

**MARGARET ATWOOD:  
SF, ÉTICA, GÊNERO E ECOLOGIA<sup>1</sup>**

**MARGARET ATWOOD:  
SF, ETHICS, GENDER, AND ECOLOGY**

Izabel Brandão<sup>2</sup>  
Ildney Cavalcanti<sup>3</sup>

**RESUMO:** Este trabalho analisa o primeiro romance da trilogia distópica *MaddAddam* (*MaddAddão*), composta por *Oryx and Crake* (2003, *Oryx e Crake*, 2004), *The Year of the Flood* (2009, *O ano do dilúvio*, 2018) e *MaddAddam* (2013, *MaddAddão*, 2019), da autora canadense Margaret Atwood, tendo por base justaposições de questões éticas, de gênero e ecológicas. Nosso olhar recai sobre a figuração de personagens femininas centrais, especialmente Oryx, observando as formas como a *sf* de Atwood pode alinhar-se às teorias contemporâneas acerca do corpo das mulheres; do poder (Foucault, 1994) e da mascarada (Russo, 1986; Grosz, 1990; Butler, 1990). Ao examinar o funcionamento do princípio distópico da redução do mundo (Jameson, 2005) na narrativa em tela, enfatizamos a política de gênero subjacente à representação das personagens femininas, ao tempo em que lidamos com as seguintes questões: como compreender a problematização da autora acerca das trajetórias das mulheres no contexto da ideologia patriarcal como ainda presente no futuro apresentado no romance? Até que ponto os corpos das mulheres reencenam uma identificação potencial com o opressor? Quais as metáforas literárias em jogo na construção das interações dentro do universo humano e mais-que-humano (Alaimo, 2010)? Considerando os tropos de gênero e ecológicos, quão ético é o mundo criado por Atwood? Visto como *sf*, no sentido de que combina fato científico, ficção científica, fabulação especulativa, e feminismo especulativo (Haraway, 2016), a obra da autora canadense elabora reflexões provocadoras acerca do futuro da humanidade (?).

**Palavras-chave:** SF de mulheres. Ética. Gênero. Margaret Atwood. Ecocrítica Feminista.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 14 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 20 de novembro de 2019.

<sup>2</sup> Profa. Titular da Universidade Federal de Alagoas. Ph.D. em English Literature. Pesquisadora do GT A mulher na Literatura. E-mail: [ifob.izabel@gmail.com](mailto:ifob.izabel@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4723-9046>.

<sup>3</sup> Profa. da Universidade Federal de Alagoas. Ph.D. em English Literature. Pesquisadora do GT A mulher na Literatura. E-mail: [cavalcantiildney@gmail.com](mailto:cavalcantiildney@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8932-6207>.



**ABSTRACT:** This chapter analyses Margaret Atwood's dystopian novel *Oryx and Crake* (2003), the first of the *MaddAddam* trilogy, by focusing on the juxtapositions of ethical, gender and ecological issues. We look at the figuration of the major women characters, especially Oryx, regarding the ways Atwood's SF can be aligned to contemporary theories about women's body, and the masquerade (Russo, 1986; Grosz, 1990; Butler, 1990). By observing the functioning of the dystopian principle of world reduction (Jameson, 2005) in Atwood's narrative, we stress the gender politics underlying the portrayal of the women characters as we deal with the following questions: how to understand the author's problematizing of women's trajectories in the context of the patriarchal ideology as still configured in the future depicted in the novel? To what extent do women's bodies reenact a potential identification with the oppressor? What are the literary metaphors at play in the construction of the interactions within the human and the more-than-human (Alaimo, 2008) universe? Bearing in mind gender and ecological tropes, how ethical is the world created by the Canadian author? Viewed as SF, in the sense that it combines science fact, science fiction, speculative fabulation, and speculative feminism (Haraway, 2016), Atwood's works may raise provocative reflections as regards the future of humanity (?).

**Keywords:** Women's *sf*. Ethics. Gender. Margaret Atwood. Feminist Ecocriticism.

O nome de Margaret Atwood evoca obras futuristas, especialmente em razão do seu bem sucedido romance *The Handmaid's Tale* (*O conto da aia*, 1986), esta aclamada distopia feminista detentora de inúmeros prêmios literários e que foi recentemente adaptada para a TV fechada.<sup>4</sup> Em que pese a controvérsia causada por Ursula Le Guin (2009) e endereçada pela própria Atwood (2011), em relação às fronteiras entre *sf* (ficção científica, ficção especulativa e fantasia)<sup>5</sup>, o fato é que se pode encontrar na autora canadense uma mistura de gêneros literários, uma hibridez em relação a diferentes modos composicionais: da saga à trágica história de amor; da *sf* à ficção apocalíptica; do mito e lenda à fabulação científica. Assim, situamos a obra de Atwood no terreno movediço da estética pós-modernista, da qual cercas exatas e categóricas foram removidas, e sugerem que a trilogia *MaddAddam* (*MaddAddão*) – *Oryx and*

<sup>4</sup> Dirigida por Reed Morano, para a plataforma *streaming* Hulu, cuja primeira temporada foi ao ar em 2017.

<sup>5</sup> "Quando se trata de gêneros, as fronteiras estão cada vez mais indefesas e as coisas deslizam despreocupadamente para frente e para trás entre elas" (ATWOOD, 2011, p.7).



