interligação entre o real e o ficcional, uma espécie de duplicidade da identidade da escritora que também é personagem.

Temas como a morte, a violência e a crueldade humanas, o desejo de sociedades não violentas, a ecologia, estiveram sempre presentes e foram preocupações na sua escrita. A ficção científica era, tal como ainda hoje é, sobre viagens, contacto com o outro (*the alien*), tecnologia, dificuldades e espaços de fronteira. Espaços que Alice conheceu desde pequena. As suas histórias acabam frequentemente em morte e destruição e não são tão simples como aparentemente podem parecer. Narradas por homens, elas são, na verdade, histórias sobre mulheres e histórias sobre como os homens veem (ou não veem) as mulheres. Kirkpatrick considera que esse é um padrão da escrita de Tiptree.

Tiptree uses this technique over and over, actually training her readers not to overlook women, because they are often the story. Men may dominate the story, but to understand the story, follow the women. (Kirkpatrick, 2007: 70)

A primeira história que escreveu enquanto Tiptree foi “The Last Flight of Dr. Ain”, que marca a sua estreia e a sua voz. Na sua escrita Tiptree mantinha toda a parafernália que caracteriza o género: os *alien*, as naves espaciais, as viagens, as armas destruidoras, agradando por isso aos leitores mais tradicionalistas, mas, ao mesmo tempo, apresentava questões morais que agradavam aos menos tradicionalistas, à chamada *new wave* da ficção científica. Segundo Gardner Dozois, Tiptree estava talhado à medida para escrever ficção científica e para agradar a todo o tipo de leitores:

With his desire for a high bit-rate, his concern for societal goals, his passion for the novel and unexpected, his taste for extrapolation, his experimenter's interest in the reactions of people to supernormal stimuli and bizarre situations, his fondness for the apocalyptic, his love of color and sweep and dramatic action, and his preoccupation with the mutability of time and the vastness of space, Tiptree is a natural SF writer. (...) But Tiptree is a complex and contradictory writer, and neither of SF's two opposed philosophical camps – scientific positivism vs

subjective humanism – has been able to wholeheartedly lay claim to him. (...) He is neither. He is both. (Dozois, 1977: 30)

O conto de Tiptree que é o foco desta dissertação, “The Women Men Don’t See”, foi escrito em 1972 e publicado em 1973 na revista F&SF (*Fantasy and Science Fiction*), depois de ter sido recusado pela *Playboy*, pela *Cosmopolitan* e pela *Penthouse*. É considerada um conto feminista e será analisado pormenorizadamente no capítulo seguinte.

O uso de pseudónimos era frequente, como já foi referido, e por razões muito diversas. Evitava a publicação de muitas histórias do mesmo autor, permitia o trabalho de duplas de escritores com um único nome, protegia reputações, permitia que as histórias fossem apreciadas pelo seu devido valor e não por virem acompanhadas por um nome sonante ou, contrariamente, evitava que fossem depreciadas por serem assinadas por um nome feminino. Philips refere até uma situação algo caricata, a existência de nomes de reserva para o caso de eventuais necessidades das revistas: “the magazines used to have “house names,” like a restaurant’s spare necktie, for when a writer had two stories in the same issue.” (Philips, 2014).

Mas a comunidade da ficção científica era muito próxima, uma comunidade em que as pessoas se conheciam umas às outras, encontravam-se nas convenções, escreviam cartas entre si, discutindo e criticando livremente as histórias uns dos outros. O anonimato de Tiptree e o facto de nunca ninguém o ter visto geraram muita curiosidade. Embora mantivesse muitas amizades por correspondência, mantinha também as distâncias. Na entrevista concedida a Smith, Tiptree adianta várias razões para não aparecer, que Philips resume a razões profissionais, atração pelo secretismo, marketing editorial ou protecção da vida pessoal: “A few reasons were his professional reputation, his childish enjoyment of secrecy, his reluctance to tamper with a way of writing that seemed to work, his wish to keep his new friendships separate from the “real world” (*Ibidem*).

A forma como a identidade de Tiptree foi revelada será abordada no ponto 4 deste capítulo, “Cai o pano”.

No caso de Alice Sheldon, no entanto, o pseudónimo parece ter sido algo mais que apenas um nome, antes um *alter ego* que revelava uma outra parte de si que, na vida real, permanecia escondida. A existência de James Tiptree, Jr., mesmo após a revelação da sua verdadeira identidade, parecia inquestionável, por exemplo a Le Guin, que escreveu, numa

das suas cartas a Alice em que refletia sobre o que era ou não real (segundo ela apenas o que era quantificável era considerado real) que o facto de não ter um número da Segurança Social não o tornava menos real. “I’ve got 5 years of letters from him, and I know the man. He has written some excellent fiction. If he hasn’t got a Soc Sec N° he isn’t real? Come on!” (Le Guin, 1977, in Pierce & Krasnostein). Além da ficção, Tiptree deixou todo um conjunto de escritos que parecem atestar a sua existência: cartas, crónicas, por vezes de viagem, por vezes de assuntos gerais ou mais pessoais (*The 20-Mile Zone*, em *Kyben*, uma *fanzine* publicada por Jeffrey Smith, por exemplo), críticas de livros de outros autores, introduções, prólogos e posfácios vários, ensaios e diários. (Tiptree, 2020).

Nike Sulway considera que a *performance* realizada por Alice ao personificar Tiptree, uma *performance* virtual, textual, porque existente apenas no papel, através das histórias e da correspondência, não é mais do que a *performance* que realizam todos os escritores quando assinam as suas histórias e que, necessariamente, cruza e se sobrepõe às *performances* que criam identidades de género, tal como consideradas por Butler em *Gender Trouble* (1990): “So, too, all authorial identities are performances—effects—that include or enclose, or overlap with, gender performances.” (Sulway, 2019: 8). Assim, segundo Sulway, parece ser que, ao adotar um pseudónimo literário masculino, Alice procurava simultaneamente construir e assumir a sua identidade enquanto autor/a e a sua identidade de género. No mesmo artigo, Sulway considera que a revelação de Tiptree como uma mulher correspondeu a um *doxing*, termo não existente na época, mas que atualmente se usa para significar a revelação da real identidade de alguém, a divulgação de dados pessoais, geralmente através da internet e com finalidades várias, como a humilhação pública ou mesmo extorsão. Sulway considera que esse *doxing* se assemelha ao *outing*, ao “sair do armário” das identidades de género, na medida em que acarreta uma espécie de juízo público. (*Ibidem*: 9).

O *doxing* de uma autora que se faz passar por um homem revela a nossa necessidade de, enquanto leitores, atribuímos a um autor/a uma correspondente identidade de género, masculino ou feminino. Esta necessidade pode ver-se nas reações críticas aos textos de Tiptree, antes da revelação da sua identidade, relacionando os seus interesses, temas e estilo com o género masculino, de que é exemplo o famoso comentário de Robert Silverberg na introdução à coletânea de 1975, *Warm Worlds and Otherwise*: “It has been suggested that

Tiptree is female, a theory that I find absurd, for there is to me something ineluctably masculine about Tiptree's writing". (Silverberg, 1975: 12).

Em relação à sua identidade, nenhum texto sobre Alice/Tiptree pode ignorar a questão da sua identidade sexual, sobre a qual há diferentes “versões”. Alguns suspeitaram que Tiptree era homossexual, outros sugerem que Alice era lésbica não assumida, outras vezes foi dito que manteve também relações com mulheres. Nos seus escritos particulares, nos diários que mantinha e na correspondência que trocava com mulheres e homens, a própria Alice sugere diferentes possibilidades, nunca se percebendo ao certo qual a sua “verdadeira” identidade, pois se, enquanto Tiptree adota um tom de *flirt* com as mulheres e fala das suas conquistas (ou insucessos), numa carta a Russ, escrita em 1980, confessa: “it occurred to me to wonder if I ever told you in so many words that I too am a lesbian - or at least as close as one can come to being one never having had a successful love with any of the women I've loved, and being now too old + ugly to dare try” (Tiptree, Nyhan, 2016: 191).

Talvez tenhamos de concluir, como Alisa Krasnostein, que não temos o direito e que não nos compete tentar descobrir o que Alice não queria (ou não podia, ou não sabia) revelar, que todos somos complexos e temos direito à privacidade, que todos temos, provavelmente, mais do que uma identidade. (Krasnostein, in Pierce & Krasnostein, 2015).

Durante a década da existência de Tiptree (e aqui considera-se apenas o tempo até à revelação da identidade de Alice Sheldon em 1976), Alice iniciou ainda um outro projeto em nome próprio, que também não viria a concluir. Era um projeto de escrita sobre a natureza das mulheres, chamado *The Human Male*. Ao falar sobre os homens, Alice queria mostrar o ponto de vista das mulheres, já que tudo o que sabemos sobre os homens é dito por eles, tornando-se, por isso, suspeito. Numa introdução que escreveu para este projeto podemos perceber que Alice tinha opiniões fortes sobre as mulheres e sobre o feminismo, opiniões que explica com uma divertida analogia com os elefantes:

Consider how odd it would be if all we knew about elephants had been written by elephants. Would we recognise one? What elephant author would describe—or perhaps even perceive—the features which are common to all elephants? We would find ourselves detecting these from indirect clues; for instance, elephant-naturalists would surely tell us that all other animals suffer from noselessness, which obliges them to use their paws in an unnatural way. [...] So when the human male describes

his world he maps its distances from his unspoken natural center of reference, himself. He calls a swamp “impenetrable,” a dog “loyal” and a woman “short.” [...]

The only animal who can observe man from the outside is of course the human female: we women who live in his house, in his shadow, on his planet. And it is important that we do this. This incompletely known animal conditions every aspect of our individual lives and holds the destruction of Earth in his hands. (Philips, 2014)

4. Cai o pano

A partir de 1974 a vida complicou-se muito para Tiptree. Os correspondentes eram tantos que quase não tinha tempo para escrever histórias. Correspondia-se com Joanna Russ, com Vonda McIntyre (como Tiptree e como Raccoona), com Ursula Le Guin, entre outros. Começou a ganhar prémios. Pediam-lhe romances. Insistiam em que se mostrasse, que aparecesse.

Nesta altura apareceram muitas escritoras feministas e surgiu a primeira antologia de ficção científica escrita por mulheres, *Women of Wonder* (1975) e apareceram até *fanzines* feministas, a primeira das quais foi *The Witch and the Chameleon*, para a qual Raccoona (“nascida” em 1974) escreveu várias cartas. Apesar de tudo isto, a maior parte da comunidade da ficção científica, escritores e leitores, era constituída por homens. Mas o feminismo estava na ordem do dia e a ficção científica, enquanto género literário da diferença, não podia ignorá-lo.

O simpósio realizado em 1975 sobre ficção científica e mulheres, organizado por Jeff Smith para a sua *fanzine Khatru* (por correio: Smith enviava as perguntas, os participantes respondiam e Smith compilava e publicava as respostas) transformou-se numa discussão acesa sobre o feminismo e Tiptree, convidado para participar e fornecer o ponto de vista masculino, foi acusado de falar sobre o que não sabia e aproveitou a desculpa para abandonar o simpósio.

Tiptree foi desmascarado em 1976, após a morte da mãe de Alice. Assim que foi desmascarada, Alice confirmou imediatamente a identidade e começou a escrever às suas várias correspondentes, justificando-se e pedindo desculpa, reação que revelava, talvez, um certo alívio por ver uma situação quase descontrolada chegar ao fim.

Continuou a escrever e a publicar como Tiptree e como Raccoona, mas sentiu que não era lida da mesma forma, pois falava-se mais da escritora que das histórias. A verdade é que ela própria sentia dificuldade em escrever e claro que, depois da revelação, nunca mais foi lida de forma inocente, mas sempre como “a Alice que escrevia como Tiptree”. Nos seus diários e na sua correspondência, Alice refere muitas vezes o choque que foi a “morte” de Tiptree e o impacto que teve sobre si e sobre a sua escrita. “I felt I could never write again. My secret world had been invaded, and the attractive figure of Tiptree—he did strike several people as attractive—was revealed as nothing but an old lady in Virginia.” (Tiptree, 2020).

Sem dúvida que o mistério que rodeou Tiptree contribuiu para a sua reputação e para aumentar o seu sucesso. Retrospectivamente, a sua vida enquanto Tiptree diz tanto quanto as suas histórias, quer no que se refere ao género quer no que se refere à escrita.

Tiptree's short stories can be read as a public discourse on gender and sex within American society, and as a specific discussion about Sheldon functioning as a woman in a male-dominated world. Tiptree's fiction becomes Sheldon's life writings. (Kirkpatrick, 2007: 61)

Por esta razão, a sua escrita pode ser encarada como uma ação didática, na medida em que ensina o leitor a questionar a sua própria noção de género.” (*Ibidem*: 66). E tal como a própria Alice disse em 1977 ao justificar o sucesso do seu embuste, o facto de a sua escrita ser considerada masculina resulta, não de nenhuma característica da escrita, mas do condicionamento a que os leitores são sujeitos pelo falocentrismo. (*Ibidem*: 66) Ou, nas palavras de Justine Larbalestier “James Tiptree, Jr. (who) “proved” there was no essential difference between the way men and women write, but only in the way that what they write is actually read.” (Larbalestier, 1996:201). A diferença não está na escrita, mas nos olhos de quem lê.

E por ser, enquanto pseudónimo, ficcional, mas escrever histórias, Tiptree questiona também a própria noção de realidade: como pode um ser de ficção escrever histórias?

Ao longo da vida, Alice sofreu repetidamente de depressão.

Com a idade, agravaram-se os problemas de saúde da mãe, do marido e dela própria. A ideia do suicídio acompanhou-a de forma intermitente durante grande parte da vida. Numa carta a Ursula Le Guin confessou que fez a primeira tentativa de suicídio aos doze anos, de forma totalmente incompetente. Tentou cortar os pulsos, mas, por ignorância, fê-lo do lado

errado: “I first tried to cut my wrists at 12, I was so stupid I didn’t know which side they were on and bear the hash-marks under my wristwatch today....” (Tiptree, in Pierce & Krasnostein).

Em dezanove de maio de 1987, em McLean, Virginia, Alice Sheldon suicidou-se após matar a tiro o marido. Deixou uma nota, escrita em 1979 e guardada até ser necessária. Alice e Ting teriam feito um pacto para morrer juntos, quando a vida já não lhes permitisse viver da forma que desejavam.

Em fevereiro de 1991, na *WisCon*, considerada a maior convenção de ficção científica feminista, as escritoras Pat Murphy e Karen Jay Fowler criaram o *James Tiptree, Jr. Award*, um prêmio literário anual que, de acordo com o sítio da internet *Otherwise Award*, se destina a distinguir obras de fantasia ou ficção científica “that expands or explores our understanding of gender”. O nome foi escolhido para celebrar a escrita de Tiptree e também para destacar o absurdo dos que afirmavam que as mulheres não sabem escrever ficção científica, mas, simultaneamente, aclamaram a escrita de James Tiptree, Jr.

Em 2019, o nome do prêmio foi mudado para *Otherwise Award*, a pedido de alguns membros da comunidade, devido à forma como Alice Sheldon morreu e aos motivos que a terão levado a matar o marido e que estariam relacionados com a sua incapacidade física. O nome escolhido pretende aludir a todo o possível, a todas as direções que se abrem à nossa imaginação: “Otherwise means finding different directions to move in—toward newly possible places, by means of emergent and multiple pathways and methods. It is a moving target, since to imagine otherwise is to divert from the ways of a norm that is itself always changing.”, lê-se no mesmo sítio da internet.

O nome permite ainda manter a ligação a Tiptree, pela referência à sua coletânea de contos de 1975, *Warm Worlds and Otherwise*, em que o conto “The Women Men Don’t See” foi incluído.

Em 2012, James Tiptree, Jr. passou a fazer parte do *Science Fiction Hall of Fame*, fundado por Paul Allen, homem de negócios, programador e cofundador da Microsoft e pela sua irmã, Jody Patton, e aberto ao público em junho de 2004. O *Science Fiction Hall of Fame* honra a vida e o trabalho dos maiores criadores de ficção científica.

Em 2015, Alexandra Pierce e Alisa Krasnostein quiseram comemorar o centenário do nascimento de Alice Sheldon e o seu contributo enquanto James Tiptree, Jr. para a ficção científica, com a publicação de um livro. Pediram contribuições, em forma de cartas

dirigidas a Tiptree (ou Alice, ou Allie, ou Tip), incluíram também alguma da correspondência trocada entre Tiptree e Joanna Russ e Tiptree e Ursula Le Guin, assim como introduções a coletâneas de histórias e textos sobre a escritora e o impacto da sua escrita na ficção científica feminista.

