

**SUBLIMAÇÃO DE DESEJOS:
UM ESTUDO DAS GINOIDES EM *EX MACHINA***

Sandra Mina Takakura
sandramita@hotmail.com
<http://lattes.cnpq.br/6477565691029568>

Caroline Almeida Santos
caroline.alsantos@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/8731122263228225>

RESUMO

A ginoide recorre na produção cyber punk desde a representação do mestre dos bonecos em *O Fantasma do Futuro*, e recorre nas produções atuais como *Ex Machina* (2015), dirigido por Alex Garland na figura de Ava e de Kyoko. A ginoide, portanto, transcende os limites geográficos, de corpo e de objeto, de sujeito e de objeto de desejo. Esse estudo objetiva analisar a complexidade da ginoide em relação ao desejo e à subjetividade.

Palavras-chave: ginoide; *Ex Machina*; *O Fantasma do Futuro*.

1 INTRODUÇÃO

A ficção científica é muito complexa e diversa para ser definida, e gera uma interminável discussão acerca da relação com as narrativas utópicas de distópicas. Dentro do gênero se destacam duas grandes tendências que é a ficção científica “hard” que segue a tradição de Hugo Gensback e John W. Campbell que são os editores da revista: *Astounding Science Fiction and Fact* desde 1930 e a ficção científica “soft” que se preocupa com as questões sociais (SEED, 2011, p. 49-50). Enquanto que a ficção científica hard lidava com a tecnologia como algo positivo e em sua maioria restringindo-se ao mundo literário. Na década de 1980, novas tecnologias surgiam e a imagem do hacker e do roqueiro se misturaram em um subgênero da ficção científica chamado cyberpunk. Enquanto que a produção de ficção científica permanecia no campo literário e no cinema, a produção cyberpunk muda drasticamente esse cenário motivando a produção e o consumo no campo da literatura, das histórias em quadrinhos (HQs), dos filmes de animação, da computação gráfica e de produtos tecnológicos que se acoplavam ao corpo tornando-se extensões dos mesmos. Um dos filmes de animação que focaram no robô de formato feminino, ou seja, uma ginoide foi *O Fantasma do Futuro*, na década de 1990, marcou pelos cenários futuristas distópicos no Japão de 2029. A distopia,

cenário recorrente nas obras cyberpunk, se difere da utopia em sua relação com a história (MARQUES, 2014). Nota-se que a *Utopia* de Thomas Morus representa uma continuidade com a questão histórica, uma vez que as problemáticas apresentadas na produção apontam a soluções de problemas enfrentados pela sociedade aquele momento histórico. Tal relação de simbiose entre as narrativas utópicas e a história também é notada nas projeções futuras e longínquas de Edward Bellamy, em *Looking Backward* (1887) que se passa em Boston de 2000 e de William Morris, em *Notícias de Lugar Nenhum* (1890), que se passa em Londres de 2102. Ao contrário das narrativas utópicas, a distopia representa uma ruptura com a história, pois se trata de uma crítica que aponta os perigos do mundo, possivelmente decorrente caso ocorra a falência do sistema em lidar com as problemáticas da sociedade segundo Marques (2014); e, não pode ser vista como uma previsão a ser concretizada. O que se nota em *Admirável Mundo Novo* (1932) de Aldous Huxley, onde a sociedade é dividida entre dois mundos, o Mundo Novo de indivíduos produzidos em laboratório que vivem o amor livre sem formarem famílias, e recebem a droga da felicidade “soma” e o mundo da reserva, onde indivíduos ainda conservam os valores familiares e se reproduzem da forma “natural”. A ruptura com a história nas narrativas distópicas permite repensar a própria história de uma localidade, as problemáticas sociais decorrentes de estruturação econômica entre centro e periferia e a circulação, o acesso ou não à tecnologia, a reificação de desejos de consumo de corpos pós-humanos que desafiam a compreensão das relações de gênero constituídas tradicionalmente em um jogo binário entre o masculino e o feminino. Tais aspectos são notados em longas como *Ex-Machina* (2015), onde se explora a questão da ginoide. Este estudo objetiva analisar os discursos relacionados ao corpo da ginoide no filme supracitado partindo da reflexão em *O Fantasma do Futuro*.

2 DISTOPIA E UTOPIA CYBERPUNK: O FANTASMA DO FUTURO

O Fantasma do Futuro é um mangá do tipo *shonen* de autoria de Masamune Shirô, foi adaptada a animação possui com o roteiro assinado por Shirô juntamente com Kazunori Itô, e foi dirigida por Mamoru Oshii. Apesar de referências Cristãs na produção a

ideia geral pode ser vista como sendo Xintoísta, uma vez que a ideia de um computador central onde outros computadores se ligam, pode ser vista como uma referência aos deuses xintoístas de acordo com o próprio diretor Oshii que somam em torno de 8 milhões. Esse aspecto místico acessa as Inteligências artificiais como sendo possuidoras de um fantasma, uma memória ou de algo muito próximo a uma alma. Enquanto que as narrativas distópicas tradicionais apontam a uma impossibilidade de resistência frente ao sistema opressor, as narrativas distópicas contemporâneas apontam para uma possibilidade de resistência frente ao sistema que separa e classifica as sociedades e permitem repensar a sociedade que vivemos na realidade (MARQUES, 2012).