*Crake* (2003) (*Oryx e Crake*, Rocco Digital, 2018)<sup>6</sup>, *The Year of the Flood* (2009), (*O ano do dilúvio*, Rocco Digital 2018) e *MaddAddam* (2013) (*MaddAddão*, Rocco Digital 2019) – pode ser lida como *sf*, de acordo com a visão de Donna Haraway (2016), ou seja, como fato de ciência, ficção científica, fabulação especulativa e feminismo especulativo. Na verdade, nos romances da trilogia fatos e ficções científicas estão interligadas e são coloridas por especulações futuristas cujos conteúdos são nitidamente gendrados, ecológicos e distópicos, precisamente o que provoca nossas respostas à luz de uma leitura feminista e ecocrítica. De forma mais específica, focamos nas justaposições de assuntos ligados à ética<sup>7</sup>, gênero e ecologia na figuração das principais personagens femininas, especialmente *Oryx*, no primeiro romance, e o seu alinhamento com teorias contemporâneas sobre os corpos das mulheres, corpos utópicos (FOUCAULT, 2013) e a mascarada (RUSSO, 1986; GROSZ, 1990; BUTLER, 1990).

A discussão que segue baseia-se no princípio distópico da redução de mundo (JAMESON, 2005), e da redução das mulheres no mundo (LEFANU, 1988), um traço comum nas distopias feministas. Enfocamos os traços distópicos (a política de gênero subjacente à representação), conforme lidamos com a problematização, suscitada por Atwood, das trajetórias das mulheres no contexto da ideologia patriarcal conforme ainda configurada no futuro desenhado no romance, a extensão na qual os corpos das mulheres revelam uma identificação potencial com o opressor e as metáforas literárias em jogo nas interações no interior do universo humano, pós-humano e/ou mais-que-humano.<sup>8</sup> Considerando os tropos de gênero e ecológicos, acreditamos que a obra de Atwood pode provocar instigantes reflexões no tocante ao futuro da humanidade.

Juntamente com o fracasso do projeto de modernidade e da crescente hegemonia do modelo antropocêntrico, patriarcal, de classe,

<sup>6</sup> A edição utilizada neste artigo é a listada nas referências.

<sup>7</sup> O uso do termo ética aqui segue a compreensão de Alaimo (2008) acerca de uma ética material que nos inclui enquanto humanos em um espaço transcorpóreo que é também pós-humano.

<sup>8</sup> Entendemos o conceito de pós-humano a partir de Cary Wolfe, no sentido de que o pós-humanismo vai além de “uma temática de descentralização do humano”, privilegiando “como pensar confronta aquela temática [...]” (2010, p.xvi). Também compartilhamos da visão de Andrew Pickering sobre o termo estar localizado em “um espaço no qual os atores humanos ainda estão lá, mas estão inextricavelmente emaranhados com o não-humano, não mais no centro da ação e dando as ordens [...]” (citado em Alaimo, 2008, p. 253). Para mais informações sobre o pós-humanismo, e especificamente em relação à trilogia, cf., Ferreira (2015).



heteronormativo, capitalista e neoliberal de relacionalidade humana, testemunhamos o Antropoceno, uma era de incertezas. Se há algo certo, nos tempos contemporâneos, é a ideia de que nosso mundo se tornou uma distopia.<sup>9</sup> E nesse contexto, caracterizado por horizontes sombrios (MOYLAN; BACCOLINI, 2003), a arte da ficção aponta para o crescimento das distopias como uma tendência atrativa para as/os leitoras/es. Embora as distopias tenham sempre sido um componente na história literária e cultural<sup>10</sup>, o gênero floresce ao longo do século 20, com a ascensão das distopias clássicas e críticas (MOYLAN, 2000; CAVALCANTI, 2003), e chega ao novo milênio como uma forte tendência que traz consigo e transfigura os piores fatos que nos circundam, cristalizando-os em narrativas (literárias, filmicas, de séries, gráficas) que inundam a cultura com seus “novíssimos mapas do inferno” (SUVIN, 2004).<sup>11</sup>

Os diálogos que unem as obras de *sf* de Atwood e a teia intertextual das distopias, são claros. Confinamento, controle e vigilância (incluindo o uso reiterado dos olhos como um de seus símbolos centrais, numa clara alusão a *1984*, de George Orwell [1949]) em *O conto da aia* e a criação de uma “nova espécie” – os Crakers, pelo cientista obcecado Crake – , combinados a um tropo de sobrevivência do último ser humano num cenário pós-apocalíptico são alguns dos detalhes de enredo que incorporam os tons sombrios das ficções proto-distópicas de Mary Shelley no século 19, por exemplo. A padronização de comportamento imposta por um poder onisciente e central, outro traço recorrente nas utopias e distopias clássicas, é reinventado por Atwood por meio do controle sobre os corpos – humanos e não-humanos – e sobre a expressão linguística (cf., por exemplo, a imposição de *scripts* de comunicação em *O conto da aia* e em *Oryx e Crake*) e pela ironia que emprega, conforme mostraremos.

A trilogia *MaddAdão* é uma ecodistopia<sup>12</sup> feminista que tem recebido bastante atenção crítica a partir de uma variedade de

---

<sup>9</sup> Em sua introdução a *Dystopian Matters*, Fatima Vieira enfatiza a onipresença da distopia em nosso tempo ao afirmar que “a distopia invadiu a dimensão política de muitos países do mundo” (2013, p. 1).

<sup>10</sup> Cf. Claeys (2017) para uma pesquisa histórica sobre proto-distopias, obras que precedem as mais conhecidas distopias clássicas do século 20.

<sup>11</sup> Todas as traduções são de Izabel Brandão e/ou de Ildney Cavalcanti, excetuando-se quando explicitamente indicado nas referências, ao final deste ensaio.