Alisa Krasnostein encerra o volume, *Letters to Tiptree*, (2015) e conclui que é difícil conhecer Tiptree, mesmo depois de ler tanto sobre ela. Tiptree permanece um enigma, pois parece que, quanto mais se lê, mais perguntas surgem, perguntas essas que ficarão, necessariamente, sempre sem resposta. (Krasnostein, in Pierce & Krasnostein, 2015).

5. Bibliografia de Alice Sheldon/James Tiptree, Jr.

A bibliografia é apresentada por ordem da primeira publicação. No caso da ficção científica, consideram-se as coletâneas da autora, visto que os contos foram originalmente publicados em revistas.

Coletâneas (Ficção científica)

Ten Thousand Light-Years from Home, introdução de Harry Harrison (1973)

Warm Worlds and Otherwise, introdução de Robert Silverberg (1975)

Star Songs of an Old Primate, introdução de Ursula K. Le Guin (1978)

Out of the Everywhere and Other Extraordinary Visions (1981)

Byte Beautiful: Eight Science Fiction Stories, introdução de Michael Bishop (1985)

The Starry Rift (1986)

Tales of the Quintana Roo (1986)

Crown of Stars (1988)

Her Smoke Rose Up Forever (antologia), introdução de John Clute (1990)

Novelas (Ficção científica)

Up the Walls of the World (1978)

Brightness Falls from the Air (1985)

The Color of Neanderthal Eyes (1990), edição dupla, em conjunto com *And Strange at Ecbatan the Trees*, de Michael Bishop

Outras publicações

I Am a WAAC, assinada por Alice Bradley Davey, publicada na revista *Mademoiselle* (1943)

The Lucky Ones, assinada por Alice Bradley, publicada em *New Yorker* (1946)

Neat Sheets: The Poetry of James Tiptree Jr. (1996)

Meet Me at Infinity, ficção, ensaios e não ficção, contendo informação biográfica e editado por Jeffrey D. Smith (2000)

Prêmios recebidos

Hugo Awards

1974, “The Girl Who Was Plugged In”

1977, “Houston, Houston, Do You Read?”

Nebula Awards

1973, “Love Is the Plan the Plan Is Death”

1976, “Houston, Houston, Do You Read?”

1977, “The Screwfly Solution” (assinada por Raccoona Sheldon)

World Fantasy Award

1987, “Tales of the Quintana Roo”

Locus Award

1984, “Beyond the Dead Reef”

1986, “The Only Neat Thing to Do”

Science Fiction Chronicle Award

1986, “The Only Neat Thing to Do”

Jupiter Award

1977, “Houston, Houston, Do You Read?”

Traduções japonesas ganharam ainda os seguintes prêmios:

Hayakawa's S-F Magazine Reader's Award

1993, "With Delicate Mad Hands" (1981)

1997, "Come Live with Me" (1988)

Seiun Award

1988, "The Only Neat Thing to Do" (1985)

2000, "Out of the Everywhere" (1981)

2008, "Brightness Falls from the Air" (1985)

IV

“The Women Men Don’t See”

Uma leitura feminista do conto

(...) a short story by James Tiptree Jr. (Alice Sheldon) entitled 'The Women Men Don't See' which might serve as an exemplar for feminist science fiction.

(Cranny-Francis, A., 1990:26)

And I have used the idea of man-as-alien in my story “The Women Men Don’t See,” in which a pair of women decide to go and live with some real aliens after lifetimes of coping with the aliens around them.

Perhaps this answers the question of what role feminism plays in the content of my work.

(Tiptree, 2020)

The Women Men Don't See- Social drama, intense

9,000

Setting: Yucatan sand-bar, crashed small plane, Cozumel airport; Aliens are tall white humanoids with black dish-faces & 6-foot arms.

"Hero"-narrator, two plain women (mother & daughter) and Maya pilot crash on a sand-bar in Asuncion Bay. Hero and the mother set off on foot to cross bay and bring back fresh water. That night they are awakened by strangers in military-type vehicle who do not respond to their cries for help. Narrator thinks they are revolutionaries; woman picks up a dropped artifact and deduces that they are aliens. When aliens return for their object next eve, woman persuades them to take her and narrator back to plane. Arriving there, she quickly gets her daughter in the boat and over narrator's horrified protests, begs aliens to take them off earth. They do. Story has lots of struggle, hardships, wounds, tension. Message is total misunderstanding of woman's motivations by narrator, who relates everything to self. Message No. 2 is bleak future for feminism.

James Tiptree, Jr.'s summary of “The Women Men Don’t See”.

Fig. 4. Resumo do conto, feito pela autora. Imagem retirada de Larbalestier, J. 1996. “The Women Men Don’t See”, capítulo 6, in *The Battle of The Sexes in Science Fiction: From the Pulps to the James Tiptree, Jr. Memorial Award*.

Neste capítulo apresentaremos uma leitura do conto “The Women Men Don’t See” (1973), de James Tiptree, Jr., assumindo uma posição de leitura feminista, segundo a definição de Anne Cranny-Francis anteriormente apresentada no capítulo II e que aqui relembremos: aquela em que o leitor ou leitora segue a narrativa de uma posição informada pelo discurso feminista: “the reader views the events of the narrative from a perspective informed by feminist discourse.” (Cranny-Francis, 1990: 63).

Este conto foi publicado pela primeira vez na revista *Magazine of Fantasy and Science Fiction* e considerado por Robert Silverberg como uma história “profundamente feminista”, na introdução à coletânea em que foi incluído, *Warm Worlds and Otherwise* (1975). Foi retirado da final dos *Nebula Award* pela própria escritora, alegadamente para dar oportunidade a outros autores.

É um conto a cujo valor literário acresce o valor simbólico de ter sido considerado um exemplo de escrita masculina pelo mesmo crítico, Silverberg, tornando-se assim central na discussão de questões relacionadas com a escrita de autoria feminina.

Depois de uma pequena apresentação dos aspetos formais do conto (estrutura, personagens, narrador, espaço e tempo) e de uma breve sinopse, destacam-se alguns aspetos, como sejam a duplicidade narrativa, a utilização das convenções da ficção científica de modo original, nomeadamente a utilização que é feita da figura do *alien* e do sentimento de *estrangement*. Conclui-se o capítulo com algumas questões levantadas por este conto, presentes também no pensamento de outras escritoras e pensadoras feministas, relacionadas com o espaço e a (in)visibilidade das mulheres.

Para este capítulo, destacamos como particularmente relevantes os seguintes textos: *Science Fiction* (2000), de Adam Roberts, *Feminist Fiction. Feminist uses of generic fiction* (1990), de Anne Cranny-Francis, *Feminism and Science Fiction* (1988), de Sarah Lefanu e “The Women Men Don’t See” (1973), de James Tiptree, Jr.

Em 1975, aquando da publicação da coletânea *Warm Worlds and Otherwise*, Robert Silverberg cometeu aquela que viria a revelar-se uma das grandes *gaffes* da história da ficção científica: na introdução, não só ridicularizou a hipótese de Tiptree ser uma mulher, também comparou a sua escrita à de Hemingway, pela masculinidade de ambas: “(...) that prevailing masculinity about both of them – that preoccupation with questions of courage, with absolute values, with the mysteries and passions of life and death as revealed by extreme physical tests, by pain and suffering and loss.” (Silverberg, 1975: XV). De “The Women Men Don’t See” disse ser uma história profundamente feminista (no que terá acertado), contada de forma inteiramente masculina (o que será discutível): “It is a profoundly feminist story told in entirely masculine manner” (*Ibidem*: XVI).

Estas afirmações de Silverberg são constantemente citadas quando se fala de Tiptree, pois não parece ser possível ler as suas ficções sem ter em conta o facto de, à data da publicação das mesmas, se considerar serem obras de um homem e posteriormente se ter descoberto serem obras de Alice Sheldon, uma mulher.

Como já foi referido anteriormente, a obra de Tiptree vale por si, enquanto escrita, e vale também, como adiante se verá, enquanto “acha na fogueira” da discussão sobre a escrita masculina e feminina e sobre a identidade autoral. Sendo praticamente impossível separá-la da sua história de vida, a sua obra é, sobretudo, extremamente relevante para a questão das expectativas dos leitores e do condicionamento a que são sujeitos, que torna impossível ler uma obra sem atribuir um sexo ao seu autor, mesmo que involuntariamente o façamos. Segundo Marleen Barr, mesmo leitoras assumidamente feministas e, portanto, despertadas para estas questões, estão sujeitas a esse condicionamento, pela sua experiência enquanto mulheres numa sociedade patriarcal. “Even if a female reader is a strong feminist, her experience as a woman in a patriarchal culture influences her immediate interpretation of texts.” (Barr, 1986: 43).

Procuraremos mostrar como a obra de Tiptree é também exemplar enquanto escrita de ficção científica feminista, no seu tratamento de temas como o género, as relações entre homens e mulheres e a situação das mulheres na sociedade.



Fig. 5. "The Women Men Don't See", desenho original de Tiago Sami Pereira, 2022.

1. Apresentação do conto

1.1. Edições

“The Women Men Don’t See” foi escrito em 1972 e publicado pela primeira vez na revista *Magazine of Fantasy and Science Fiction* de dezembro de 1973, depois de ser rejeitado pelas revistas *Playboy*, *Cosmopolitan* e *Penthouse*.

Segundo a biógrafa de James Tiptree Jr., Julie Philips, este conto foi a resposta de Tiptree à vaga feminista que ganhou força nos anos setenta e que era um pouco assustadora para muitas mulheres da sua geração: “Tiptree had his own response to feminism in the spring of 1972. He sat down and wrote his ironic, many-layered, pessimistic, comic masterpiece, “The Women Men Don’t See.” (Philips, 2014).

O conto foi muito bem recebido, quer pelo público quer pela crítica, e deu a Tiptree a fama de ser um homem feminista: “it gave him the reputation of being that unique creature, a male feminist.” (*Ibidem*). Foi retirado da votação do prémio *Nebula* pela escritora por uma questão de “justiça”, segundo explicou num texto de dezembro de 1986, publicado em 1988 em *Women of Vision*, uma coletânea de ensaios editada por Denise Dupont, também incluído em *Meet Me at Infinity*, intitulado *A Woman Writing Science Fiction*: “(because) I thought too many women were rewarding a man for being so insightful, and that wasn’t fair.” (Tiptree, 2000).

Foi incluído na coletânea *Warm Worlds and Otherwise*, de 1975 e na coletânea *Her Smoke Rose Up Forever*, de 1990.

Não há qualquer tradução portuguesa desta obra. Para referência, nesta dissertação utilizámos a edição em língua inglesa, de 2021, incluída em *Warm Worlds and Otherwise*, da *Penguin Classics Science Fiction*.

1.2. Estrutura

Estruturalmente, trata-se de uma narrativa linear, aparentemente bastante simples e com poucas personagens: um narrador, duas personagens femininas, alguns extraterrestres.

Em termos de estrutura, portanto, está bastante alinhada com as histórias de ficção científica da época da sua publicação que, de um modo geral, apresentavam uma simplicidade semelhante.

Contrariamente à maioria das ficções de Tiptree, como referiremos adiante, no ponto 3 deste capítulo, não é uma história de destruição e morte. Pelo contrário, o tom é leve e o desenlace parece trazer a cada uma das personagens o que inicialmente desejavam, podendo, portanto, dizer-se que apresenta um final feliz.

1.3. Breve sinopse

A narrativa conta a história de uma viagem de avião, cujo destino é a ilha de Cozumel, na península do Yucatán, no México.

Há uma tempestade, o avião cai e as personagens veem-se sozinhas, entregues à sua sorte.

Após a queda do avião, acontecimento que desencadeia a ação, são descritos os esforços das personagens para sobreviver, procurando, por exemplo, água potável e ajuda para regressar à civilização.

A dada altura, surgem uns extraterrestres que vão adensar o conflito.

A narrativa termina com as personagens femininas a escaparem com os extraterrestres, e com o narrador a chegar ao seu destino, em Cozumel.

Com a chegada dos extraterrestres, esta ficção torna-se, verdadeiramente, uma história de ficção científica, mas, simultaneamente, afasta-se, de forma original, do enredo típico deste género literário: as personagens não têm que combater ou fugir dos extraterrestres, pelo contrário, algumas das personagens, as mulheres, pretendem abandonar a Terra e partir com eles. O homem, o “herói”, não tem de evitar o rapto das mulheres pelos extraterrestres (embora ele tente), tem antes de evitar a fuga destas, no que não é bem-sucedido.

As personagens femininas e o narrador reagem de maneira diferente a este acontecimento: o homem tenta proteger as mulheres, enquanto que estas tentam fugir aos homens, partindo com os extraterrestres.

Ao longo da história, é através das conversas entre o narrador e uma das mulheres que ficamos a conhecer as personagens, e que o tema do feminismo é abordado. O narrador e a mulher têm visões muito diferentes da situação das mulheres na sociedade, transformando a narrativa inicial, simples, numa narrativa dupla.

1.4. Personagens e narrador

A narrativa apresenta um narrador homodiegético, pois os acontecimentos, embora narrados na primeira pessoa, centram-se nas atitudes e comportamentos de outras personagens, as mulheres.

O narrador é Don Fenton, um homem que vai de férias para um lugar paradisíaco, para descansar e pescar. A sua profissão não é especificada, mas subentende-se que trabalha para o governo, numa qualquer missão secreta. “Paranoia hasn’t been useful in my business for years, but the habit is hard to break.” (Tiptree, 2021: 157).

No que parece ser uma interessante coincidência, à data da publicação do conto, também se pensava que Tiptree trabalhava para o governo. Os factos que se conheciam sobre a vida de Tiptree, ou que lhe eram atribuídos, como o hábito das férias de pesca e as viagens no México, sugerem uma aproximação do narrador, Fenton, ao autor, Tiptree e, por sua vez, a Alice Sheldon, já que estes são, na realidade, factos da vida de Sheldon. Esta cadeia de conexões e “coincidências” permite-nos questionar a natureza de Tiptree: um pseudónimo ou um verdadeiro *alter ego* de Sheldon, o seu lado aventureiro e desafiador das convenções?

Os narradores masculinos são recorrentes na ficção de Tiptree. Após a revelação da identidade de Tiptree como Alice Sheldon, esta tornou-se uma nova questão a considerar. Segundo Inez Van der Spek, não adianta especular sobre as razões de Tiptree para essa escolha. Sugere que talvez seja uma espécie de camada extra de proteção contra o sofrimento e o desejo das mulheres, que terá sido difícil a Tiptree expressar, sem mediação, através de vozes femininas: “for whatever reason, many of Tiptree’s stories cannot bear to articulate directly the pain and the desire of women, and therefore require more reading between and behind the lines ascribed to male voices.” (Van der Spek, in Philips 2014).

Don Fenton, o narrador, lê “erradamente” as personagens femininas, não as compreende e é constantemente surpreendido pelo seu comportamento, pelas suas razões, pelas suas ideias. Esta dificuldade que o narrador apresenta, em compreender as outras personagens, confere à narrativa um certo tom irónico, por vezes até cómico.

As personagens femininas são mãe e filha, Ruth e Althea Parsons, respetivamente. A mãe é bibliotecária e a filha trabalha em programação. São discretas, medianamente atraentes, segundo o narrador, e ter-lhe-iam passado completamente despercebidas não fosse a queda do avião. São apresentadas como indistintas, vistas apenas como membros do género

feminino e não como indivíduos. “I come out of the can and lurch into her seat, saying “Sorry,” at a double female blur. The near blur nods quietly. The younger one in the window seat goes on looking out.” (Tiptree, 2021: 156).

Progressivamente, o desenrolar dos acontecimentos leva a que o narrador passe de uma situação em que não as vê para uma situação em que tenta vê-las de acordo com a ideia que tem das mulheres.

O piloto do avião é um índio maia, o capitão Esteban. Na narrativa, serve o objetivo de revelar o racismo do narrador Fenton. Tal como as mulheres, parece ser reduzido a um papel sexual. “The implications fall on me with the rain. Type. As in breeding, bloodline, sire. Am I supposed to have certified Estéban not only as a stud but as a genetic donor?” (*Ibidem*: 180).

Os extraterrestres aparecem duas vezes. Da primeira vez, perdem uma peça do barco ou de qualquer aparelho não identificado, de que necessitam para regressar ao seu mundo. Da segunda vez, vêm à procura da peça.

Ao contrário do que é comum em muitas histórias de ficção científica, não são agressivos nem tentam conquistar a Terra. Não querem dominar os homens nem raptar as mulheres. São um pouco desajeitados, o que talvez se compreenda se pensarmos que ainda são estudantes e, portanto, poderão ter pouca experiência de visitas à Terra: “Ss-stu-dens,” I make out. “S-stu-ding ... not—huh-arm-ing ... w-we ... buh ...” (*Ibidem*: 190). São quase forçados a levar as mulheres com eles, o que fazem depois de as avisarem de que, se forem, não poderão voltar: “N-not come ... more ... not come ...” (*Ibidem*: 194). Esforçam-se muito por comunicar e chegar a um acordo: “G-give ... we ... g-go ...” (*Ibidem*: 190).