Nesse artigo foi adotado o conceito de corpo ciborgue, de acordo com Donna. J. Haraway (2000, p. 36), como ponto de partida para um estudo de gêneros, e é descrito como: “[..] um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção.” De acordo com Tomaz Tadeu (2000, p. 11), o termo ciborgue abarca tanto os indivíduos que estão ao lado do organismo e dos que são considerados artificiais:

Os ciborgues vivem de um lado e do outro da fronteira que separa (ainda) a máquina do organismo. Do lado do organismo: seres humanos que se tornam, em variados graus, “artificiais”. Do lado da máquina: seres artificiais que não apenas simulam características dos humanos, mas que se apresentam melhorados relativamente a esses últimos.

A major Motoko Kusanari é uma ciborgue com partes do corpo substituídas por componentes eletrônicos artificiais, enquanto que o robô é 100% artificial e não necessariamente apresenta um aspecto humano, como é o caso dos braços mecânicos controlado por chips nas montadoras de carro. Quando o robô possui formato humano feminino com no caso do Mestre dos Bonecos é considerada uma ginoide.

3 A GINOIDE E A TEORIA CRIP

As modificações corporais são engendradas pelo mercado que acabam por invadir os corpos, o que Marques (2014) desenvolve como característica da terceira onda distópica na literatura, partindo de Jameson (2005, p. 6) acerca do materialismo:

[m]aterialismo já está onipresente na questão do corpo que busca corrigir qualquer idealismo ou espiritualismo pertencente ao sistema. A corporeidade utópica é, no entanto, também um assombro que investe até mesmo os mais subordinados e vergonhosos produtos do dia a dia como aspirinas, laxativos e desodorantes, transplante de órgãos, e cirurgias plásticas, todos aportando promessas mudas de um corpo transfigurado. 1

Os avanços científicos, portanto, não estão desvinculados do mercado e do desejo atrelado ao consumo. Nesse contexto, o desejo é continuamente reificado em objetos pelo próprio mercado que cria uma incessante demanda por consumo. O desejo então passa a ser visto como algo fabricado, reificado, coisificado, e o próprio ser humano reifica-se neste processo.

As novas problemáticas decorrentes da relação do sujeito com o corpo levam a questionamentos acerca do próprio corpo e suas relações de gênero. Uma das formas de se estudar este corpo reificado é por meio da teoria crip, que parte do corpo abjeto de Butler. Robert McRuer (2006, p. 2) afirma que a capacidade corporal compulsória está atrelada a heteronormatividade que produz o corpo deficiente e o corpo queer:

[Ele] apresenta uma teoria que cham[a] de a “capacidade corporal compulsória” [*compulsory ablebodiedness*] e argumenta que o sistema de corpo-capacidade compulsória, que em um sentido produz a deficiência e, está completamente entrelaçada com o sistema de heterossexualidade compulsória que produz o senso de queer: que de fato a heterossexualidade compulsória é contingente na capacidade corporal compulsória e vice-versa. 2

1 Original em inglês, tradução da autora: “[m]aterialism is already omnipresent in an attention to the body which seeks to correct any idealism or spiritualism lingering in this system. Utopian corporeality is however also a haunting, which invests even the most subordinate and shamefaced products of everyday life, such as aspirins, laxatives and deodorants, organ transplants and plastic surgery, all harboring muted promises of a transfigured body”. (JAMESON, 2005, p.6)

2 ‘[He] put[s] forward a theory that [he] call[s] “compulsory ablebodiedness” and argue that the system of compulsory able-bodiedness, which in a sense produces disability, is thoroughly interwoven with the system of compulsory heterosexuality that produces queerness: that, in fact, compulsory heterosexuality is contingent on compulsory ablebodiedness, and vice versa’. (MCRUER, 2006, p. 2)

O corpo deficiente resultante de um padrão excludente que engloba desde a aparência física, e a capacidade física, psicológica e cognitiva, entra em uma relação como sendo o outro em relação com o sujeito normal que atende a esse padrão:

A abjeção ou repulsa que o corpo deficiente provoca nos “normais” afeta a relação com o outro e com o próprio corpo naquele que se sente diferente, adquirindo um protagonismo superlativo que se soma à exigência de encaixar o outro dentro de padrões hegemônicos antropométricos, fisiométricos e psicométricos, sendo ele exterminado ou segregado, apartado do convívio com os “perfeitos, belos e saudáveis”. (MELLO; NUERNBERG 2012, p. 644)

Tendo dito isso, a ginoide pode ser considerada um corpo queer, um corpo abjeto e um corpo deficiente, que causa estranhamento, estabelecendo uma relação assimétrica e desigual enquanto outro com o sujeito “normal” e heterossexual.