<sup>12</sup> O termo “eco(dis)topia” (Brandão, 2017) origina-se da ambivalência presente na conceitualização de utopia e leva à compreensão do corpo como texto discursivo que percebe a *naturezacultura* (HARAWAY, 2003) como interdependente, interconectada e em permanente



perspectivas.<sup>13</sup> Nossa leitura corrobora o entendimento de Pedro Fortunato de que “a exploração do corpo feminino contribui para a caracterização distópica do mundo conforme imaginado nessa obra especulativa” (2018, p. 64) e examina alguns personagens do primeiro romance, orientada pela percepção de que o princípio ecodistópico é ativado pelos eixos interseccionados em diálogo com assuntos como ética, gênero e ecologia.

*Oryx e Crake* pode ser definido como uma história ecodistópica no sentido de que, a partir de um mundo destruído, abre-se a possibilidade de sua reconstrução, ainda que a leitora/o leitor não tenha certeza do que vai acontecer.<sup>14</sup> A narrativa principal gira em torno de Jimmy, rebatizado de “Homem das Neves” após o apocalipse, que compartilha conosco suas memórias do passado recente. E porque a perspectiva de Oryx é vista em uma parte curta do romance (no Capítulo 6), a “verdade” pertence a um homem, aparentemente o “último” da espécie, sendo a história uma porção da realidade que existe na mente desse dado homem em circunstâncias extremas de sobrevivência. Ainda assim, esta fração de realidade é a que temos e com a qual devemos lidar quando ela nos chega.<sup>15</sup>

É através de Jimmy que conhecemos as outras personagens: os Crakers (ou os filhos de Crake, resultado de seu experimento de sete anos, o “Projeto Paradise”<sup>16</sup>), um grupo de seres geneticamente manipulados por quem Homem das Neves é obrigado responsabilizar-se, após o apocalipse<sup>17</sup>; o cientista altamente inteligente Crake, o criador (ou Glenn), melhor amigo de Jimmy, e também responsável pela pílula da morte BlyssPlus, que dizimou aquelas/es que buscavam prazer de intensa duração; Oryx, uma

---

interação. Tais ressonâncias tanto podem ser positivas quanto negativas. O romance de Atwood pode ser considerado como ecodistópico devido à supressão do desejo e da agência de uma corporalidade humana, impostas por uma ordem hegemônica. Também consideramos (com FOUCAULT, 2013) a ideia do corpo como um *locus* da utopia, conforme mostra a narrativa de Atwood: uma limitação em sua máxima expressão.

<sup>13</sup> Cf. Fortunato (2018) para um estudo global da crítica à trilogia atwoodiana.

<sup>14</sup> O Dilúvio Seco não fornece nenhuma evidência clara do tipo de mundo que emerge do apocalipse.

<sup>15</sup> A experiência de ler os três romances dessa trilogia – que nos permite ‘ouvir’ o ponto de vista de outras personagens acerca dos ‘fatos’ narrados pelo Homem das Neves –, entretanto, fornece evidência de que a narrativa de Jimmy está baseada em alguma verdade.

<sup>16</sup> Além da alusão mítica, observe-se que esta é uma clara referência à suposta citação de Albert Einstein sobre Deus não jogar dados com o universo. Confira a polêmica em Andrew Robinson, 2018.

<sup>17</sup> As criaturas pós-humanas de Crake são criadas por meio de “bioengenharia para destruir os humanos e a ciência, revertendo os humanos (que é, essencialmente, o que os Crakers são, baseados em seu genoma) a um status pré-humano (a humanidade compreendida como uma base sócio-tecnológica)” (MARQUES, 2015, p.139).



mulher enigmática de idade indefinida, que foi vendida pela própria mãe quando criança devido à extrema pobreza em que vivia<sup>18</sup>; os pais de Jimmy, e muitos outros.

Os pais de Jimmy são cientistas, mas Sharon<sup>19</sup>, a mãe, abandona a família e o ambiente de segurança para cientistas da corporações exatamente por discordar do que sua vida profissional havia se transformado. Sua vida doméstica também não é o que ela desejava ou merecia, especialmente porque o marido havia vendido a alma para a indústria para a qual trabalhavam, por ela definida como “imoral” e “sacrilégio” (ATWOOD, 2004, p. 60). A atitude do marido sugere um fracasso ético “a favor da proliferação do avanço científico a qualquer custo” (EVANS, 2010, p. 37). Após conseguir fugir do complexo altamente vigiado, adere ao que pode ser chamado de “resistência” e é morta pelo CorpSecorps na metade do romance. Jimmy perde o contato com o pai, que se casa em segundas núpcias com sua assistente, Ramona. Depois, Jimmy toma conhecimento de que o pai também fora morto pela CorpSecorps, da mesma forma que havia acontecido com o pai de Crake, outro cientista que sabia demais.<sup>20</sup>

Lucia de La Rocque e Claudia Camel (1999) apontam em sua discussão sobre o romance, que as práticas científicas apresentadas batem de frente contra a política proposta em 1999 pela Carta de Budapeste, na qual as Nações Unidas defendem que a ciência deve ser para todos. Atwood apresenta uma ciência totalmente engajada com políticas antiéticas, do tipo conhecido como “ciência masculina”, que atende a uma minoria privilegiada.<sup>21</sup>

O romance explora temas que se relacionam com o conceito de “ciência-como-tal” de forma terrível, fazendo com que ideias abomináveis

---

<sup>18</sup> Tania Swain (2018) discute as temáticas da comida e da nutrição, em suas interfaces com questões de gênero e consumo. Esse foco dialoga com a condição miserável da família de Oryx, o que conduziu à sua venda.