Insolitamente, estes extraterrestres não viajam numa nave espacial, mas são vistos num barco: “They are about a yard below, floating on the river in a skiff.” (*Ibidem*: 187).

1.5. Espaço e tempo

A extrapolação é, como já foi dito no capítulo II, ponto 1, uma das características das histórias de ficção científica. Esta característica prende-se com duas das categorias centrais da narrativa, o tempo e o espaço.

Contrariamente à maioria das histórias deste género literário, que quase sempre se situam num tempo futuro ou passado, e num espaço não identificado ou não reconhecível,

nesta narrativa encontramos forma de nos situarmos de uma forma bastante concreta, quer no tempo, quer no espaço. Como mais adiante se verá, nomeadamente nos pontos 4 e 6 deste capítulo, a perspetiva de afastamento em relação ao familiar não é conseguida recorrendo à extrapolação, embora haja uma viagem, mas sim através da duplicidade das narrativas que aqui nos serão apresentadas.

A viagem de avião tem como destino o México. A ilha de Cozumel e o aeroporto são referidos, bem como Belize e Chetumal. Do avião, o narrador avista o mar das Caraíbas e o território do Yucatán e Quintana Roo, Tulum e a estrada para Chichén Itzá. Mérida é mencionada. O avião cai na Bahía Espiritu Santo, na costa do México. Em termos de localização espacial, a narrativa é, portanto, bastante explícita. Apesar de concreto, no entanto, o contexto espacial sugere um afastamento em relação ao quotidiano, na medida em que localiza a ação num local remoto, deserto, potencialmente cheio de perigos.

As referências ao tempo, por seu lado, não são tão diretas. Há, no entanto, acontecimentos que são referidos e comentários, do narrador e da personagem Ruth, que nos permitem situar a narrativa no contexto temporal dos anos setenta do século XX, grosso modo, o tempo da escrita. “Tell Mrs. Parsons we need a recap on the external service contracts for fiscal ’73.” (*Ibidem*: 164) é o que imediatamente atravessa o pensamento de Fenton quando Ruth Parsons lhe diz que é bibliotecária.

Quando os extraterrestres aparecem pela primeira vez, Fenton é acordado por uma luz intensa, para a qual procura explicação. Pensa que podem ser caçadores furtivos de crocodilos, contrabandistas ou, por fim, guerrilheiros guevaristas: “I’ve seen a report of Guevarista infiltrators operating on the British Honduran border, which is about a hundred kilometers—sixty miles—south of here.” (*Ibidem*: 173). Esta referência, embora não muito concreta, permite-nos situar temporalmente a história num período posterior aos anos sessenta, após a revolução cubana.

Quando conversam sobre Althea, e Fenton se apercebe que, provavelmente, tê-la deixado sozinha com o piloto foi uma ação planeada com segundas intenções, considera que os tempos estão a mudar, a favor das mulheres, e pensa para si próprio: “Well, I hear the world is moving their way.” (*Ibidem*: 181), numa alusão ao movimento de libertação das mulheres. Um pouco depois, este movimento é explicitamente referido: “Hurrah for women’s lib, eh?” (*Ibidem*: 183), assim como a lei da Igualdade de Direitos, a *Equal Rights*

Amendment, aprovada pelo Senado americano em 1972: “Come on, why doomed? Didn’t they get that equal rights bill?” (*Ibidem*: 183).

2. Visões parciais, narrativas duplas

A desconstrução da narrativa linear enquanto mecanismo ideológico: a duplicidade narrativa.

Segundo Anne Cranny-Francis, a narrativa linear tem um efeito “normalizador”, na medida em que não se limita apenas a apresentar os acontecimentos cronologicamente, numa sequência temporal de causa-consequência, mas também se serve dessa ordem para transmitir uma ideologia:

(...) that this 'form of understanding and explanation' is no neutral structure to be applied equally and justly to all, but an ideological mechanism by means of which we are taught to think, to understand and to explain in ways appropriate to the dominant discursive formation. By means of the process of naturalization described earlier, conservative ideological discourses (of gender, class, race) are encoded into our consciousness, our ways of understanding, our common sense. (Cranny-Francis, 1990: 13-14)

No conto que aqui analisamos, a posição de leitura feminista é conseguida pela apresentação simultânea ou paralela dos discursos patriarcal e feminista, o que permite neutralizar esse efeito normalizador da narrativa. O discurso patriarcal é-nos apresentado através do narrador masculino, Don Fenton, e o discurso feminista através de Ruth Parsons, uma das personagens femininas.

Esta duplicidade narrativa permite não só alcançar este objetivo do discurso feminista segundo Cranny-Francis (também já referido no capítulo II), a posição de leitura feminista, mas também o aparecimento da “leitora resistente”, conceito introduzido por Judith Fetterley e igualmente já referido, no capítulo I.

Como já foi mencionado (ver Kirkpatrick, 2007: 70, no capítulo III), frequentemente nas narrativas de Tiptree há uma alteração do foco, na medida em que inicialmente parecem ser sobre homens e depois se repara serem sobre mulheres. Esta mudança de foco é

recorrente em Tiptree, tal como a utilização de narradores masculinos, e contribui para a apresentação de duas perspectivas diferentes, como se de duas narrativas se tratasse.

Também aqui, aparentemente, a narrativa começa por ser a história de um homem que vai à pesca e, após uma série de peripécias, entre as quais um encontro com duas mulheres, chega ao seu destino. A dada altura, no entanto, a narrativa transforma-se na história das duas mulheres que, após uma série de peripécias, fazem uma escolha que altera o destino da sua viagem, de forma um tanto ou quanto radical.

O tom “masculino”, que tanto impressionou Silverberg e que tantas garantias lhe dava de que Tiptree era um homem, decorre da visão do narrador masculino e é utilizado para construir a visão sexista do discurso patriarcal. A voz do narrador apresenta com tal naturalidade esse discurso sexista que nem Silverberg, o editor do conto, a identifica como um meio de que Tiptree se serve para a apresentação do discurso feminista. No entanto, subtilmente, e porque nada do que Fenton tenta fazer corre bem, como adiante se verá, essa visão acaba por transparecer como um exagero, algo ridículo que tem como efeito o “desfazer” do discurso, exatamente o oposto do pretendido. Ou seja, através da apresentação do discurso patriarcal, o que o texto faz é apresentar o discurso feminista, que desmascara e desconstrói o primeiro.

A narrativa apresenta habilmente os dois discursos: o discurso patriarcal é desconstruído pela incompetência da mesma personagem que o introduz, pois faz tudo “mal” e não consegue nada do que pretende. O discurso feminista surge da descrição pessimista que Ruth faz da situação das mulheres, descrição que parece a Fenton absurda e exagerada, fruto da sua alienação, mas que reflete a sociedade patriarcal e é facilmente reconhecível a partir de uma posição de leitura feminista.

A narrativa começa quando Fenton, um homem de idade não revelada, mas provavelmente de meia-idade, de partida para umas férias de pesca, se vê na contingência de partilhar um pequeno avião com duas mulheres, ou melhor, de continuar a sua viagem no avião alugado pelas mulheres. Logo no início, portanto, Fenton depende da boa vontade das mulheres para prosseguir viagem.

O avião cai, o piloto fica ferido e Fenton assume-se como “líder” da expedição, oferecendo-se para procurar água. Ruth acompanha-o voluntariamente e a filha, Althea, fica sozinha com o piloto. Fenton fica ferido, Ruth ajuda-o, aparecem os extraterrestres e Fenton tenta proteger Ruth.

À primeira vista, esta é uma história bastante comum para os leitores de ficção científica: um homem, uma mulher (duas, embora Althea não pareça ter grande influência no desenrolar da ação), uma viagem, extraterrestres. O narrador, supostamente o herói desta história, não consegue, no entanto, salvar as mulheres, e acaba sozinho, contrariamente às convenções deste gênero literário. No final, o desenlace da história difere bastante do habitual, pois para grande espanto do narrador, a mulher pede insistentemente aos extraterrestres que as levem, a ela e à filha, para fora da Terra. Destacamos aqui a subversão do enredo desta história, em que as personagens agem de forma completamente oposta ao que se poderia esperar neste tipo de textos.

Enquanto “herói”, Fenton revela-se, como já foi referido, bastante incompetente: fica ferido e tem de ser ajudado pela mulher, dispara contra os extraterrestres, mas atinge a mulher que tenta proteger e, finalmente, deixa fugir as duas mulheres. Ao longo da história, é salvo mais que uma vez, ainda por cima pela mulher e até pelos próprios extraterrestres.

As ações de Fenton, portanto, não correspondem ao seu discurso, à sua postura de superioridade em relação às mulheres e ao piloto, e demonstram a sua inconsistência enquanto personagem que personifica o discurso patriarcal. Este discurso relaciona diretamente os homens com o poder, atribuindo às mulheres um papel de submissão e de inferioridade. A discrepância entre este discurso e a concretização das ações de Fenton é que nos permite perceber que estamos em presença de um estereótipo em construção, alguém à procura de si próprio. Esta é também a perspetiva de Cranny-Francis, quando refere: “The discrepancy between Fenton's dialogue and his actions is not simply an indication of failure by the individual; it is rather an example of self-representation in terms of a stereotype.” (*Ibidem*: 37). Fenton não é apenas um homem desajeitado, é um homem que se sente obrigado a obedecer a um certo padrão “de homem” que lhe é imposto pelo discurso patriarcal, mas que tem dificuldade em o fazer.

Do ponto de vista das personagens femininas, e também a partir de uma posição de leitura feminista, a narrativa é diferente: uma viagem, um homem, um acidente, a chegada imprevista dos extraterrestres, uma solução igualmente imprevista para os seus problemas neste mundo, que elas acabam por resolver quando partem com os extraterrestres.

Sobre as personagens femininas sabemos menos que sobre Fenton. Curiosamente, as duas personagens femininas praticamente não interagem uma com a outra. Nada sabemos da

relação de Ruth e Althea, a não ser que são mãe e filha e que partem juntas rumo ao desconhecido.

Apesar de Ruth dizer qual é a sua opinião sobre a situação das mulheres (desconsideradas, sem direitos, culpabilizadas pelos homens), o que transparece mais nitidamente é a visão de Fenton, a forma como ele as vê.

Da visão, Donna Haraway disse: “all eyes, including our own organic ones, are active perceptual systems, building on translations and specific ways of seeing, that is, ways of life” (Haraway, 1988: 583). E um pouco mais adiante no mesmo texto, refere que não há imagens não mediadas, mas apenas visões parciais, formas ativas de organizar o mundo. “there are only highly specific visual possibilities, each with a wonderfully detailed, active, partial way of organizing worlds.” (*Ibidem*: 583).

Anteriormente, John Berger tinha já manifestado a mesma opinião ao dizer que olhar é um ato voluntário: “We only see what we look at. To look is an act of choice.” (Berger, 1972), acrescentando ainda: “Our vision is continually active,” (*Ibidem*). Em consequência, segundo Berger, todas as imagens são manufaturadas, sejam as imagens produzidas pelos nossos olhos sejam as imagens produzidas pelas máquinas fotográficas, por exemplo, já que também elas representam a escolha do fotógrafo. Esta imagem, não aquela. “The photographer’s way of seeing is reflected in his choice” (*Ibidem*).

A visão de Fenton é, então, necessariamente, parcial. A sua forma de ver é a sua forma de organizar o seu mundo, mundo em que as mulheres são, genericamente, invisíveis, e tanto mais invisíveis quanto mais se afastam do seu conceito de mulher, ou seja, quanto mais se afastam daquilo que ele espera ver.

Segundo Brian Attebery, os olhos enquanto órgãos da visão têm, na ficção científica, um estatuto especial, pois possuem o poder de destruir e de criar, ao mesmo tempo que, juntamente com outros órgãos do corpo, transmitem as sensações que são fonte de conhecimento empírico importante para a construção da identidade social e sexual do sujeito. Na ficção científica, o ato de ver é masculino e confere ao que é visto um género complementar, sempre “o outro”. Os olhos participam na construção do sujeito e determinam também, em termos de género, “o outro” que é visto.

In the discourse of pulp SF, then, eyes (and the rays they project) stand for a complex cluster of ideas: identity, status, intellectual prowess, force of personality, destructiveness, and creativity, all conceived of in gendered or even sexual terms.

Accordingly, the masculine act of seeing bestows on its object the complementary gender. (Attebery, 2002: 51)

Não é apenas na ficção científica que o ato de ver é masculino. Já Laura Mulvey, em *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), faz uma crítica ao olhar masculino, que acaba por se tornar a parte mais visível do seu trabalho, cujas referências teóricas são o feminismo e a psicanálise. Para Mulvey, o cinema coloca questões sobre a forma como o inconsciente estrutura formas de ver e o prazer de olhar: “the cinema poses questions of the ways the unconscious (formed by the dominant order) structures ways of seeing and pleasure in looking.” (Mulvey, in Penley, 1988: 58). Segundo Mulvey, o olhar masculino produz uma imagem passiva de mulher: “In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly.” (*Ibidem*: 62). O olhar, masculino, tem o poder de construir o outro, o feminino, aquele que é visto, passivo, objetificado.

O olhar masculino é ele próprio uma construção resultante da sociedade patriarcal, e as imagens que produz transformam a mulher num sujeito/objeto e contribuem para a erotização da figura da mulher no cinema, na arte e na publicidade, como Berger enfatizara já em *Ways of Seeing* (1972), ao relacionar o nu na pintura figurativa com a imagem da mulher na publicidade, afirmando que ambos os discursos usam a mesma linguagem: “Publicity relies to a very large extent on the language of oil painting. It speaks in the same voice about the same things.” (Berger, 1972). Ambos falam do prazer de ver e do prazer de possuir.

Nas palavras de Fiona Carson, uma das maiores preocupações das feministas nos anos setenta tinha a ver, precisamente, com a forma como o olhar masculino, na arte e na cultura popular, representava negativamente as mulheres: “One of the major issues of the second wave feminist movement of the 1970s was how women were represented negatively as stereotypes and objects of the male gaze in the visual conventions of both high art and popular culture.” (Carson, in Gamble, 2006: 94).

3. O final

Uma narrativa dupla, dois desenlaces

Como já foi referido no ponto 3 do capítulo III, e também neste capítulo, no ponto 1.2., relativo à estrutura do conto, a maioria das ficções de Tiptree apresenta, de alguma forma, o tema do género e também enredos ou finais apocalípticos, catastróficos, ou para a humanidade ou para o planeta Terra, às vezes para ambos.

“The Last Flight of Dr. Ain” (1969), por exemplo, a primeira ficção que escreveu enquanto Tiptree, é a história de um homem que deliberadamente espalha um vírus que o mata a si próprio e a todos os outros habitantes do planeta, num curto espaço de tempo.

Publicada no mesmo ano, “Your Haploid Heart” (1969) descreve um planeta habitado por duas espécies humanoides em guerra, uma delas oprimindo a outra. Afinal, ambas são duas fases do ciclo reprodutivo de uma única espécie, que assim acaba por se autodestruir.

Em “On the Last Afternoon” (1972), um homem prepara-se para salvar a colónia que fundou, sacrificando a própria vida. Incapaz de escolher, nem salva a colónia nem se salva a si próprio. Também em “And I Have Come Upon This Place by Lost Ways” (1972), um jovem cientista deseja explorar um novo planeta, encontra a maneira de o fazer, mas morre durante a tentativa.

Em “The Screwfly Solution” (1977), uma ficção assinada por Racoon Sheldon, homens pertencentes a um culto dedicam-se ao extermínio indiscriminado de todas as mulheres.

Poucas são as histórias com um final feliz. “Happiness Is a Warm Spaceship” (1969), em que um humano numa missão entre extraterrestres resolve ficar com eles e não regressar, é um desses raros exemplos. De realçar, parece-nos, a semelhança, algo invertida, é certo, com o enredo do conto que aqui lemos: um humano entre extraterrestres deseja não regressar; duas mulheres desejam partir com visitantes extraterrestres. Nas duas narrativas, as personagens realizam o seu desejo.

No contexto da obra de Tiptree, o conto que aqui apresentamos, “The Women Men Don’t See”, é quase uma exceção, na medida em que, embora não saibamos bem como termina, já que desconhecemos o que acontece às mulheres depois de partirem com os extraterrestres, ele acaba com uma mensagem de esperança, visto que as mulheres conseguem fugir aos homens, alcançando assim aquele que parece ser o seu único objetivo.