<sup>19</sup> O nome dela é mencionado apenas duas vezes em todo o romance. A cientista é normalmente referida como “a mãe de Jimmy”.

<sup>20</sup> A mãe de Crake é também descrita como cientista, uma especialista em diagnósticos, mas sua presença na narrativa é bastante obscura. Leitoras/es entendem que ela teve uma morte trágica através de contaminação por uma bioforma – ‘acidentalmente’ provocada por ‘sabotagem’ (ATWOOD, 2004, p. p.166).

<sup>21</sup> A definição de críticas/os para “ciência masculina” concorda com a noção de Sandra Harding para “ciência-como-tal” (“science-as-usual”): “todo o empreendimento científico, seus propósitos, práticas e funções” (1991, p.54), i.e., uma ciência cúmplice do patriarcado que tanto exclui as mulheres quanto as coloca em posições secundárias, como no caso de Ramona.



pareçam “normais”. Experimentos com animais e pessoas estabelecem uma manipulação sem limites do corpo. Os experimentos genéticos de Crake que culminam na criação dos Crakers dependem da dizimação de pessoas por meio da pílula da morte. Este futuro pode ser visto como uma ilustração irônica da discussão empreendida por Stacy Alaimo (2008)<sup>22</sup> acerca do “espaço ético da transcorporalidade” em relação aos corpos tóxicos, tais como os nossos, que “herdam” os produtos químicos que poluem o meio ambiente (p. 259). Como “o trânsito das toxinas pode nos permitir verificar que produtos químicos carcinogênicos são produzidos por algumas das mesmas companhias que vendem drogas para quimioterapia” (ALAIMO, 2017, p. 931), no mundo distópico de Atwood, a ciência patriarcal cria e destrói visando lucro.

Uma forma clara de como a “ciência-come-tal” funciona no romance está na comparação entre a primeira e a segunda esposa do pai de Jimmy. Sharon, a primeira, é uma cientista ética, que rejeita que o marido tenha se vendido para o complexo biotecnológico. Não surpreende que Atwood escolha definir sua identidade principalmente como a mãe de Jimmy. Já Ramona, a segunda esposa, é sua assistente e “homem de confiança” (ATWOOD, 2004, p. 56)<sup>23</sup>, conforme ele “brinca”, e assim permanece, apesar de ser uma competente técnica de laboratório. Enquanto a mãe de Jimmy abandona o lar e se torna ativista, Ramona permanece onde está, preenchendo o papel que o patriarcado quer para as mulheres. Ironicamente, não consegue se tornar mãe, uma das funções mais valorizadas para as mulheres desse tipo de sociedade.

\*\*\*

Ao recordar de sua amizade com Crake, quando *hackeavam* sites de internet por brincadeira, Jimmy revela o ponto especial da amizade entre eles: Oryx, uma personagem de idade indefinida, que não pode ser chamada nem de “menina” nem de “mulher”, porque sua aparência ambígua nunca deixa isso suficientemente claro.<sup>24</sup> A descrição que Atwood faz de Oryx

---

<sup>22</sup> A *Revista Estudos Feministas* publicou uma tradução desse artigo de Alaimo em 2017. Cf. referências.

<sup>23</sup> “Homem de confiança” é a expressão usada por Atwood.

<sup>24</sup> O romance de Atwood mostra uma de suas preocupações sobre a cultura contemporânea: “a generalização de pornografia e violência na cultura central [e] sua inquietação quando descreve



remete leitoras/es a outras personagens femininas em romances distópicos – como Julia, em *1984*, de Orwell; Clarisse McClellan, em *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury; e Marla, em *Fight Club* (1996), de Chuck Palahniuk –, que desempenham papéis coadjuvantes em contra-narrativas de protagonistas masculinos.<sup>25</sup> Oryx, no entanto, é mais ambivalente. Sua presença é sempre elusiva, o que talvez seja indicativo de que ela não seja real de uma forma material. Considerando que sua imagem fora “salva” por Crake de um *site* pornô e, mais tarde, Oryx negue que seja ela (“Não acho que seja eu” [ATWOOD, 2004, p. 89]), ela pode ser concebida como uma figura idealizada de mulher feita sob medida: infantil, para nunca crescer.<sup>26</sup> Outro tema recorrente nas distopias *sf* contemporâneas, essas imagens são *fake*, não importa o quão atraentes sejam, pois não se materializam facilmente.<sup>27</sup>

Essa mulher idealizada, no entanto, é apenas um disfarce, uma máscara que Oryx usa, pois seu corpo é o produto que ela oferece ao mercado patriarcal que comodifica as mulheres.<sup>28</sup> A comodificação do corpo pode ser compreendida conforme o entendimento de Alaimo a respeito da “agência corporal”, ou “corpos que resistem aos processos de normalização, ou se recusam a agir, ou agem de maneiras indesejáveis para aqueles que os habitam ou para outros” (2017, p. 921), um conceito usado em relação aos estudos de deficiência, mas que pode ser estendido à performance de Oryx ou à sua máscara identitária.

Compreendemos “feminilidade” como uma “máscara que mascara a não identidade” (RUSSO, 1986, 223-224), como a mascarada psicanalítica da dissimulação pressuposta que as mulheres aprendem a

---

a degradação da cultura numa sociedade na qual violência e pornografia tornaram-se formas de entretenimento prontamente disponíveis e baratas” (BOUSON, 2009, p. 97).

<sup>25</sup> Cf. Moylan (2000) e Lima (2017) para comentários acerca de tais caracterizações.

<sup>26</sup> Oryx pode ser associada à anima junguiana, geralmente produto da mente heterossexual que surge como uma forma de verdade. Cf. Carl Jung (1987), James Hillman (1985), Sarah Nicholson (2013) acerca do conceito de anima. Para uma leitura feminista do arquétipo, cf. Susan Rowland (2002). Essa imagem é afim com a noção psicanalítica de feminilidade, especialmente em vista da mascarada, conforme performada pelas mulheres. Cf. Russo (1986), Butler (1990) e Grosz (1990).

<sup>27</sup> Em *The Stone Gods* (2007), de Jeanette Winterson, o procedimento tecnológico é chamado de “conserto genético” e congela os corpos das mulheres para que permaneçam jovens.

<sup>28</sup> A palavra Oryx indica uma associação com um animal africano ameaçado de extinção. Oryx e Crake são nomes de um jogo eletrônico conhecido como “Extinctathon” (p. 46, p. 199), e a ironia que se pode observar é que, considerando que a narrativa de Jimmy é um retrospecto, ambas as personagens já estão, por assim dizer, mortas.



performar de modo a sobreviverem.<sup>29</sup> Mais recentemente esse conceito também foi trabalhado por Cavalcanti (1999), em relação às estratégias de sobrevivência nas distopias feministas; e por Brandão (2014, 2018), em relação ao corpo como máscara no cinema contemporâneo e na poesia. Esse último argumento é particularmente conveniente para o romance de Atwood no sentido da compreensão discursiva do corpo como texto cultural, i.e, relacional.<sup>30</sup> Esse corpo, quando visto em deslocamento, transformação e reposicionamento pode “transformar a mascarada num poder a ser apropriado crítica e positivamente pelas mulheres” (BRANDÃO, 2014, p. 91). Assim, podemos entender o corpo de Oryx como sendo um corpo ecodistópico, uma vez que ela o veste de acordo com o cliente, para aquilo que ela precisa para sobreviver, uma estratégia, conforme já apontado. Não é à toa, portanto, que ela se torna uma multiplicidade de mulheres, conforme ouvimos de Jimmy/Homem das Neves:

*Entra Oryx. Momento fatal. Mas que momento fatal? Entra Oryx como uma menina novinha em site de pornografia infantil, flores no cabelo, chantilly no queixo; ou Entra Oryx, completamente nua e pedagógica no santuário dos Crakers; ou Entra Oryx, toalha enrolada no cabelo, saindo do chuveiro; ou Entra Oryx num terninho de seda cinza, saltos modestos e médios, carregando uma pasta, a própria imagem de uma promotora de vendas internacional do Complexo? Qual dessas será, e como ele pode ter certeza de que há uma linha que conecta a primeira à última? Havia apenas uma Oryx, ou seria ela uma legião? (ATWOOD, 2003, p. 307-308)<sup>31</sup>*

As máscaras que Oryx usa estão relacionadas ao que Alaimo (2017, p. 924) chama de “práticas de conhecimento”, uma vez que seu corpo revela seus limites e capacidades, estando, portanto, conectado à cultura e ao meio ambiente. Essa é a sua agência.

---

<sup>29</sup> O estudo de Joan Rivière sobre a mascarada no começo do século 20 aponta para ela como o uso feito pelas mulheres da máscara social de ‘feminilidade’ visando “tanto esconder a possessão de masculinidade quanto evitar as represálias esperadas se forem descobertas por possuí-la” (citada em Wright ed. 1992, p. 243). Mais recentemente, Russo (1986), Butler (1990) e Grosz (1994) revisitam e problematizam a mascarada.

<sup>30</sup> Cf. Bordo, 1993; cf. também Gaard, Stock e Opperman, 2013.

<sup>31</sup> Motivadas por escolhas tradutórias que consideramos mais pertinentes, decidimos por utilizar nossa própria tradução nesse fragmento. A tradução brasileira encontra-se em Atwood, 2004, p. 282.



A maior parte do que sabemos sobre Oryx nos é reportado por Jimmy, que inicialmente a descreve como “tridimensional [...]”. Era pequena e delicada e estava nua como todas as outras, usava apenas uma guirlanda de flores e um laço cor-de-rosa, como era comum em sites de pornografia infantil” (ATWOOD, 2004, p. 88). Porém, apesar de haver uma pretendida inocência nos objetos cenográficos, tal inocência desaparece à medida em que a/o leitora/leitor a relembra com creme chantilly no queixo, o tipo de coisa usada pelos sites pornô que exploram crianças para o comércio e o lucro. Isso seria realmente no futuro? O corpo ecodistópico de Oryx é de fato um texto significativo ao revelar o quanto as mulheres são exploradas sexualmente desde a infância num ambiente patriarcal.

A ironia atwoodiana não poderia ser mais gritante. E sutis são as nomeações das universidades frequentadas por Jimmy e Crake. Crake, um cara de exatas, vai a uma universidade de alto *ranking*, Watson Crick, enquanto Jimmy, uma pessoa das letras, ingressa na desprestigiada Martha Graham, um nome de homem e um de mulher, respectivamente. Números indicam lucro; palavras geram problemas. Essas escolhas distópicas mais uma vez evidenciam o uso da ironia feito por Atwood para expor desequilíbrios culturais para os quais a maioria de nós pode estar cega.