Tal como nos são apresentadas duas visões parciais, são-nos apresentados dois finais para a história, um fechado e outro aberto. Aberto, o da narrativa das mulheres, que partem com os extraterrestres e cujo destino final é desconhecido. Não sabemos para onde vão ou o que as espera, apenas sabemos que vão por vontade própria. Fechado, o da narrativa de Fenton, que acaba por chegar ao seu destino e, provavelmente, terá as suas férias de pesca.

Do ponto de vista do narrador, portanto, a história tem um final, já que, após a partida das mulheres com os extraterrestres, nada mais há a fazer: “Two of our opossums are missing”. (Tiptree, 2021: 196).

Esta frase encerra a narrativa e confere-lhe um certo tom irónico. É como se Fenton encolhesse mentalmente os ombros, depreciando essa perda, e essa atitude confirma a ideia de que, de facto, ele não percebeu nada do que aconteceu. O seu comentário final fortalece a posição feminista apresentada por Ruth.

A duplicidade dos discursos será uma das razões pelas quais esta obra agradou a tantos, quando foi publicada. A tónica final será talvez a razão por que agradou tanto às leitoras feministas: a confirmação de um discurso e uma nota de esperança. O tom positivo ou otimista desta história, do ponto de vista das personagens femininas, terá contribuído para as retirar do papel secundário que o discurso hegemónico lhes atribui. O sucesso deste conto, em particular, terá contribuído para modificar a posição das mulheres escritoras dentro do panorama da ficção científica, retirando-as do lugar secundário em que tradicionalmente se situavam (tal como as personagens das histórias) e colocando-as na ribalta. Embora de forma “involuntária”, claro, já que a história foi assinada por um homem. De realçar o facto de que, aparentemente, este tom otimista foi também involuntário, já que, no resumo da história feito pela escritora, que apresentamos no início deste capítulo, a mensagem número 2 é que o futuro é sombrio para o feminismo: “Message N° 2 is bleak future for feminism.”

“The Women Men Don’t See” é uma história que são duas: a viagem de Fenton, uma sucessão de fracassos, e a viagem das mulheres que, apesar das peripécias, se revela um sucesso.

4. As personagens

A apresentação da perspetiva familiar e o *estrangement*

Apesar de haver, neste conto, personagens que são extraterrestres, o afastamento em relação ao familiar que caracteriza a ficção científica (a convenção do *estrangement*, segundo Cranny-Francis, já referida anteriormente, no capítulo II), não é causado por eles, mas pelo discurso de Ruth.

In this story the other or different perspective comes not from another world or an alien character but from the alienated Ruth Parsons. Parsons gives the reader the non-patriarchal view, both in what she says to Fenton and in her interactions with him. (Cranny-Francis, 1990: 36)

À medida que a narrativa avança, há como que um deslizar da perspectiva patriarcal (familiar) do narrador masculino para uma perspectiva feminista (*estranged*, diferente), apresentada através de Ruth, que vai permitindo a construção da personagem Fenton e, simultaneamente, através dos seus olhos, a construção das personagens femininas.

O narrador vê-as, inicialmente, como negações: sem interesse, sem apelo sexual, sem poder, imagens desfocadas. Aquilo que as define é o que elas não são. A sua caracterização faz-se de tal forma que, no final, temos um contorno no vazio ou “uma presença através da ausência”, nas expressivas palavras de Adam Roberts:

Its two female protagonists are, simply, a marvel of characterisation, achieved by a process of, as it were, colouring-in the area around them with such skill that the two character-shaped empty spaces left achieve utter believability. The point, of course, is that this presence by absence is exactly the (gender) theme of the story. (Roberts, 2016: 365)

Tal como a Roberts, parece-nos que o tema do conto é precisamente este: o género. Neste conto, o género feminino caracteriza-se pela “ausência”, que se revela através da sua invisibilidade. Invisíveis são, para Fenton, todas as mulheres, mas, de um modo especial, as que não correspondem ao estereótipo da mulher no discurso patriarcal.

As ações das personagens femininas vão deixando Fenton cada vez mais perplexo, precisamente porque não se comportam como seria suposto. Não se assustam demasiado quando o avião cai, “The women are shaky, but no hysteria.” (Tiptree, 2021: 160), não reclamam do desconforto ou das dificuldades da sua situação. “The damn women haven’t complained once, you understand.” (*Ibidem*: 163) e nem sequer se mostram sexualmente

interessadas nele, “Mrs. Parsons continues tranquilly interested in Yucatán and unmistakably uninterested in togetherness.” (*Ibidem*: 169).

Esta perplexidade de Fenton acontece porque aquilo que ele vê não são mulheres, mas a sua ideia de mulher, que corresponde a um estereótipo do discurso sexista e patriarcal, ou seja, mulheres indefesas, necessitadas de proteção masculina, históricas. Como as mulheres se comportam de forma imprevisível, os acontecimentos também não se sucedem como seria de esperar. As mulheres recusam o papel secundário que tradicionalmente ocupam na ficção científica e, em vez de se deixarem salvar pelo homem, escolhem partir com os extraterrestres. Para o narrador masculino, esta atitude das mulheres é causa de grande espanto, já que, segundo ele, a vida das mulheres na Terra é segura e confortável, elas são iguais aos homens, têm os mesmos direitos e são indispensáveis para o funcionamento do mundo. “Men and women aren’t different species, Ruth. Women do everything men do.” (*Ibidem*: 184).

A escolha das mulheres é, segundo Cranny-Francis, um ato político: “The Parsons are no longer content to be opossums; they will be monsters instead. Monsters have power, unlike opossums, and so have to be seen.” (Cranny-Francis, 1990: 37). As mulheres aceitam a sua diferença, assumem-na, e partem com os extraterrestres, rejeitando assim a ideologia patriarcal e o papel subalterno que esta lhes reserva, contribuindo ativamente para um final para a história.

Se, por um lado, as personagens femininas são construídas por Fenton como estereótipos, por outro lado também a personagem Fenton se apresenta igualmente, e de forma progressiva, como um estereótipo. As suas reações correspondem à ideia do homem forte e protetor, embora a concretização das suas ações seja uma sucessão de fracassos: como já foi referido, tudo corre mal a Fenton, nesta história. Através desta personagem, é alcançado um duplo objetivo: a construção de um estereótipo e, em simultâneo, a sua destruição.

Quando, logo no início da viagem, Ruth permite que ele as acompanhe no avião, Fenton aceita esse facto com naturalidade, sem surpresa, como algo que lhe é devido, embora se interrogue sobre os seus motivos. “How come this woman has already looked me over carefully enough to accept me on her plane?” (Tiptree, 2021: 157).

Conclui que ele não tinha reparado nas mulheres, mas elas, obviamente, já tinham reparado nele. Afinal, na sua perspetiva, as mulheres existem para sua conveniência. Avalia

Althea enquanto entram no avião: “I see the girl has what could be an attractive body if there was any spark at all. There isn’t.” (*Ibidem*: 157) e, novamente, após a queda do avião, “A good girl, Miss Parsons, in her nothing way.” (*Ibidem*: 167).

Ao observar o piloto, pensa no erotismo das raparigas maias: “On the little Maya chicks in their minishifts with iridescent gloop on those cockeyes, it’s also highly erotic. Nothing like the oriental doll thing” (*Ibidem*: 158).

Quando se encontra sozinho com Ruth, tem uma espécie de fantasia de violação, mas acaba por concluir que está demasiado cansado e já não tem idade para essas coisas. “If I were twenty years younger. If I wasn’t so bushed ...” (*Ibidem*: 170).

Fenton reduz as mulheres ao seu corpo e vê-as como objetos que pode utilizar para seu prazer.

De si próprio, Fenton diz: “I am a used-up Yank dressed for serious fishing” (*Ibidem*: 156). Estas palavras de apresentação parecem algo autodepreciativas, mas tal sentimento é desmentido pelas ações e pensamentos subsequentes do narrador. À medida que a narrativa avança, percebemos que Fenton relaciona todos os acontecimentos consigo mesmo: “For a fatuous moment I wonder if Mrs. Parsons has designs on me.” (*Ibidem*: 177).

Na sua perspetiva, tudo acontece à sua volta, por isso pode dar-se ao luxo de ignorar (não ver) as mulheres que o acompanham. Esta perceção de si mesmo como central corresponde ao conceito de homem no discurso do patriarcado, em que o normal é equacionado com o masculino. No caso de Fenton, os comentários que faz para si próprio acerca dos seus companheiros de viagem, as mulheres e o próprio piloto, que é maia, é o que nos permite a nós vê-lo, progressivamente, como o estereótipo do homem branco, colonialista e racista (pois considera-se obviamente superior ao piloto), sexista (vê as mulheres apenas como objetos sexuais) e violento (reage à chegada dos extraterrestres querendo matá-los e apropriar-se da sua embarcação, considerando-os imediatamente como inimigos).

Voltando um pouco atrás, são as mulheres que, por contraste, permitem a Fenton construir a sua autoimagem masculina. Evocamos aqui, novamente, Virginia Woolf,⁷ quando compara as mulheres a espelhos nos quais os homens veem a sua imagem refletida (e aumentada): “Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the

⁷ Ver nota 2, no primeiro capítulo, em que a ideia das mulheres como espelhos dos homens foi abordada, em referência a Simone de Beauvoir e a Virginia Woolf.

magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size.” (Woolf, 2021). As mulheres servem Fenton na construção da sua masculinidade, de acordo com os estereótipos de género do discurso patriarcal.

É a leitura que o narrador faz das personagens femininas, uma leitura “errada” porque informada pelos seus preconceitos em relação às mulheres, que permite aos leitores fazer o balanço entre as duas perspetivas, a patriarcal e a feminista. Esta é, aliás, uma estratégia frequentemente utilizada por Tiptree: “Characters, in Tiptree’s stories, particularly the narrators, read and interpret wrongly.” (Pearson, in Pierce & Krasnostein, 2015). Esta dificuldade em entender o outro de que as personagens parecem sofrer acaba por contribuir para criar esse sentimento de alienação entre elas que caracteriza o ambiente da ficção científica. Ou seja, seguindo embora as convenções do género, a utilização inovadora que delas faz permite a Tiptree subverter o discurso vigente, fazendo “passar” o discurso feminista.

5. A figura do *alien*

Quem são os *alien*? Os homens, as mulheres ou os extraterrestres?

Neste conto em particular, a narrativa vai já bem avançada quando o primeiro sinal de que se trata, de facto, de uma história de ficção científica é introduzido, com a chegada dos extraterrestres (*the alien*). Até esse ponto, a história é a narrativa de uma viagem, elemento muito presente na ficção científica, mas não de forma exclusiva e, como tal, não permite incluir o texto neste género literário de uma forma imediata.

Como já foi referido, esta viagem é algo atribulada, até agora do ponto de vista de Fenton, o único que temos. Precisa da “boleia” das mulheres, que ele mal vê (não esquecer que, segundo Berger e Haraway, a visão é, além de parcial, ativa) e, a seguir, o avião cai. Graças à habilidade do piloto, apenas este se magoa, de forma não muito grave, mas estão no meio da selva, isolados, sem água e com um avião inutilizado. Avistam fumo, talvez de caçadores furtivos de crocodilos, o que provavelmente dificultará a sinalização do avião e o resgate, pensa Fenton. Imediatamente, o seu instinto protetor vem ao de cima, embora as mulheres não pareçam necessitar muito de proteção, e, numa atitude paternalista, tenta animar a filha, enquanto a mãe presta socorro ao piloto. “It occurs to me the girl needs cheering up.” (Tiptree, 2021: 162).

Na situação em que se encontram, ocorre a Fenton apresentar-se às suas companheiras de viagem. Também Ruth se apresenta, mas diz apenas o apelido. A importância que Fenton lhes atribui é tão pouca que ele nem repara nisso. “She says it so nicely I don’t at first notice we aren’t being given first names.” (*Ibidem*: 161). Descobre ainda que Ruth trabalha como bibliotecária na GSA (*General Services Administration*), e imediatamente a cataloga na categoria das mulheres anónimas que fazem trabalhos pouco interessantes e que, por isso, passam despercebidas. “Of course. I know her now, all the Mrs. Parsons in records divisions, accounting sections, research branches, personnel and administration offices.” (*Ibidem*: 164).

Os viajantes passam a noite separados, os homens dentro do avião, as mulheres fora, numa rede, a seu pedido. Embora Fenton proteste e o piloto se admire, as mulheres insistem e Fenton considera logo que elas estão com medo deles. “Well, okay, ladies. We dangerous males retire inside the damp cabin.” (*Ibidem*: 165).

Quando Fenton decide que tem que ir procurar água, Ruth oferece-se para ir também. Fenton admira-se, pois até então tinha-a classificado interiormente como “mãe galinha” e agora parecia querer abandonar a filha, deixando-a sozinha com o piloto, um homem e, ainda por cima, um homem não branco. Neste ponto reforça-se a ideia do racismo de Fenton, que várias referências à raça do piloto tinham já indiciado.

As peripécias continuam. Encontram água corrente, mas anoitece e precisam de passar a noite. Têm uma única manta, dada por Esteban (o piloto) antes de partirem. É então que Fenton “repara” em Ruth, considerando que ela até não está nada mal para a idade. Ver Ruth significa, aqui, considerá-la seriamente como objeto sexual. Mais uma vez, no entanto, o discurso do narrador diverge das suas ações e Fenton não concretiza o seu desejo, pois está cansado. Partilham a manta, acomodam-se e adormecem, para ser acordados pouco depois por uma luz intensa: são os extraterrestres, mas estes não são imediatamente identificados por Fenton como tal, pois não chega a vê-los.

Neste ponto da narrativa, após ter sido obrigado a compartilhar o transporte com as mulheres e após a queda do avião, Fenton sofre um terceiro revés e acaba por ficar ferido.

Interroga-se sobre de onde virá a luz, apercebe-se que Ruth apanha qualquer coisa do chão (movimento muito significativo para a ulterior compreensão do enredo), ouve uns ruídos estranhos e, ao mover-se desastradamente no escuro, magoa-se num joelho, necessitando da ajuda de Ruth. Nada podendo fazer, decidem esperar pela manhã.

Quando amanhece, Fenton está praticamente inválido e depende de Ruth, que apanha um peixe e o arranja de forma competente, e que lhe vai buscar água. Em suma, trata dele. Apercebe-se que ela está inquieta e parece distraída e conclui que está preocupada com Althea. Interroga-a sobre a filha e também sobre o seu trabalho. Refere um conhecido que provavelmente trabalha com ela, ao que Ruth responde que sim, que o conhece, embora ele provavelmente não se lembre dela. Questionada sobre a razão disso, Ruth responde que não há muitos motivos para se lembrarem dela, o que é também a opinião do próprio Fenton. “I’m not very memorable.” Her voice is factual. She’s perfectly right, of course.” (*Ibidem*: 175).

São obrigados a passar ali mais uma noite, pois Fenton não pode andar. Como Ruth não se preocupa demasiado com isso e como Fenton se apercebe de que ela está à espera de alguma coisa, mais paranoico fica: “Up to when whoever it was showed up last night, Mrs. Parson was, I guess, normal. Calm and sensible, anyway. Now she’s humming like a high wire. And she seems to want to stay here and wait.” (*Ibidem*: 177) Pensa que ela faz parte de uma organização, que tudo foi planeado, que ela não é quem diz ser..., mas descarta essas hipóteses e tenta sossegá-la em relação à filha. Após descobrir que a própria Ruth não tem marido, conclui, com espanto, que ter deixado Althea sozinha com Esteban foi um plano das duas mulheres, que pretendem “engravidar” Althea. “Bang, I’m dead. Well, well, well. A mad image blooms in my mind: generations of solitary Parsons women selecting sires, making impregnation trips. Well, I hear the world is moving their way.” (*Ibidem*: 181).

Este pensamento de Fenton reflete mais uma vez a sua ideia de mulher, reduzindo-as aqui à sua função reprodutiva, e alude ao movimento de libertação das mulheres, numa referência ao tempo em que o conto foi escrito. No contexto político ocidental dos anos setenta, o movimento feminista batia-se pela igualdade entre homens e mulheres, mas defendia também o direito das mulheres ao próprio corpo, e Fenton parece admitir a possibilidade de mudanças a favor das mulheres.

Neste momento da narrativa, quando Fenton descobre Ruth a escrever qualquer coisa num bloco, é introduzida a conversa entre ambos que aborda a questão das mulheres. Ela diz-lhe que gostava de partir para longe, e Fenton começa a puxar conversa. Diz-lhe que se devia casar, pois isso é o normal, “It’s the normal source of companionship.” (*Ibidem*: 182) e que não pode odiar os homens. Ao que Ruth responde que odiar os homens seria completamente inútil, “That would be as silly as – as hating the weather.” (*Ibidem*: 182),

mostrando-se conformada com a sua situação. Simultaneamente, a sua resposta parece tirar toda a importância e centralidade aos homens, equiparando-os a algo banal e inevitável, como o tempo que faz.