Apesar de se envolver em alguns casos amorosos enquanto cursa a universidade, Jimmy permanece ligado à imagem de Oryx, à figura de alguém que ele nunca esquecera desde sua adolescência. Quando essa figura se “materializa”, eles se tornam amantes. Na verdade, entram num tipo de “triângulo amoroso” com Crake, que aparentemente não se dá conta disso.<sup>32</sup>

Tendo sido vendida enquanto ainda criança para um homem a quem chamava de Tio Ene, Oryx era forçada a vender flores, sendo exposta aos (e explorada pelos) homens. Tio Ene a “defendia” da violência (ao menos da violência física) e a presenteava com doces. Ela nunca o culpara por nada. Após sua morte, Oryx é novamente vendida, desta vez para um homem que produz filmes pornô. E é assim que Jimmy a conhece: via computador. Ela teria então uns oito anos.

---

<sup>32</sup> Assim como em outras ficções de Atwood, ecos das narrativas bíblicas podem ser ouvidos neste detalhe de enredo. Cf. Aline Ferreira (2015, p. 46) para uma leitura deste romance que sublinha a revisão da Santíssima Trindade Cristã (com o acréscimo de uma mulher).



Quando se encontram, Crake tem possivelmente 26 anos, ou talvez um pouco mais, mas a idade de Oryx não é mencionada. Deve ter 18, e é uma garota de programa, trabalhando para a Assistência Estudantil. Ele se apaixona por ela, apesar de nunca admiti-lo. Oryx torna-se sua assistente, fazendo a mediação entre o mundo e os Crakers.<sup>33</sup> Entre esses seres ela convive sempre nua, tendo seu corpo outra vez exposto, para não perturbar o mundo natural deles. O corpo de Oryx é objeto de abuso<sup>34</sup>, e sua presença desnuda junto às/aos Crakers numa redoma de vidro – que previne a fuga dos seres de Crake (e Oryx) –, sugere a ideia de um espetáculo encenado para um *voyeur* como Jimmy.<sup>35</sup> Em exame cuidadoso, o grupo formado pela nova espécie e por Oryx (com seus corpos ecodistópicos) tornam-se criaturas estranhas a serem observadas, reiterando como funciona a ciência-come-usual (“science-as-usual”) no mundo distópico de Atwood.

Quando Jimmy assume o papel de assistente de Crake, para criar uma propaganda para a venda do seu BlyssPlus apocalíptico, ele encontra Oryx na vida real, e tornam-se amantes, sem o conhecimento de Crake. Porém, sua ligação é de natureza diferente, pois, com este último, ela não é a garota de programa tal como se mostra para Crake. Conforme ela mesma aponta: “Ele está fazendo coisas importantes. Não tem tempo para brincar. De qualquer maneira, Crake é meu patrão. Você é por diversão” (ATWOOD, 2004, p. 287).

Apesar de Jimmy indignar-se com a experiência de exploração de Oryx, ela parece não se importar com seu passado, o que nos leva a refletir sobre o alcance do conceito de exploração. A cumplicidade das mulheres, e até mesmo sua identificação com o opressor, não é novidade. Confrontada com a raiva de Jimmy, Oryx minimiza o trauma: “Ah, Jimmy, você ficaria mais satisfeito se todos nós tivéssemos morrido de fome? – disse Oryx com um riso abafado. Era esse o riso que ele mais temia, porque disfarçava um

---

<sup>33</sup> Ecoam aqui outras ficções científicas contemporâneas em que figuram personagens femininas como ‘professoras’ da ‘nova espécie’. Em *Body of Glass* (1991), de Marge Piercy, Malka, uma cientista de idade avançada, é responsável pela programação e socialização do ciborgue Yod, planejado e construído por Avram. O padrão é o de um cientista criar os seres, que são então socializados por mulheres, o que reitera e problematiza os aparatos de gênero nas ciências e na maternagem. Nesse contexto, Oryx pode ser lida como uma provedora/cuidadora (“nurturer”) em relação às/aos Crakers; e como mensageira do apocalipse por conta de seu papel como disseminadora da pílula BlyssPlus, ou do Dilúvio Seco planejado por Crake.

<sup>34</sup> Sobre este ponto, ver o conceito de Diana Romero sobre “site de abuso” (2013, p. 166).

<sup>35</sup> Ver o fragmento: Três vezes por dia Jimmy observava os crakers, espiando-os como se fosse um voyeur. Como se fosse não, ele era um voyeur (ATWOOD, 2004, p. 308).



certo desprezo bem-humorado. Ele o deixava gelado: era como um vento frio sobre um lago enluarado” (ATWOOD, 2004, p. 116). De fato, um de seus traços mais perceptíveis – seu “risinho abafado” (“small rippling laugh”) – é irônico e subversivo, uma forma de resistência, uma atitude que a absolve de conluio com o sistema opressor que a explora.<sup>36</sup> É sua forma de sobreviver em tal sistema.<sup>37</sup>

Ao discutir a ideia do corpo grotesco em Bakhtin, Mary Russo (1986) especula sobre o porquê de ele nunca haver questionado a gargalhada da bruxa velha nas figuras Kerch de terracota por ele abordadas. A resposta, no caso de Oryx, é que seu “risinho abafado” conduz ao único tipo de ‘ativismo’ que ela é capaz de performar.<sup>38</sup> Seu “desprezo bem-humorado” contrasta com a atitude de todas/os aquelas/es que se rebelam contra o sistema e terminam morrendo, assim como a mãe de Jimmy, e, posteriormente, tanto seu pai quanto o de Crake, que sabiam demais sobre as doenças manipuladas, criadas em laboratórios pelo sistema das corporações.<sup>39</sup>

\*\*\*

No tocante à ética, gênero e ecologia, o romance de Atwood nos oferece uma ilustração profunda de um “futuro” distópico possível. Nesta figuração, os corpos possuem “limites [...] porosos” (ALAIMO, 2017, p.932), e tal toxidade é parte de uma ética que age para o controle do mundo.