“What’s wrong with her? Well, what’s wrong with any furtively unconventional middle-aged woman with an empty bed.” (*Ibidem*: 183). Fenton faz facilmente o diagnóstico: o problema de Ruth é, obviamente, a falta de um homem. Fala-lhe do movimento de libertação das mulheres, talvez para a animar. Ruth responde que essa luta está condenada ao fracasso, que as mulheres não têm direitos nem qualquer poder, a não ser o que os homens lhes concedem, e que sempre serão culpabilizadas por tudo o que corra mal. À observação de Fenton de que as mulheres são importantes para o funcionamento do mundo, que pararia sem elas, Ruth responde com a frase: “What women do is survive. We live by ones and twos in the chinks of your world-machine.” (*Ibidem*: 184). Esta expressão, que parece resumir a situação das mulheres, foi usada, por exemplo, por Sarah Lefanu no título do seu livro sobre feminismo e ficção científica, *In The Chinks of the World-Machine: Feminism and Science Fiction* (1988, edição da *Women’s Press*) e coloca as mulheres em espaços vazios (*chinks* pode ser traduzido por interstícios, fissuras, espaços abertos entre outros espaços), fora da “máquina do mundo”.

Segundo Ruth, as mulheres estão fora do mundo e não têm qualquer poder nem influência sobre o que nele acontece. São totalmente irrelevantes e limitam-se a sobreviver. Nesta frase, no entanto, além do isolamento das mulheres podemos também ler a sua aproximação às outras mulheres, já que vivem sozinhas (“by ones”) ou aos pares (“and twos”). Esta narrativa foi escrita nos anos setenta, quando o movimento que ficou conhecido como segunda vaga do feminismo estava no auge e a ideia de que “o pessoal é político” unia as mulheres, transformando os seus problemas pessoais em problemas de todas as mulheres, a resolver, portanto, como problemas políticos. A irmandade das mulheres separa-as dos homens, fazendo-as sentir alienadas do mundo e, ao mesmo tempo, faz com que os homens as vejam, coletivamente, como “o outro”.

Voltando ao conto, logo após ter dito que as mulheres se situam fora do mundo, e para melhor explicar a Don a sua ideia, Ruth sugere-lhe que pense nas mulheres como opossums. “Think of us as opossums, Don. Did you know there are opossums living all over? Even in New York City.” (*Ibidem*: 184). Estes animais são, segundo um artigo de Alfred L. Gardner na *Encyclopedia Britannica on-line*, seres não agressivos, solitários, habitantes noturnos de

lugares escuros e seguros, muitas vezes no subsolo que, quando ameaçados, se fingem mortos. Tal como as mulheres, existem em grande número, mas não são muito visíveis.

O discurso de Ruth parece desvalorizar as mulheres. O próprio Fenton se sente na obrigação de a contrariar, de lhe dizer que não é bem assim, que os homens e as mulheres pertencem à mesma espécie. A única explicação que encontra, no entanto, é que Ruth é louca, pois o seu comportamento e as suas ideias são incompreensíveis. “Ruth Parsons is either psycho or she’s expecting something to happen—and it has nothing to do with me” (*Ibidem*: 186). Para se tranquilizar, Don pensa na arma que tem no cinto.

Esta conversa é a estratégia narrativa utilizada para apresentar o discurso feminista, a visão oposta à de Fenton. Em vez de defender as mulheres, no entanto, Ruth parece resignada com a sua situação. Tal como anteriormente referimos, com a construção estereotipada e exagerada da personagem Fenton obteve-se o efeito de desconstruir o discurso patriarcal. Também a atitude pessimista e negativa de Ruth tem o efeito contrário, de fazer “aparecer” a posição feminista.

É depois desta conversa, que coloca frente a frente o discurso patriarcal e o discurso feminista, e quando a personagem do narrador e as personagens femininas já ganharam consistência, que os extraterrestres reaparecem. Desta vez é possível vê-los, pois é de dia, e, decididamente, não são humanos.

A primeira reação de Don é, previsivelmente, proteger Ruth (uma mulher) e atacar os extraterrestres (diferentes, logo perigosos).

Fenton pensa que Ruth está cheia de medo, mas depressa se apercebe que, aparentemente, ela está a tentar comunicar com os extraterrestres, o que lhe serve de confirmação da sua loucura e, ao mesmo tempo, a coloca do “lado do inimigo”, se assim se pode dizer. Ou seja, mais uma vez, Fenton não entendeu Ruth porque, mais uma vez, Ruth não reagiu como esperado. Ao disparar sobre os extraterrestres, no entanto, Fenton atingiu Ruth. Fenton provou novamente a sua incompetência, pois em vez de atingir o inimigo, atingiu a mulher.

Ao atingir Ruth, Fenton identifica-a definitivamente, aos olhos dos leitores, com os *alien*, que podemos traduzir por extraterrestres, como até aqui temos feito, mas que também tem o significado de “o outro”, aquele que é diferente. O seu comportamento é de tal forma alienado (palavra com origem no latim *alienus*, a mesma origem da palavra *alien*) que ela

prefere partir com os extraterrestres a viver na Terra com os homens. Aos olhos de Fenton, Ruth junta-se “aos seus”, abandonando uma situação confortável e segura na Terra.

Curiosamente, se o facto de atingir Ruth quando tenta atingir os extraterrestres permite a identificação desta com os *alien*, também a incompetência dos extraterrestres permite a identificação dos homens com os *alien*. Afinal, se Don Fenton, como temos visto, é incompetente no seu papel de homem, não tendo sucesso em nenhuma das ações que o caracterizam como tal, que dizer dos extraterrestres que, depois de perderem um objeto de que necessitam para regressar (objeto esse encontrado por Ruth, guardado e cuidadosamente escondido dos olhos de Fenton), se veem obrigados a levar com eles duas humanas, sob pena de ficarem “presos” na Terra?

O narrador acaba por ser salvo pelos extraterrestres, que o transportam até ao avião, e depois por Esteban, que o leva até ao seu destino. Termina a sua viagem e a história acaba com o narrador a descansar e a tentar “digerir” tudo o que lhe tinha acontecido. Compreendeu que Ruth tinha planeado a sua fuga com os extraterrestres desde o primeiro momento em que eles apareceram, pois escondera dele o objeto perdido que fez os extraterrestres regressar ao local. Só o compreendeu quando ela lhe pediu para enviar um telegrama, uma mensagem que tinha antecipadamente escrito a uma amiga, provando assim a premeditação do seu plano de fuga.

Através de um dos últimos diálogos entre o narrador e Ruth, sugere-se, pela primeira vez, que os homens são os verdadeiros *alien*, não as mulheres: “For Christ’s sake, Ruth, they’re aliens!” “I’m used to it,” she says absently.” (*Ibidem*: 192). Ou seja, para a personagem feminina, parece que se trata apenas de trocar um tipo de *alien* por outro.

É quando as mulheres partem com os extraterrestres que se completa a sua caracterização. Pegando novamente na imagem de Roberts transcrita no início do ponto 4 deste capítulo, quando se acaba de pintar a área à volta das personagens e resta apenas o espaço vazio que as mulheres anteriormente ocupavam, é então que as vemos, como espaços de ausência, contornos de espaços vazios.

6. Mostrar o invisível

A reinvenção das convenções do género da ficção científica

Considerando aqui as “convenções do género” ficção científica enumeradas por Anne Cranny-Francis e referidas no final do ponto um do capítulo II, verificamos que várias estão presentes nesta narrativa, a saber, as convenções do *alien*, do *estrangement*, da extrapolação e da própria utilização da narrativa, embora Tiptree as use todas de forma inesperada e diferente, como se as reinventasse uma a uma.

A que se relaciona com a ficção científica de forma mais evidente e, portanto, aquela em que imediatamente pensamos, parece ser a convenção do *alien*, o ser de outro planeta que nos permite o afastamento em relação ao familiar, oferecendo-nos a possibilidade de uma nova perspetiva.

Neste conto, no entanto, coloca-se a questão de quem são, na realidade, os *alien*. Há os extraterrestres, literalmente de outro planeta, mas há também as mulheres, completamente alienadas, segundo a visão do narrador. Finalmente, há os homens, que Ruth faz equivaler aos *alien*, de quem diz estar acostumada, desvalorizando assim o alarme de Fenton ao vê-la partir.

Ao leitor é deixada a tarefa de identificar os *alien*, identificação essa que vai depender da leitura que da narrativa fizer. A indefinição é reforçada pelo facto de se tratar de uma narrativa dupla, isto é, por apresentar dois pontos de vista. De uma posição de leitura feminista, seguindo a narrativa das mulheres e desconstruindo a narrativa patriarcal, parecem ser os homens que são “o outro”.

Segundo Sarah Lefanu, no entanto, Tiptree apresenta-nos um mundo em que os *alien* estão em toda a parte, sendo a própria personificação da diferença. Os homens são “o outro” em relação às mulheres e as mulheres são “o outro” em relação aos homens: “women and men, caught up in all the intricate relations of social, political and economic life, become aliens to each other, precisely because those relations are affected by the power that men exercise over women.” (Lefanu, 1988: 127).

Esta sensação do “*alien* entre nós” é conseguida, nesta ficção, pela banalidade das personagens estereotipadas, por um lado, e pelo contexto espaço-temporal concreto, por outro. O facto de os extraterrestres serem sempre avistados num barco ajuda também a criar esse ambiente de normalidade e, simultaneamente, de alienação.

A convenção do afastamento em relação ao familiar, o *estrangement*, como já foi referido, também está presente, mas na figura e no discurso de Ruth (“o outro” do narrador), não pela perspetiva dos extraterrestres.

O facto de esta ser a história de uma viagem sugere a extrapolação que Cranny-Francis identifica também como característica da ficção científica. A deslocação, no tempo ou no espaço, ajuda ao sentimento de afastamento em relação ao familiar que os leitores de ficção científica esperam destes textos. Neste caso, mais uma vez, podemos dizer que há uma diferente utilização desta convenção, que Tiptree usa de forma perfeitamente invertida: as mulheres não são raptadas pelos extraterrestres, pelo contrário, elas pedem-lhes repetidamente para as levarem com eles, quase os obrigando a levá-las. O afastamento em relação ao familiar é desejado e ativamente procurado pelas mulheres, como se de um espaço próprio se tratasse.

Esta é uma ficção feminista na medida em que reflete a incapacidade de os homens compreenderem as mulheres e mostra a invisibilidade destas no século XX. Mostrar o invisível parece ser uma contradição nos termos, mas é o efeito da história de Tiptree, alcançado pela diferente utilização que faz da narrativa, outra das convenções do género enumeradas por Cranny-Francis, quando a transforma numa narrativa dupla. É desta forma, aparentemente leve, irónica e até um pouco cómica, que Tiptree mostra “the devaluing, negating, silencing, and subsequent invisibility of women in twentieth-century Western society” (Cranny-Francis, 1990: 33), ou seja, descreve a situação das mulheres.

Mas, como diz Julie Philips na biografia de Tiptree, talvez esta narrativa seja muito mais que apenas uma história feminista que apresenta a situação das mulheres através da dificuldade do narrador em ver as mulheres à sua volta. Talvez seja um reflexo da dificuldade de ser mulher e da dificuldade de as mulheres se verem a si mesmas. “But maybe it is really about what it says it’s about: the writer’s difficulty in speaking of, or even seeing, women’s experience—including her own.” (Philips, 2014).

Ainda segundo Philips, cuja opinião subscrevemos, a complexidade narrativa desta história, aparentemente simples, reflete a complexidade da vida de Alice Sheldon, uma mulher que escreve e assina, como se fosse um homem, uma história que descreve a forma como os homens veem as mulheres. Em último caso, reflete a complexidade da vida de todas as pessoas.

When Tiptree, a woman pretending to be a man, shows men looking at women, this narrative complexity also reflects the way all of us experience our lives. Tiptree’s performance reminds us that if writing must be a mirror of the writer’s experience, then it is a funhouse mirror of a madhouse experience. (*Ibidem*)

Na nossa perspectiva, a aceitação e o sucesso deste conto prendem-se, não apenas com o facto de ele refletir a complexidade da vida de todas as pessoas, mas também com o facto de a escritora, através de um género literário popular, ou seja, servindo-se de estratégias narrativas conhecidas dos leitores e esperadas pelos mesmos, conseguir, ainda assim, ser surpreendente.

O carácter original e inovador da sua escrita revela-se na utilização que faz das convenções do género. Os leitores de ficção científica esperam extraterrestres nas histórias. Estes, no entanto, não correspondem ao *alien* tradicional, pois nem sequer sabemos bem quem são: as mulheres, os homens ou os extraterrestres?

Também o afastamento em relação ao familiar, o *estrangement* que caracteriza a ficção científica, é conseguido através do discurso da personagem feminina e não através da presença dos extraterrestres ou da extrapolação.

Como referimos ao longo da nossa leitura do conto, o enredo simples, o pequeno número de personagens, banais e estereotipadas, a localização espacial concreta, são tudo fatores que contribuem para criar um certo ambiente de “normalidade” que, no entanto, vai sendo destruído de forma quase impercetível pela duplicidade dos discursos das personagens.

Além da queda do avião e da chegada dos extraterrestres, quase podemos dizer que não acontece nada nesta história. As ações e o discurso das personagens, no entanto, operam uma mudança subtil que, de uma forma fluída, vai transformando a narrativa linear numa narrativa dupla e introduzindo um novo discurso, fazendo transparecer uma multiplicidade de sentidos e de olhares que gera o sentimento de *estrangement* que permite incluir o texto no género da ficção científica.

Não é pelos extraterrestres que esta é uma história de ficção científica, mas sim pelo facto de homens e mulheres (aqui personificados no narrador e na personagem Ruth) se verem uns aos outros como seres de espécies diferentes a viver em mundos diferentes.

7. O espaço das mulheres. Mulheres no espaço. Mulheres entre espaços.

“(…) in the chinks of your world-machine.” (Tiptree, 2021: 184)

Como já foi referido no ponto 5 deste capítulo, o livro *Feminism and Science Fiction*, de Sarah Lefanu, foi também publicado pela *Women's Press*, em 1988, com outro título: *In The Chinks of the World-Machine: Feminism and Science Fiction*, o que parece refletir a importância atribuída pela autora a esta metáfora usada por Tiptree no conto que aqui analisamos.

De uma posição de leitura feminista, esta metáfora dos espaços vazios entre outros espaços apresenta-se-nos como a ideia-chave do conto de Tiptree, pois que nos remete para as questões do poder do olhar, da localização de quem vê, da parcialidade e da pluralidade dos olhares. O poder da visão (já abordado no ponto 2 deste capítulo) é de tal ordem que faz com que qualquer olhar seja um olhar que vê, mas ao mesmo tempo esconde. Qualquer olhar constrói uma narrativa, pelo que, ao focar a posição do homem, o olhar masculino esconde a posição das mulheres, colocando-as nesses espaços vazios, nesses entre espaços. Começando pelo título, esta parece-nos ser uma história sobre o género, sim, mas também sobre o olhar e sobre o espaço que os olhares criam para os outros. A visão é ativa, seletiva e poderosa.

Aos nossos olhos, esta metáfora evoca forçosamente várias pensadoras, já referidas no capítulo I, que posteriormente tentaram, também elas, encontrar e assumir um espaço “entre espaços” para as mulheres.

Pensamos, por exemplo, em Gloria Anzaldúa e no seu conceito de *new mestizas*, as mulheres que habitam espaços para lá do binarismo homem-mulher, requerendo novos ângulos de visão, que habitam mundos múltiplos “because of their gender, sexuality, color, class, body, personality, spiritual beliefs, and/or other life experiences.” (Keating, 2009:10). O espaço que as mulheres habitam é um espaço de fronteira, entre cá e lá, um espaço entre lugares. Como a própria Anzaldúa diz, a consciência mestiça é uma consciência de mulher, que surge pela confluência de vários fatores, raciais, ideológicos, culturais e biológicos: “From this racial, ideological, cultural and biological crosspollinization, an “alien” consciousness is presently in the making—a new mestiza consciousness, una conciencia de mujer. It is a consciousness of the Borderlands.” (Anzaldúa, 1987: 99). Claro que Anzaldúa pensa uma realidade diferente, a da sua própria condição de *chicana* e as suas experiências de vida. Mas, no Apêndice 1, no Glossário de *Gloria Anzaldúa Reader (Latin America Otherwise)*, a editora AnaLouise Keating explica que o termo *Borderlands* é usado

para significar uma fronteira não geográfica, uma espécie de mestiçagem figurada, não biológica, um espaço relacional que poderá ser aplicado a todas as mulheres.

Borderlands – For Anzaldua, Borderlands, with a capital B, represents a concept that draws from yet goes beyond the geopolitical Texas/Mexico borderlands to encompass psychic, sexual, and spiritual Borderlands as well. These B/borderlands – in both their geographical and metaphoric meanings – represent intensely painful yet also potentially transformational spaces where opposites converge, conflict, and transform. (Keating, 2009:319)

Pensamos também, por exemplo, no conceito dos “sujeitos nômadas” de Rosi Braidotti (*nomadic subjects*), sujeitos em movimento, portanto, também eles, entre espaços. “We live in permanent processes of transition, hybridization, and nomadization.” (Braidotti, 2011: 217).

Braidotti aplica o conceito de nomadismo, não apenas ao sujeito, mas também à filosofia e ao pensamento em geral, considerando-o a característica mais marcante da atualidade do mundo globalizado, mantendo-se, no entanto, em sintonia com Adrienne Rich e a sua proposta da política da localização (*Notes toward a Politics of Location*, 1984) e com Donna Haraway e a sua teorização do conhecimento situado (*Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, 1988). O sujeito é nômada, mas há que ter em conta as suas circunstâncias, através do que chama figurações: “Figurations are ways of expressing different situated subject positions.” (*Ibidem*: 14).

O conceito de sujeito nômada não é, para Braidotti, uma metáfora, mas sim um lugar, um espaço social: “Being nomadic, (...) these are no metaphors, but social locations.” (*Ibidem*: 14).

O conceito do *cyborg*, de Haraway, já referido também no ponto 3 do capítulo II, sobre a ficção científica feminista, apresenta a subjetividade feminina como um híbrido, uma simbiose de várias categorias, como o humano e a máquina, o masculino e o feminino, a natureza e a cultura. O *cyborg* é uma identidade construída: “The cyborg is a kind of disassembled and reassembled, postmodern collective and personal self.” (Haraway, 2016: 33).

Como Anzaldúa, também Haraway utiliza a noção de fronteira para se referir a esse espaço de possibilidade habitado pelas mulheres, contestando a própria noção de mulher e

de feminino, enquanto característica que as une. “There is not even such a state as “being” female, itself a highly complex category constructed in contested sexual scientific discourses and other social practices.” (*Ibidem*: 16).

Para caracterizar a posição (*location*) das mulheres nas sociedades atuais, Haraway escolhe a imagem de uma rede, sugestiva de conexões e espaços múltiplos. “I prefer a network ideological image, suggesting the profusion of spaces and identities and the permeability of boundaries in the personal body and in the body politic.” (*Ibidem*: 45), acrescentando, no entanto, que não há lugar para as mulheres, nessa rede: “However, there is no “place” for women in these networks, only geometries of difference and contradiction crucial to women’s cyborg identities.” (*Ibidem*: 46).

No seu *Cyborg Manifesto* (1985), Haraway reconhece a sua dívida para com vários escritores e escritoras de ficção científica, incluindo nessa lista James Tiptree, Jr., na formulação da sua teoria do *cyborg* como mito da identidade política no final do século XX. “I want to conclude with a myth about identity and boundaries that might inform late-twentieth-century political imaginations. I am indebted in this story to writers like Joanna Russ, Samuel R. Delany, John Varley, James Tiptree Jr. (...)” (*Ibidem*: 52).

Finalmente, também o espaço *queer* tal como foi postulado por Judith Butler (referido no ponto 3 do capítulo I), um espaço caracterizado pela fluidez, pela própria antítese da essência, a negação do género enquanto conceito binário, nos ocorre após a leitura de “The Women Men Don’t See”. Nas palavras de Butler, o género é uma interpretação dos corpos, um compromisso contínuo, uma posição dinâmica, um espaço de possibilidade. “To be a gender, whether man, woman, or otherwise, is to be engaged in an ongoing cultural interpretation of bodies and, hence, to be dynamically positioned within a field of cultural possibilities.” (Butler, 1986: 36).

Em todas estas pensadoras encontramos as ideias de movimento, fluidez, construção, em vez da permanência das categorias essenciais e estáticas e do binarismo, elaborado na cultura ocidental desde a Antiguidade, como pares de opostos (corpo/alma, passivo/ativo, feminino/masculino).

Ao colocar as mulheres fora da máquina do mundo, fora do espaço visível do mundo, talvez Tiptree antecipasse já esta forma de pensar que caracteriza, como nos diz Iván Gaitán, certas filosofias feministas da atualidade e do mundo globalizado.

varios aspectos característicos de ciertas filosofías feministas, postmodernas y postestructuralistas (movimiento, hibridez, incardinación, etcétera) como particularidades de una nueva manera de entender la materialidad —la realidad discursiva y no discursiva— que contribuyen, ya en su teorización misma (aunque no solo con la teorización), a subvertir las bases ontológico-políticas de occidente y, por ende, del mundo occidentalizado; cuestión relevante en un escenario marcado por la globalización capitalista y la crisis generalizada de seguridades otrora difícilmente cuestionables. (Gaitán, 2014: 183)

As mulheres que os homens não veem

Nesta narrativa, os homens, personificados no narrador Fenton, não veem as mulheres porque as mulheres não existem da forma que eles tentam vê-las, ou seja, enquanto coletivo identificado pelo género. Retomando a expressão de Roberts já citada, Ruth e Althea apenas existem enquanto “two character-shaped empty spaces” (Roberts, 2016). Dois espaços vazios, duas ausências.

E porque esta dissertação apresenta uma leitura de um conto de ficção científica, género literário tão facilmente identificado com as viagens no espaço que permitem o contacto com o diferente, os extraterrestres, o “fora deste mundo”, escolhemos para título “Alice no espaço”. Com a palavra “espaço” pretendemos remeter para a ficção científica, para o “fora” que a própria Ruth ativamente procura quando parte com os extraterrestres, por sua própria iniciativa, como forma de sair de uma situação subalterna, rejeitando um papel secundário e assumindo o protagonismo da sua própria vida. Referimo-nos também ao espaço habitado pelas personagens femininas do conto e pelas mulheres reais que elas representam, significando aqui, a palavra espaço, a voz e a visão das mulheres.

Mostrar a invisibilidade das mulheres é mostrar o espaço ocupado pelas mulheres, e é, no fundo, apresentar o tema do género. Mostrar o invisível é o desafio desta narrativa e trabalhar o tema do género sob um pseudónimo masculino foi uma provocação que Alice Sheldon/James Tiptree Jr. aperfeiçoou e manteve ao longo de anos.

É verdade que a narrativa nos apresenta duas visões aparentemente opostas, a visão patriarcal e a visão feminista. mas o que nos parece é que, embora seja apresentada uma solução para as mulheres, tirando-as, pela sua própria mão, desse não-lugar em que vivem,

há uma certa simpatia para com o narrador Fenton que impede que ele seja visto como “o inimigo”. Ele aparece-nos como “o outro”, a própria escritora admite ter brincado com essa ideia quando diz “And I have used the idea of man-as-alien in my story” (Tiptree, 2020), mas é um “outro” que está na mesma situação, uma situação comum a homens e mulheres.

Há um paralelismo entre as personagens femininas e o narrador, resultante dessa situação comum de fragilidade em que se encontram homens e mulheres e que nos parece decorrer do facto de o género se apresentar como relacional, algo que se constrói e não algo que se é.

Uma óbvia simpatia por todas as personagens, extraterrestres incluídos, parece-nos ser uma das grandes virtudes desta narrativa, caracterizada também por uma fina ironia.

O título, “The Women Men Don’t See,” é, também ele, uma alusão à construção da narrativa, pois as metáforas utilizadas, quer para as mulheres quer para a sua situação, os opossuns e os interstícios da máquina do mundo, colocam as mulheres em espaços ocultos, tornando-as periféricas aos olhos dos homens.

Mas é também, ou nós assim o vemos, uma alusão velada à própria autora que, enquanto mulher, se escondeu sob um nome masculino, tornando-se, assim, (in)visível. Tal como Ruth e Althea se tornam visíveis quando desaparecem no espaço, também Alice Sheldon se torna visível, através da sua voz aural, quando se torna Tiptree.

Conclusão

Com esta dissertação procurámos contribuir para o conhecimento no campo dos estudos literários e dos estudos feministas, através da leitura de um conto de ficção científica, “The Women Men Don’t See” (1969), de James Tiptree, Jr., pseudónimo masculino de Alice Sheldon (1915-1987).

As questões relacionadas com a utilização desse pseudónimo, a forma como a ficção de Tiptree foi inicialmente recebida pelo público e pela crítica e as leituras que foram feitas após a revelação do pseudónimo da escritora permitiram-nos problematizar as questões do género, da identidade, da identidade autoral, da escrita de autoria feminina, da crítica literária feminista e dos cânones literários, questões interligadas e que procurámos articular em torno de uma questão central, a do espaço ocupado pelas mulheres, seja aquele que na sociedade patriarcal lhes foi tradicionalmente atribuído seja aquele que as próprias mulheres reclamam para si. Estas questões apresentam-se-nos como relacionadas com a visibilidade das mulheres e com a sua voz.

Numa primeira parte, apresentámos o contexto do aparecimento da crítica literária feminista, que procurou as razões da exclusão das mulheres da literatura, por um lado, e deu visibilidade a escritoras e à sua produção literária, por outro.

Numa segunda parte da dissertação apresentámos uma breve definição e história do género literário da ficção científica, destacando a influência de escritores e escritoras de outros géneros literários, influência essa que permitiu incluir a ficção científica na literatura e reabilitá-la enquanto género literário.

Procurámos estabelecer um paralelo entre ambas, na medida em que a exclusão das mulheres foi um fator comum. As mulheres, tradicionalmente excluídas dos cânones literários foram também excluídas da ficção científica, considerada um género masculino.

Na terceira parte apresentámos Alice Sheldon, a autora do conto cuja leitura fizemos. Alice Sheldon viveu uma vida fascinante, marcada pela duplicidade das identidades, pela utilização e pelo sucesso de um pseudónimo masculino e pela produção literária singular.

Utilizando aqui os conceitos apresentados ao longo da dissertação, foi de uma posição de leitura feminista que procurámos constituir-nos como “leitora resistente”, procurando um novo olhar sobre o texto para, no último capítulo, o centro desta dissertação, apresentar a nossa leitura do conto “The Women Men Don’t See”, sublinhando a sua importância para o

feminismo enquanto ideologia empenhada em refutar a subalternização e apagamento da voz das mulheres.

Foi nossa intenção destacar a originalidade e subversão da escritora e do conto que aqui lemos e o seu importante contributo para a valorização da ficção científica enquanto género literário minorizado e conseqüentemente excluído dos cânones literários, e também para o campo da ficção científica feminista que se desenvolveu no quadro da segunda vaga do movimento feminista.

Procurámos ainda demonstrar como, aos nossos olhos, Alice Sheldon antecipou ideias e posições que posteriormente marcaram o pensamento daquelas que continuam à procura de um “espaço” para as mulheres, entendendo o género e as identidades como espaços de possibilidades.

Bibliografia

- Abranches, G., 1980. Re-lendo *A Room of One's Own*, Revista Crítica de Ciências Sociais, n.º 4/5, 129-156 <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/11659>
- Alderman, N., 2017. Dystopian dreams: how feminist science fiction predicted the future, *The Guardian* <https://www.theguardian.com/books/2017/mar/25/dystopian-dreams-how-feminist-science-fiction-predicted-the-future>
- Aldiss, B., Wingrove, D., 1988. *Trillion Year Spree, The History of Science Fiction*. Paladin Grafton Books
- Alien*. (n.d.), Dicionário on-line Merriam-Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/alien#etymology>
- Alós, A. P., Andreta, B., 2017. Crítica Literária Feminista: Revisitando as Origens, in *fragmentum*. Santa Maria: Editora Programa de Pós-Graduação em Letras, n.º 49, Jan./Jun. 2017, 15-31. <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/26594>
- Amâncio, L., 2003. O género no discurso das ciências sociais, *Análise social*, (vol. 38, pp 687-714) https://elearning.uab.pt/pluginfile.php/1231238/mod_resource/content/2/Am%C3%A2ncio%202003_o%20g%C3%A9nero%20no%20discurso%20das%20CS.pdf
- Amaral, A. L., 2014. Desconstruindo identidades: Ler Novas Cartas Portuguesas à luz da teoria *queer*. <https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/23339/2/analuisaamaraldesconstruindo000094787.pdf>
- Amaral, A. L., 2016. Dos Estudos Feministas à Teoria *Queer*: Algumas Reflexões, in *Arder a Palavra e outros Incêndios*. Relógio D'Água, 39-60.
- Amis, K., 1960. *New Maps of Hell, A Survey of Science Fiction*, Harcourt.
- Anzaldúa, G. E., 1987. *Borderlands, La Frontera. The New Mestiza*, Aunt Lute Books.
- Anzaldúa, G. E., Keating, A. (editor) 2009. *The Gloria Anzaldúa Reader*, Duke University Press.
- Araújo, N. S., 2020. Asilo nas torres: um olhar sobre a Ficção Científica Feminina no Brasil. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 25, n.º 1, 158-171. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2020v25n1p158/43577>
- Ashley, M., 2007. *Gateways to Forever. The Story of the Science-Fiction Magazines from 1970 to 1980. The History of the Science-Fiction Magazine*, Volume III, Liverpool University Press.
- Attebery, B., 2002. *Decoding Gender in Science Fiction*, Routledge.
- Attebery, B., 2003. The Magazine Era: 1926-1960, in *The Cambridge Companion to Science Fiction*, James, E., Mendlesohn, F., (edit.) 2003. Cambridge University Press, 32-47.
- Barr, M. S., 1982. Science Fiction and the Fact of Women's Repressed Creativity: Anne McCaffrey Portrays a Female Artist, *Extrapolation*, Vol. 23, N.º 1, 70-76.
- Barr, M. S., 1986. "The Females Do the Fathering!": James Tiptree's Male Matriarchs and Adult Human Gametes, *Science Fiction Studies*, Vol. 13, 1, 42-49. <http://www.jstor.org/stable/4239721>
- Barr, M. S., 1992. *Feminist Fabulation Space/Postmodern Fiction*. University of Iowa Press.
- Beauvoir, S., 1970. *O Segundo Sexo, Fatos e Mitos* [1949], Difusão Europeia do Livro.
- Berger, J., Dibb, M. (produtor), 1972. *Ways of Seeing* [série de televisão], BBC.
- Berger, J., 1972. *Ways of Seeing*, BBC e Penguin Books.
- Blumenfeld, W. J., Breen, M. S., 2001. Introduction to the Special Issue: Butler Matters: Judith Butler's Impact on Feminist and Queer Studies Since Gender Trouble, *International Journal of Sexuality and Gender Studies*, Vol. 6, ½, 1-5.