Considerando o corpo como um marcador discursivo da identidade e os traços ecodistópicos discutidos em relação às personagens femininas de *Oryx e Crake*, percebemos que Atwood vislumbrou um mundo distópico e desesperançoso que é tragicamente parte de nossos dias na contemporaneidade. Jimmy, ao final do romance, encontra-se intoxicado

---

<sup>36</sup> Fortunato (2017) e Fortunato & Cavalcanti (2019) também analisam a personagem Oryx, com foco na representação de corpos distópicos na trilogia MaddAdão. Cf., especialmente, neste último, a seção “A trajetória de Oryx: pedofilia e prostituição”.

<sup>37</sup> Em argumento semelhante, afirma Hall (2009, p. 194): “A auto-definição de Oryx como um sujeito que age sobre outro, mais do que um objeto que recebe a ação”.

<sup>38</sup> A agência de Oryx ocorre de forma dissimulada, pois quando ela nega ser a garota da fotografia, somos informadas/os que: “Outra mulher no lugar dela teria amassado a foto, chorado e o denunciado, teria dito que ele não sabia de nada da vida dela, teria feito uma cena em regra. Em vez disso, ela alisou o papel, passando delicadamente os dedos pelo rosto macio e desdenhoso de criança que – com certeza – um dia tinha sido ela” (ATWOOD, 2004, p.90)

<sup>39</sup> Cf. Alaimo (2017, p. 931).



com tudo aquilo que enfrentara: a população decimada; os assassinatos das pessoas que amava; seu corpo ferido e maltratado; seu ser como presa de animais geneticamente modificados; os Crakers, que dele dependem para a sobrevivência e que sabem de quase nada sobre o mundo; e o confronto com prováveis inimigos (humanos e não-humanos). Suas recordações são o que poderá (re)conectar as/os leitoras/es à possibilidade de salvação. Os vislumbres de resistência, ilustrados pela mãe de Jimmy e por Oryx, apontam de forma tênua para a esperança. Seus assassinatos são parte de um sistema que tenta apagar aquelas/es que não estão de acordo com suas regras.

Da mesma forma, é necessário salientar que as tentativas de resistência são diferentes: Sharon encarando a câmera, como se afirmando que ela estava defendendo a liberdade, conforme percebemos nos comentários de Jimmy ao assistir às imagens transmitidas pela CorpseCorps: “Um close-up: a mulher estava olhando diretamente para ele: um olhar azul, direto, desafiador, paciente, ferido. Mas sem lágrimas. Depois o som foi aumentado subitamente. Adeus. *Lembre-se de Killer. Eu te amo. Não me decepcione.*” (ATWOOD, 2004, p. 239-240, grifo no original).

O assassinato de Oryx segue uma linha diferente, pois é ambíguo. Sua aquiescência ao sistema falha, seja como resultado de ciúme por parte de um cientista obcecado, seja como um ato necessário, uma vez que Crake desejava apenas que Crake sobrevivesse e cuidasse de sua criação. E visto que Jimmy sobrevive e de fato cuida dos Crakers, a ambiguidade permanece fincada como um espinho neste romance ecodistópico.

No que concerne a uma possível resistência por parte da subalterna Ramona, não nos é dada qualquer pista. Tudo o que temos são os dois próximos romances da trilogia para solucionar o mistério que paira nas últimas linhas de *Oryx e Crake*. Talvez seja esta uma das razões pelas quais Atwood tenha criado o termo *ustopia*, definido como “a sociedade perfeita e seu oposto – por que, em [seu] ponto de vista, cada qual carrega uma versão latente da outra” (ATWOOD, 2011, 66). Apesar de *Oryx e Crake* conter todos os elementos de uma possível destruição, há, contudo, um silêncio que será preenchido pelos outros dois romances. E quanto a gênero, ecologia, e distopia, a narrativa continua.



## Referências

ALAIMO, S. Trans-corporeal feminisms and the ethical space of nature. In \_\_\_\_\_ and Susan Hekman (eds.). **Material Feminisms**. Bloomington: Indiana University Press, p.237-263. 2008.

\_\_\_\_\_. Feminismos transcorpóreos e o espaço ético da natureza. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 25:2 (maio-agosto 2017): p.909-934.

ATWOOD, M. **The Handmaid's Tale**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1986.

\_\_\_\_\_. **In Other Worlds – SF and the Human Imagination**. London: Virago, 2011.

\_\_\_\_\_. **MaddAddam**. New York: Doubleday, 2013.

\_\_\_\_\_. **Oryx and Crake**. New York, Anchor Books, 2004.

\_\_\_\_\_. **Oryx e Crake**. Tradução Lea Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. **The Year of the Flood**. New York: Doubleday, 2009.

BACCOLINI, R. MOYLAN, T. (eds.). **Dark Horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York and London: Routledge, 2003.

BORDO, Susan. **Unbearable Weight: feminism, western culture, and the body**. Berkeley: Berkeley University Press, 1993.

BOUSON, J. Brooks. It's game over forever: Atwood's satiric vision of a bioengineered posthuman future in *Oryx and Crake*. In BLOOM, Harold (Ed.). **Bloom's modern critical views: Margaret Atwood**. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009, p. 93-110.

BRANDÃO, I. Grace Nichols and Jackie Kay's Corporeal Black Venus – Feminist ecocritical realignments. In: VAKOCH, Douglas; MICKEY, Sam (eds.). **Literature and Ecofeminism: intersectional and international voices**. New York: Routledge, 2018, p. 185-196.