- Bogstad, J. M., Men Writing Women, in Reid, R., A., (edit) 2009. *Women in science fiction and fantasy*, Greenwood Press, 170-178.
- Bould, M., Butler, A. M., Roberts, A., Vint, S. (edit.) 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge.
- Bray, Abigail, 2004. *Hélène Cixous, Writing and Sexual Difference*, Palgrave MacMillan.
- Braidotti, R., 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press.
- Braidotti, R., 2011. *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*, Columbia University Press.
- Broderick, D., New Wave and Backwash: 1960–1980, in James E., Mendlesohn, F., (edit.) 2003. *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, 48-63.
- Buchanan, I., 2010. *A Dictionary of Critical Theory*, Oxford University Press. e-book (web-linked) DOI: 10.1093/acref/9780199532919.001.000
- Butler, J., 1986. Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex. *Yale French Studies*, N.º 72, Simone de Beauvoir: Witness to a Century (1986), 35-49 <http://www.jstor.org/stable/2930225>
- Butler, J., 1990. *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Butler, J., 1990. Imitation and gender insubordination, in Salih, S., Butler, J., 2004. *The Judith Butler Reader*, Blackwell.
- Butler, J., 2008. Variações sobre Sexo e Género. Beauvoir, Wittig e Foucault, in *Variações sobre Sexo e Género*, Crespo, A., I., et al. (orgs.), Livros Horizonte, 154-172.
- Buzwell, G., 2020. *Women writers, anonymity and pseudonyms*. <https://www.bl.uk/womens-rights/articles/women-authors-and-anonymity>
- Carmo, H., Ferreira, M. M., 2013. *Metodologia da Investigação: Guia para auto-aprendizagem*. Universidade Aberta, Lisboa.
- Carnevale, Alex. 2011. *In Which James Tiptree Jr. Is His Own Auxiliary Corps, This Recording* <http://thisrecording.com/today/2010/9/10/in-which-james-tiptree-jr-is-his-own-auxiliary-corps.html>.
- Carson, F., Feminism and the Body, in Gamble, S., 2006. (edit) *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, Routledge, 94-102.
- Ceia, C., 2009. *E- Dicionário de Termos Literários*. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia>
- Chodorow, N., J., 1995. Gender as a Personal and Cultural Construction, *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1995, vol. 20, n.º. 3, 516-544. <https://www.jstor.org/stable/3174832>
- Ciuraru, C., 2011. *Nom de Plume, A (Secret) History of Pseudonyms*, Harper Collins.
- Cixous, H. 1995. *La Risa de la Medusa: Ensaio Sobre la Escritura*, Editorial Antrophos.
- Cixous, H., Clement, C., 1986. *The Newly Born Woman* [1975], tradução de Betsy Wing, introdução de Sandra M. Gilbert, Manchester University Press.
- Clute, J., Tiptree, James Jr., in Clute, J., Nicholls, P., (edit) 1993. *The Encyclopedia of Science Fiction*, St. Martin's Press, 1230-1231.
- Collin, F., Diferencia y Diferendo: La Cuestión de las Mujeres em Filosofía, in Duby & Perrot, 1992. *Historia de las Mujeres, vol. 5, El Siglo XX*, Titivillus, ePublibre. ISBN 9788430622375
- Conquest, R., 1963. Science Fiction and Literature, in *Critical Quarterly*, Wiley Online Library. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8705.1963.tb01203.x>
- Couto, A. G., 2005. Da Tolerância e da intolerância na arte e na Literatura: A Marginalização da autoria Feminina, in *Nas Fronteiras da Tolerância*, Lisboa, FCSH. 27-35.
- Cranny-Francis, A., 1990. *Feminist Fiction. Feminist uses of generic fiction*, St. Martin's Press
- Cunha, P. C., 2012. Da Crítica Feminista e a Escrita Feminina, in *Revista Criação & Crítica*, n.º 8, 1-11. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v5i8p1-11>

- Davin, E. L., *Science Fiction, 1900–1959: Novels and Short Fiction*, in Reid, R., A., (edit) 2009. *Women in science fiction and fantasy*, Greenwood Press, 45- 53.
- De Lauretis, T., 1987. A tecnologia do gênero, in De Hollanda, H. B., 1994. (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural*. Rocco. 206-242.
<http://marcoareliossc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>
- De Lauretis, T., 1991. Queer theory, lesbian and gay sexualities: an introduction. *Differences, a journal of feminist cultural studies*, vol. 3, n.º 2. 3-18 <https://cpb-us-e1.wpmucdn.com/wordpressua.uark.edu/dist/e/218/files/2019/05/DeLauretis.QueerTheory1991.pdf>
- Donawerth, J., *Feminisms*, in Bould, M., Butler, A. M., Roberts, A., Vint, S. (edit.) 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, 214-224.
- Dox* (n.d.), Merriam-Webster.com dictionary. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/dox>
- Dozois, G., 1977. *The Fiction of James Tiptree Jr.*, Algor Press.
- Eagleton, M., 1986. (edit) *Feminist Literary Theory, a Reader*, Basil Blackwell.
- Eagleton, M., 2011. (edit) *Feminist Literary Theory, a Reader*, Wiley-Blackwell.
- Easterbrook, N., *Feminisms*, in Reid, R., A., (edit) 2009. *Women in science fiction and fantasy*, Greenwood Press, vol. 2, *Entries*, 117-119.
- Edfeldt, C., 2006. *Uma história na História: Representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX*. Montijo, Câmara Municipal, 2006, 19-30; 203-208.
https://elearning.uab.pt/pluginfile.php/1438012/mod_resource/content/2/Eldfeldt_Uma_historia_na_Historia.pdf
- Edfeldt, C., Couto, A. G., 2008. *Mulheres que escrevem, Mulheres que Lêem: Repensar a Literatura pelo Gênero*, 101 Noites.
- Ellmann, M., 1968. *Thinking about Women*, Harcourt, Brace & World.
- Evans, A. B., *Nineteenth Century SF*, in Bould, M., Butler, A. M., Roberts, A., Vint, S. (edit.) 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, 13-22.
- Felman, S., 1993. *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, The John Hopkins University Press.
- Fernandes, A. R., 2020. Welcome to the New Millennium, editor's note in *American, British and Canadian Studies*. Vol. 35, *Special issue: Writers of the Millennium: Trends and Challenges*, Dec 2020. Romania: Lucian Blaga University of Sibiu; Berlin: De Gruyter, 2020, 1-4.
- Ferreira, A. P., 1993. Discursos femininos, teoria crítica feminista: para uma resposta que não é, in *Discursos* 5: 13-27.
- Ferreira, H., 2015. Braidotti, R. (2002) *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Reino Unido: Polity Press, *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, vol. 3, n.º 1, 2015, 393 – 397.
- Fetterley, J., 1978. *The resisting reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana University Press.
- Fowler, K. J., 2010. *What I didn't see and other stories*, Small Beer Press.
- Freedman, E. B., 2002. *No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women*, Ballentine Books.
- Gabriel, A. et al, 2008. Como Pode a Diferença Sexual Fazer Diferença? Notas Sobre o Que Pode Ser a Diferença Sexual, in *Revista Ártemis*, Vol. 9, Dez 2008, 32-47.
- Gaitán, I., 2014. El Nomadismo Filosófico de Rosi Braidotti: Una Alternativa Materialista a la Metafísica de la Presencia, in *Tabula Rasa*, julio-diciembre 2014, N.º. 21, 167-184.
- Gamble, S., 2006. (edit) *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, Routledge.
- Gardner, A. L., 2022. Opossum, in *Encyclopedia Britannica*.
<https://www.britannica.com/animal/opossum-marsupial-group>

- Gilbert, S. M., Gubar, S., 1979. Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship, from *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, in Warhol-Down, R., Herndl, D. P., 2009. (edit) *Feminisms Redux: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Rutgers University Press, 9-20.
- Grave, R., Oliveira, J. M., Nogueira, C., 2017. Limbos da Normatividade. Reflexões sobre o Género Humano nas Experiências de *Cross-dressing*, in Oliveira, J. M., Amâncio, L., 2017. *Gêneros e Sexualidades: Interseções e Tangentes* (org.), CIS-IUL, 141-156
- Green, J., Lefanu, S., 1986. (edit) *Desde las fronteras de la mente femenina*, ultramar editores.
- Guerreiro, A., 2018. Rosi Braidotti: Para acabar de vez com as identidades, in *Electra*, Edição 3, Outono de 2018. <https://electramagazine.fundacaoedp.pt/editions/edicao-3/rosi-braidotti-para-acabar-de-vez-com-identidades>
- Halpin, J., 2020. You're an Orphan When Science Fiction Raises You, in *American, British and Canadian Studies*. Vol. 35, *Special issue: Writers of the Millennium: Trends and Challenges*, Dec 2020. Romania: Lucian Blaga University of Sibiu; Berlin: De Gruyter, 2020, 68-85.
- Haraway, D., 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, Vol. 14, N.º 3 (Autumn, 1988), 575-599 <http://www.jstor.org/stable/3178066>
- Haraway, D., 1989. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, Routledge.
- Haraway, D., 2013. SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far. *Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology*. <https://adanewmedia.org/2013/11/issue3-haraway/>
- Haraway, D., 2016. *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-feminism in the late Twentieth Century*, University of Minnesota Press.
- Henriques, F., 2005. Concepções Filosóficas e Representações do Feminino, Comunicação apresentada no Colóquio internacional Pessoa e Sociedade: Perspectivas para o Século XXI Braga, 17-19 de Novembro de 2005.
- Hesse-Bieber, S. N., 2012. Feminist research: exploring, interrogating, and transforming the interconnections of epistemology, methodology, and method. In Hesse-Bieber, S. N. (ed.) *Handbook of feminist research: theory and praxis*, Sage Publications. 1-26.
- Higgins, D. M., Science Fiction, 1960–2005: Novels and Short Fiction, in Reid, R., A., (edit) 2009. *Women in science fiction and fantasy*, Greenwood Press, 73-83.
- Hollinger, V., 1999. (Re)reading Queerly: Science Fiction, Feminism, and the Defamiliarization of Gender, *Science Fiction Studies*, N.º 27, vol. 26, part 1. <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/77/hollinger77.htm#1>
- Hollinger, V., Feminist theory and science fiction, in James, E., Mendlesohn, F., (edit.) 2003. *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, 125-136.
- Hollinger, V., 2009. Posthumanism and Cyborg Theory, in Bould, M., Butler, A. M., Roberts, A., Vint, S. (edit) 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge.
- Hood, Y., Robin A. R., 2009. Intersections of Race and Gender, in *Women in Science Fiction and Fantasy*, vol. 1, Robin Anne Reid. Greenwood Press.
- Huxley, A., 1963. *Literature and Science*, Harper & Row
- Jacobus, M., 1979. The Difference of View, in Jacobus, M. (edit) *Women Writing and Writing About Women*, Routledge, 10-21
- Jacobus, M., 1981, Men of Maxims and The Mill on the Floss in Jacobus, M., 1986. (edit) *Reading Woman. Essays in Feminist Criticism*, Columbia University Press.
- Jacobus, M., 1986. (edit) *Reading Woman. Essays in Feminist Criticism*, Columbia University Press.

- Jaggar, A., Bordo, S., (edit.) 1988. *Gender, Body, Knowledge*, Rutgers, The State University.
- Jagose, A., 1996. *Queer theory: an Introduction*, Melbourne University Press
- James, E., 1994. *Science Fiction in the Twentieth Century*, Oxford University Press.
- James, E., Mendlesohn, F., (edit.) 2003. *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press.
- Joaquim, T., 2008. O Género da Memória: A Questão da Visibilidade. <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1298>
- Jolly, M., 2020. Feminist futures in science fiction. <https://www.bl.uk/womens-rights/articles/feminist-futures-in-science-fiction>
- Jones, A. R., Writing the Body. Toward an Understanding of l'Écriture feminine, in Showalter, Elaine (edit.) *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, 361-377. Pantheon Books.
- Jones, G., Feminist SF, in Bould, M., Butler, A. M., Roberts, A., Vint, S. (edit.) 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, 484-488.
- Jorgensen, D., Postmodernism, in Bould, M., Butler, A. M., Roberts, A., Vint, S. (edit.) 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, 279-287.
- Kaminski, P., 1996. Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory by Rosi Braidotti, review in *Feminist Teacher*, Vol. 10, N.º 2 (Winter 1996), 92-93. University of Illinois Press. <http://www.jstor.org/stable/40545760>
- Kermode, F., 1990. God Speaks Through His Women <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/11/01/specials/bloom-j.html>
- Ketterer, D., The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature in Rose, M., (ed.) 1976. *Science Fiction, A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall.
- Kincaid, P., Fiction since 1992, in Bould, M., Butler, A. M., Roberts, A., Vint, S. (edit.) 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, 174-182.
- Kirkpatrick, K., 2007. Begin Again: James Tiptree, Jr.'s Opossum Tricks, in *Biography, winter 2007*, Vol. 30, N.º. 1, *Life Writing and Science Fiction (winter 2007)*, 61-73. University of Hawai'i Press on behalf of Center for Biographical Research Stable <https://www.jstor.org/stable/23540598>
- Kolodny, A. 1980. A map for rereading. Gender and the Interpretation of Literary Texts, in Showalter, Elaine (edit.) *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, 46-62. Pantheon Books.
- Kolodny, A. 1980. Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism, in Showalter, Elaine (edit.) *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, 144-167. Pantheon Books.
- Landon, B., SF Tourism, in Bould, M., Butler, A. M., Roberts, A., Vint, S. (edit.) 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, 32-41.
- Laqueur, T., 1990. *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press.
- Larbalestier, J. 1996. The Women Men Don't See, in *The Battle of The Sexes in Science Fiction: From the Pulps to The James Tiptree, Jr. Memorial Award*. 163-198. <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/401>
- Larbalestier, J. 1996. I'm too big but I love to play, Stories about James Tiptree Jr. in *The Battle of The Sexes in Science Fiction: From the Pulps to The James Tiptree, Jr. Memorial Award*. 199-222. <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/401>
- Latham, R., Fiction, 1950–1963, in Bould, M., Butler, A. M., Roberts, A., Vint, S. (edit.) 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, 80-89.

- Le Guin, U. K., 1989. *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, Grove Press.
- Le Guin, U. K., 1993. *The Language of The Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, Harper Perennial.
- Le Guin, U. K., 2018. *Dreams Must Explain Themselves and Other Essays 1972-2004*, Gollancz eBook.
- Lefanu, S., 1988. *Feminism and Science Fiction*, Indiana University Press.
- Levy, M., Fiction, 1980-1992, in Bould, M., Butler, A. M., Roberts, A., Vint, S. (edit.) 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, 153-162.
- Lewis, C. S., 1955. On Science Fiction, in Lewis, C. S., 1966. *Of Other Worlds. Essays and Stories*, Harper Collins e-books. ISBN 9780062643544 (e-book)
- Lynn, D., 2004. Gender Adventures in Stories of James Tiptree, Jr. Award Shortlists https://www.academia.edu/9460925/Gender_Adventures_in_Stories_of_James_Tiptree_Jr_Award_Shortlists?auto=download
- Lothian, A., Queer Science Fiction, in Reid, R., A., (edit), 2009. *Women in science fiction and fantasy*, Greenwood Press, vol. 2, *Entries*, 251-254.
- Lothian, A., 2013. Introduction: Science Fiction and the Feminist Present. *Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology*, No.3. <https://adanewmedia.org/2013/11/issue3-lothian/>
- Louis, M-V., 2005. Dis-moi, « le genre », ça veut dire quoi ?, *Sisyphé*. <http://sisyphe.org/spip.php?article1810>
- Lundwall, S., 1971. *Science Fiction. What's it All About*, Ace Books.
- Lundwall, S., 2011. *Alice's World. Terra Trough the Science Fiction Looking Glass*, Ace Books.
- Macedo, A. G., Amaral, A. L. (org.), 2005. *Dicionário da Crítica Feminista*, Edições Afrontamento.
- Mains, C., Fantasy, 1900-1959: Novels and Short Fiction, in Reid, R., A., (edit) 2009. *Women in science fiction and fantasy*, Greenwood Press, 34-44.
- Maluf, S., Mello, C., Pedro, V., 2005. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey, in *Revista Estudos Feministas*, 13(2): 256, maio-agosto/2005, 343-350.
- Martin, G. R. R., Dozois, G., 2013. (edit) *Dangerous Women*, Tom Doherty Associates, LLC, Apple Books.
- Matos, M. V. L., 2001. *Introdução aos Estudos Literários*, Verbo.
- Mendlesohn, F., introdução de Mendlesohn, F., (edit.) 2003. *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press.
- Merrick, H., Gender in science fiction, in James, E., Mendlesohn, F., (edit.) 2003. *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, 241-252.
- Merrick, H., Fiction, 1964–1979, in Bould, M., Butler, A. M., Roberts, A., Vint, S. (edit.) 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, 102-111.
- Millet, K., 1995. *Política Sexual* [1970], Ediciones Cátedra.
- Mochocka, A., 2016. The Strange and Amazing Case of James Tiptree Junior, in *Literatura. Kanon. Gender. Trudne pytania. Ciekawe odpowiedzi* / Ewa Graczyk, Elwira Kamola, Magdalena Bulińska (edt.). Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego. 100-109. https://www.academia.edu/35169235/Mochocka_The_strange_and_amazing_case_of_James_Tiptree_Junior_draft_pdf?auto=download
- Moers, E., 1976. *Literary Women* [1963], Doubleday.
- Moi, T., 2002. *Sexual/ Textual Politics* [1985], Routledge.
- Moisés, M., 1991. *A Análise Literária*, Editora Cultrix.

- Moncau, G., 2018. Sistema sexo-gênero - Gayle Rubin, in *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. <https://ea.fflch.usp.br/conceito/sistema-sexo-genero-gayle-rubin>
- Monteiro, M. R., 2018. Ursula K. Le Guin: Literature and otherness in *Faces de Eva*, n.º 40, 61-75. <https://scielo.pt/pdf/eva/n40/n40a06.pdf>
- Morris, P., 1993. *Literature and Feminism, an Introduction*. Blackwell Publishers.
- Moylan, T., 2000. *Scraps of Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Westview Press.
- Mulvey, L., 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema, in Penley, C., (edit.) 1988. *Feminism and Film Theory*, Routledge, 57-68.
- Neves, S., 2012. Investigação Feminista Qualitativa e Histórias de Vida: A libertação das vozes pelas narrativas biográficas, in Magalhães, M. J., Lima Cruz, A., Nunes, R. (ed.), 2012. *Pelo fio se vai à meada: percursos de investigação através de histórias de vida*. Ela por Ela.
- Nicholls, P., New Wave, in Clute, J., Nicholls, P., (edit) 1993. *The Encyclopedia of Science Fiction*, St. Martin's Press, 865-867.
- Nicholls, P., Optimism and Pessimism, in Clute, J., Nicholls, P., (edit) 1993. *The Encyclopedia of Science Fiction*, St. Martin's Press, 891- 892.
- Nicholls, P., Sex, in Clute, J., Nicholls, P., (edit) 1993. *The Encyclopedia of Science Fiction*, St. Martin's Press, 1088-1091.
- Nicholson, L., J., 1990. *Feminism/Postmodernism*, Routledge
- Oliva, A. S. R., 2012. Marina Colasanti e as Três Fases da Literatura de Autoria Feminina, in *Pontos de Interrogação* n.º 1, Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Universidade do Estado da Bahia, A produção de autoria feminina - Vol. 2, n.º 1, jan./jun. 2012, 30-43. <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/1531>
- Oliveira, J. M., 2010. Os Feminismos Habitam Espaços Hifenizados – A Localização e Interseccionalidade dos Saberes Feministas, in *ex aequo*, n.º 22, 2010, 25-39.
- Oliveira, J. M., 2012. O Rizoma “Gênero”: Cartografia de Três Genealogias, *e-cadernos CES* 15, 33-54. <https://www.ces.uc.pt/e-cadernos/media/ecadernos15/02.%20Joao%20Oliveira.pdf>
- Oliveira, J. M., 2016. Trânsitos de gênero: leituras *queer/trans* da potência do rizoma gênero, in Oliveira, J. M., Amâncio, L., (org) 2017. *Gêneros e Sexualidades: Interseções e Tangentes*, CIS-IUL, 115-138.
- Parrinder, P., 1979. The Alien Encounter: or, Ms Brown and Mrs Le Guin (la Rencontre de l'extraterrestre), in *Science Fiction Studies*, Vol. 6, N.º 1 (Mar., 1979), 46-58. SF-TH Inc. <http://www.jstor.org/stable/4239223>
- Pateman, C., 1988. *The Sexual Contract*, Polity Press.
- Pavani, A., 2017. Ficção Científica Contemporânea Escrita por Mulheres: Margaret Atwood, Octavia Butler, Marge Piercy, Connie Willis. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th *Women's Worlds Congress* (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017. <https://cupdf.com/document/ficcao-cientifica-contemporanea-escrita-por-margaret-atwood-autora-canadense.html>
- Pearson, W., Science fiction and queer theory, in James, E., Mendlesohn, F., (edit.) 2003. *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, 149-160.
- Pearson, W. G., Queer theory, in Bould, M., Butler, A. M., Roberts, A., Vint, S. (edit.) 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, 298-307.
- Pepe, P, Fernandes, A. R., 2019. (edit.) Beyond Binaries. Sex, Sexualities and Gender in the Lusophone World, *Series: Reconfiguring identities in the Portuguese-speaking world*, vol.11, Peter Lang.
- Philips, J., 2014. *James Tiptree Jr. The double life of Alice B. Sheldon*, Macmillan, eBook edition. eISBN 9781466889118

- Pierce, A.; Krasnostein, A. (edit) 2015. *Letters to Tiptree*, Apple Books. ISBN: 9781922101396 (ebook) <https://books.apple.com/pt/book/letters-to-tiptree/id1054558950>
- Pilinovsky, H., Nineteenth-Century Fiction, in Reid, R., A., (edit) 2009. *Women in science fiction and fantasy*, Greenwood Press, 12-22.
- Piscitelli, A., 2002. Re-Criando a (categoria) mulher?, in Algranti, L. M. (org.), *A prática feminista e o conceito de gênero*, Textos Didáticos, n.º 48, Campinas: IFCH/Unicamp, 7-42.
- Plummer, K., 2002. O interaccionismo simbólico no século XX: a emergência da teoria social empírica, in Turner, B. S. (ed.) *Teoria Social*, Difel. 225-254.
- Polack, G., The Middle Ages, in Reid, R., A., (edit) 2009. *Women in science fiction and fantasy*, Greenwood Press, 1-11.
- Ramalho, M. I., A sogra de Rute ou intersexualidades, in Santos, B. S., (org.) 2001. *Globalização: Fatalidade ou Utopia?* Edições Afrontamento. vol 1, capítulo 14, 525-555.
- Rea, M., 2019. Representational and Attitudinal Sexual Objectification: Philosophical Insights from James Tiptree Jr.'s 'And I Awoke and Found Me Here on the Cold Hill's Side.', in *Feminist Philosophy Quarterly* 5 (4). Article 1.
- Reid, R., A., (edit), 2009. *Preface, Women in science fiction and fantasy*, Greenwood Press, vol. 1, VII-XIII.
- Reid, R., A., Feminist Science Fiction, in Reid, R., A., (edit), 2009. *Women in science fiction and fantasy*, Greenwood Press, vol. 2, *Entries*, 119-122.
- Reis, C., Lopes, A. C. M., 1990. *Dicionário de Narratologia*, Livraria Almedina.
- Rich, A., 1979. *On Lies, Secrets and Silence, Selected Prose 1966-1978*, W. W. Norton & Company.
- Rich, A., 1986. *Blood, Bread and Poetry, Selected Prose 1979-1985*, W. W. Norton & Company.
- Rieder, J., Fiction, 1895–1926, in Bould, M., Butler, A. M., Roberts, A., Vint, S. (edit.) 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, 23-31.
- Roberts, A., 2000. *Science Fiction*, Routledge.
- Roberts, A., 2006. *The History of Science Fiction*, Palgrave Macmillan.
- Roberts, A., 2009. The Copernican Revolution, in Bould, M., Butler, A. M., Roberts, A., Vint, S. (edit.) 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, 3-12.
- Rogan, A., M., D., Utopian studies in Bould, M., Butler, A. M., Roberts, A., Vint, S. (edit.) 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, 308-316.
- Rose, E. C., 1993. American Feminist Criticism of Contemporary Women's Fiction, in *Signs, Journal of Women in Culture and Society*, 1993, vol.18, n.º 2, 346-375.
- Russ, J., 1975. Towards an Aesthetic of Science Fiction, *Science Fiction Studies*, Vol. 2, N.º 2, 112-119. <http://www.jstor.org/stable/4238932>
- Russ, J., 1980. Amor Vincit Foeminam: The Battle of the Sexes in Science Fiction, *Science Fiction Studies*, volume 7, n.º 1, 2-15. <http://www.jstor.org/stable/4239306>
- Russ, J., 1983. *How to Suppress Women's Writing*, University of Texas Press.
- Russ, J., 1984. The Clichés From Outer Space, *Women's Studies International Forum*, vol. 7, n.º 2, 121-124.
- Russ, J., 1986. To Write "Like a Woman", Transformations of Identity in the Work of Willa Cather, *Journal of Homosexuality*, 12: 3-4, 77-86. http://dx.doi.org/10.1300/J082v12n03_07
- Salih, S., 2002. *Judith Butler*, Routledge.
- Salih, S., Butler, J., 2004. *The Judith Butler Reader*, Blackwell.
- Santos, A. C., 2006. Estudos queer: Identidades, contextos e ação colectiva, in *Revista Crítica de Ciências Sociais (online)*, 76|2006: 3-15. <https://doi.org/10.4000/rccs.813>
- Santos, B. S., (org.) 2001. *Globalização: Fatalidade ou Utopia?* Edições Afrontamento.
- Santos, I. R., Amaral, A. L., 1997. Sobre a Escrita Feminina. Oficina n.º 90 do CES.

- Sargent, P., 1975. (edição, introdução e notas) *Women of Wonder: Science Fiction Stories by Women about Women*, Vintage Books.
- Saunders, Lewis & Thornhill, 2009. *Research Methods for Business Students*, Pearson Education Limited. 106-129.
- Scott, J., 1986. Gender: A Useful Category of Historical Analysis, *The American Historical Review*, Oxford University Press, Vol. 91, N.º 5: 1053-1075 <https://www.jstor.org/stable/1864376>
- Sedgwick, E. K., 1990. *Epistemology of the closet*, University of California Press.
- Sedgwick, E. K., 1994. *Tendencies*, Routledge.
- Sedgwick, E. K., 1997. (edit.) *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction*, Duke University Press.
- Seed, D., 2005. (edit) *A Companion to Science Fiction*, Blackwell.
- Shaw, D. B., 2000. *Women, Science and Fiction. The Frankenstein Inheritance*, Palgrave.
- Showalter, E., 1977. *A literature of their own. British Women Writers from Brontë to Lessing*, Princeton University Press.
- Showalter, E., 1981. Feminist Criticism in the Wilderness, in Showalter, E. (edit.) *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, Pantheon Books. 243-270.
- Showalter, E., 1981. Introduction: The Feminist Critical Revolution, in Showalter, E. (edit.) *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, Pantheon Books. 3- 17.
- Showalter, E., 1981. Toward a Feminist Poetics, in Showalter, E. (edit.) *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, Pantheon Books. 125-143.
- Showalter, E., 1989. A Criticism of Our Own: Autonomy and Assimilation in Afro-American and Feminist Literary Theory, in Warhol-Down, R., Herndl, D. P., 2009. (edit) *Feminisms Redux: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Rutgers University Press. 92-112.
- Silva, C., 2015. Inquietações feministas: desafios metodológicos e epistemológicos nos processos de pesquisa. *Estudos de Sociologia*, vol.1, n.º 21. 385-421.
- Silva, V. M. de A., 1990. *Teoria e metodologias literárias*, Universidade Aberta.
- Silva, V. M. de A., 1990. *Teoria da Literatura*, Livraria Almedina.
- Soares, M., 2016. (Des)localizações: geografias do corpo na poesia de Adrienne Rich, in *Cabo dos Trabalhos* n.º 13, Violência e Democracia nas Américas, Programa de Doutorado em Estudos Americanos, CES.
- Spivak, G., 1985. Three Women's Texts and a Critique of Imperialism, in *Critical Inquiry*, Vol. 12, n.º1, 243-261. <http://www.jstor.org/stable/1343469>
- Spivak, G., 1988. Can the subaltern speak? in Nelson, C., Grossberg, L. (eds.) *Marxism and the interpretation of culture*. http://abahlali.org/files/Can_the_subaltern_speak.pdf
- Stableford, B., Science fiction before the genre, in James, E., Mendlesohn, F., (edit.) 2003. *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, 15-31.
- Stephens, Patrick. J., 2013. Author spotlight: James Tiptree, Jr., in *Lightspeed* <http://www.lightspeedmagazine.com/nonfiction/author-spotlight-james-tiptree-jr/>
- Stevenson, A., 1987. Writing as a woman, in Mary Jacobus (edit.) *Women Writing and writing about women*, Croon Helm, 159-176.
- Sulway, N., 2019. His Unspoken Natural Center: James Tiptree Jr. as 'The Other I', in *Writing from Below*. <https://writingfrombelow.org/science-fiction/his-unspoken-natural-center/>
- Suvin, D., 1979. *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press.
- Tiptree, J. Jr., 1978. Your Haploid Heart [1969], in *Star Songs of an Old Primate*, (introdução de Ursula K. Le Guin), Ballantine Books.
- Tiptree, J. Jr., 1981. The Screwfly Solution [1977], in *Out of the Everywhere and Other Extraordinary Visions*, Ballantine Books.

- Tiptree, J. Jr., Nyhan, N., 2016. Favored by Strange Gods: A Selection of Letters from James Tiptree, Jr. to Joanna Russ, *Conjunctions*, 2016, N.º 67, *Other Aliens* (2016), 137-195. <https://www.jstor.org/stable/44072228>
- Tiptree, J. Jr., 2020. *Meet Me at Infinity*, Tor Books, Tom Doherty Associates.
- Tiptree, J. Jr., 2020. Happiness is a Warm Spaceship [1969], in *Meet Me at Infinity*, Tor Books, Tom Doherty Associates, 25-166.
- Tiptree, J. Jr., 2021. And I Have Come Upon This Place by Lost Ways [1972], in *Warm Worlds and Otherwise* [1975], Penguin Classics Science Fiction, 44-71.
- Tiptree, J. Jr., 2021. The Last Flight of Dr. Ain [1969], in *Warm Worlds and Otherwise* [1975], Penguin Classics Science Fiction, 72-81.
- Tiptree, J. Jr., 2021. The women men don't see [1973], in *Warm Worlds and Otherwise* [1975], Penguin Classics Science Fiction, 156-196.
- Tiptree, J. Jr., 2021. On The Last Afternoon [1972], in *Warm Worlds and Otherwise* [1975], Penguin Classics Science Fiction, 232-266.
- Tiptree, James Jr., (s.a.) 2022. SFE - *The Encyclopedia of Science Fiction*. http://www.sf-encyclopedia.com/entry/tiptree_james_jr
- Todorov, T., 1971. The 2 Principles of Narrative, *Diacritics*, Vol. 1, N.º 1 (*Autumn*, 1971), Johns Hopkins University Press, 37-44. <http://www.jstor.org/stable/464558>
- Todorov, T., 1981. As categorias da narrativa literária, in Barthes et al., *Análise estrutural da narrativa*, Editora Vozes, 218-264.
- Todorov, T., 2006. *As Estruturas Narrativas*, Perspectiva.
- Todorov, T., 2007. The notion of literature, in *New Literary History*, Vol. 38, N.º 1, *Winter*, 2007, Johns Hopkins University Press, 1-12.
- Todorov, T., 2007. What Is Literature For?, in *New Literary History*, Vol. 38, N.º 1, *Winter* 2007, Johns Hopkins University Press, 13-32
- Torres, A., 2018. Sexo e Género: problematização conceptual e hierarquização das relações de género, Textos de apoio ao doutoramento em Estudos de Género, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas. <http://www.analiatorres.com/images/untitled%20folder/Sexo%20e%20G%C3%A9nero-%20problematiza%C3%A7%C3%A3o%20conceptual%20e%20hierarquiza%C3%A7%C3%A3o%20das%20rela%C3%A7%C3%B5es%20de%20g%C3%A9nero.pdf>
- Tuttle, L., Feminism, in Clute, J., Nicholls, P., (edit), 1993. *The Encyclopedia of Science Fiction*, St. Martin's Press, 424-425.
- Tuttle, L., Women as Portrayed in Science Fiction, in Clute, J., Nicholls, P., (edit) 1993. *The Encyclopedia of Science Fiction*, St. Martin's Press, 1342-1344.
- Tuttle, L., Women Sf Writers, in Clute, J., Nicholls, P., (edit) 1993. *The Encyclopedia of Science Fiction*, St. Martin's Press, 1344-1345.
- Van der Speck, I., 2000. *Alien Plots: Female Subjectivity and the Divine in the light of James Tiptree "A Momentary Taste of Being"*, Liverpool University Press.
- Walter, D., 2013. "Science Fiction's Invisible Women," in *The Guardian* (8 August 2013), <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2013/aug/08/science-fiction-invisible-womenrecognition-status>
- Warhol-Down, R., Herndl, D. P., 2009. (edit) *Feminisms Redux: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Rutgers University Press.
- Westfahl, G., Slusser, G., 2002. *Science Fiction, Canonization, Marginalization, and the Academy*, Greenwood Press.
- Wilchins, R., 2004. *Queer Theory, Gender Theory: an Instant Primer*, Alyson Books.
- WisCon <http://wiscon.net/about/history/>

- Women SF Writers, (s.a.) 2022. *SFE - The Encyclopedia of Science Fiction*. http://www.sf-encyclopedia.com/entry/tiptree_james_jr
- Wood, S. 1993. Introduction, in Le Guin, U. K., 1993. *The Language of The Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, Harper Perennial.
- Woolf, V., 2006. *Orlando, a Biography* [1928] (introdução e notas de Maria Di Battista), Harcourt. ISBN 978-0-15-603151-6
- Woolf, V., 2006. *Three Guineas* [1938] (introdução e notas de Jane Marcus), Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. eISBN 978-0-544-40984-2v2.1016
- Woolf, V., 2013. *The Collected Essays of Virginia Woolf*, e-artnow. ISBN 978-80-7484-511-6
- Woolf, V., 2021. *A room of one's own* [1929] <https://www.globalgreybooks.com/room-of-ones-own-ebook.html>
- Yant, Christie, 2014. Women Destroy Science Fiction!, *Editorial in Lightspeed, Issue 49 (June 2014)* <https://www.lightspeedmagazine.com/nonfiction/editorial-by-women-destroy-science-fiction-editorial-team/>
- Yaszek, L., Cultural History, in Bould, M., Butler, A. M., Roberts, A., Vint, S. (edit.) 2009. *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, 194-203.
- Yaszek, L., Science, in Reid, R., A., (edit) 2009. *Women in science fiction and fantasy*, Greenwood Press, 230- 240.