\_\_\_\_\_. Questões do corpo em *La piel que habito*, de Almodóvar: gênero e tecnologia como máscara. In: STELLA, Paulo Rogério et al. (eds.). **Transculturalidade e de(s)colonialidade nos estudos em inglês no Brasil**. Maceió: Edufal, 2014, p. 85-104.

\_\_\_\_\_. The Body, Discourse, and Poetry in Contemporary Black Women Poets: Eco (Dys)Topic Languages. **Anais do 13<sup>th</sup> Women's World & 11<sup>th</sup> Fazendo Gênero**. Florianópolis, Brasil. 2017.



BUTLER, J. **Gender Trouble** – feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.

CAVALCANTI, I. **Articulating the Elsewhere**: utopia in contemporary feminist dystopias. PhD Thesis. University of Strathclyde, 1999.

\_\_\_\_\_. The Writing of Utopia and the Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charnas's Holdfast Series. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (eds.). **Dark Horizons**: science fiction and the dystopian imagination. London and New York: Routledge, 2017, p. 47-68.

CLAEYS, G. **Dystopia: a natural history**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

EVANS, S. Not unmarked: from themed space to a feminist ethics of engagement in Atwood's *Oryx and Crake*. **Femspec** 10:2; 2010; p. 35-58.

FERREIRA, M. Aline. The posthumanist and biopolitical turn in post-modernism. **The European English Messenger**, 24.2 2015; p. 42-49.

FORTUNATO, P. **Representações Utópicas e Distópicas na Trilogia MaddAddam, de Margaret Atwood**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Alagoas, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/2988>. Acesso em 12 de novembro de 2019.

\_\_\_\_\_; CAVALCANTI, I. Corpos femininos distópicos em **MaddAddam**, de Margaret Atwood. In: CAVALCANTI, Ildney et al. (orgs.) **Trânsitos Utópicos**. Maceió: Edufal, 2019.

FOUCAULT, M. **O Corpo Utópico, as Heterotopias**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Edições n-1, 2013.

GAARD, G.; ESTOK, S. C.; OPPERMAN, S. (eds.). **International Perspectives in Feminist Ecocriticism**. New York, London: Routledge, 2013.

GROSZ, E. **Jacques Lacan – A feminist introduction**. London, New York, Routledge, 1990.

HALL, S. L. The last laugh: a critique of the object economy in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*. **Contemporary Women's Writing** 4, Issue 3 (2009): 179-196.

HARAWAY, D. **The Companion Species Manifesto** – dogs, people, and significant otherness. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

\_\_\_\_\_. **Staying with the Trouble**: making kin in the chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016.



HARDING, S. **Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives**. New York: Cornell University Press, 1991.

HILLMAN, J. **Anima – Anatomy of a Personified Notion**. Dallas, Texas: Spring Publications Inc., 1985.

JAMESON, F. **Archaeologies of the Future: the desire called utopia and other science fictions**. London & New York: Verso, 2005.

JUNG, C. G. **Dictionary of Analytical Psychology**. London and New York: Ark Paperbacks, 1987.

LA ROCQUE, L.; KAMEL, C. A literatura de ficção científica como veículo de divulgação científica na educação informal em ciência: questões de ética e gênero em discussão em **Oryx e Crake**, de Margaret Atwood. In: SACRAMENTO, Sandra (ed.). **Gênero e Hibridismo Cultural: enfoques possíveis**. Ilhéus: Editus, 2009, p. 203-210.

LEFANU, S. **Feminism and Science Fiction**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

LIMA, F. B. **Sob o signo de Janus: uma análise de clube da luta em suas relações com a ficção distópica**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Alagoas, 2017.

MARQUES, E. M. de. Children of Oryx, Children of Crake, Children of Men: Redefining the Post/Transhuman in Margaret Atwood's 'ustopian' **MaddAddam** Trilogy. **Aletria**, Belo Horizonte, v.25, n.3 (2015): 133-146.

MOYLAN, T. **Scraps of the Untainted Sky: science fiction, utopia, dystopia**. Boulder: Westview, 2000.

NICHOLSON, S. **The Evolutionary Journey of Woman – from Goddess to Integral Feminism**. Tucson: Integral Publishers, 2013.

ROBINSON, A. Did Einstein really say that? Disponível em: Disponível em: <https://www.nature.com/articles/d41586-018-05004-4>. Acesso em: 12 de novembro de 2012.

ROMERO, D. V. Savage Beauty: Representations of Women as Animals in Petas's Campaigns and Alexander McQueen's Fashion Shows. **Feminismo/s** v. 22, diciembre 2013: p.147-75.

ROWLAND, S. **Jung – a feminist revision**. Oxford: Polity Press, 2002.

RUSSO, M. Female Grotesques. Carnival and Theory. In LAURETIS, T. (ed.). **Feminist Studies / Critical Studies**. Indiana: Indiana University Press, 1986: 213-229.



SUVIN, D. **Nuovissime Mappedell'Inferno**: distopia oggi. Roma: Monolite Editrice, 2004.

SWAIN, T. N. **Entre a vida e a morte, o sexo**. Disponível em: [http://www.intervencoesfeministas.mpbnet.com.br/textos/tania-entre\\_a\\_vida\\_ea\\_morte.pdf](http://www.intervencoesfeministas.mpbnet.com.br/textos/tania-entre_a_vida_ea_morte.pdf)). Acesso em 24 de maio de 2018.

WOLFE, C. **What is Posthumanism**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2010.

VIEIRA, F. (ed.). **Dystopia(n) Matters**: on the page, on screen, on stage. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