Em *O Fantasma do Futuro*, Tomoko é uma ciborgue, que se funde a uma ginoide chamada “mestre dos bonecos”, tornando-se um terceiro ser capaz de acessar as redes do sistema. Tal aspecto mostra que o robô vislumbra uma possibilidade de se “auto-reproduzir” sem passar pelas mãos humanas. A personagem da ginoide é dublada na versão original pelo ator Iemasa Kayumi (1933- 2014), o que causa um estranhamento no público, uma vez que a ginoide se comunica com voz masculina. No processo de fusão com a ciborgue Motoko, a ginoide não exerce a função nem de mulher e nem de homem, assumindo, portanto, um status à parte do homem e da mulher, estando à parte do que poderia ser considerado gêneros masculino e feminino em uma relação heteronormativa. Tanto no caso das ciborgue quanto no caso da ginoide ambos são considerados pós-humanos, de acordo com Hayles (1999, p. 3) “No pós-humano, não há diferenças essenciais ou demarcações absolutas entre a existência corporal e a simulação de computadores, mecanismos cibernéticos e organismo biológico, teleologia robótica e objetivos humanos.”³

3 Original em inglês: In the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot teleology and human goals.

4 A QUESTÃO DA GINOIDE: PERFORMATIVIDADE E SUJEITO

Ainda que seja um corpo pós-humano e não orgânico, a identidade da ginóide é associada à da mulher, através do que Butler (1988) se refere como atos performativos que, ao serem repetidos continuamente, constituem o gênero. Em sua interpretação da famosa citação de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo*, Butler (1988) questiona o significado de gênero e sua relação com o sexo *versus* a experiência histórica de um indivíduo enquanto mulher:

Quando Simone de Beauvoir afirma, “ninguém nasce, mas sim, *torna-se* mulher”, ela está se apropriando e reinterpretando essa doutrina de atos constituintes da tradição fenomenológica. Nesse sentido, gênero não é de forma alguma uma identidade estável ou locus de agência através do qual diversos atos procedem; mas sim, é uma identidade constituída tenuamente ao longo do tempo – uma identidade instituída através de uma *repetição de atos estilizados*. Além disso, o gênero é instituído através da estilização do corpo e, portanto, deve ser entendido como a maneira mundana a qual gestos, movimentos e atos corporais de diversos tipos a ilusão de um eu engendrado duradouro.⁴

Ao reproduzir atos constituintes da ideia de gênero, a ginóide se apropria de uma identidade feminina e passa a ser interpretada socialmente através de sua performance. A partir disso, ela se torna um objeto de desejo masculino em potencial. Por assumir uma identidade de gênero, a ginoide, assim como a mulher, submete-se a assumir diferentes tipos de feminilidades dentro do convívio social, como sugerido por Weedon (1997):

Muitas mulheres reconhecem o sentimento de serem pessoas diferentes em situações sociais diferentes que de nós em situações particulares – em encontros românticos, quando estamos apelando para o chefe, quando

4 When Simone de Beauvoir claims, “one is not born, but, rather, *becomes* a woman” she is appropriating and reinterpreting this doctrine of constituting acts from the phenomenological tradition. In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a *stylized repetition of acts*. Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute de illusion of an abiding gendered self. (BUTLER in: RIVKIN & MICHAEL, 2004, p. 901)

estamos lidando com crianças ou posando para fotógrafos de moda. Nós abraçamos esses jeitos de ser, estas posições enquanto sujeitos, sinceramente, nós podemos rejeitá-las abertamente ou oferecer resistência enquanto cumprindo o que é esperado de nós.⁵

Embora de maneiras diferentes, as ginoídes em *Ex Machina* são lidas socialmente como mulheres ao interpretarem “papéis” femininos, indo ocasionalmente a extremos opostos do espectro de estereótipos de gênero – seja trabalhando como prostituta ou assumindo a figura da doce garota inocente.

Como Weedon (1997) aponta, a subjetividade do sujeito é formada a partir da aquisição da linguagem – através da qual nossa realidade social se constitui –, estando assim sujeita a diferentes discursos que visam ditar o comportamento feminino. Para a autora, a constituição de pensamentos e emoções do indivíduo é uma construção histórica, determinada pela posição que este ocupa na sociedade. Isso não significa que a subjetividade seja estável e imune à mobilidade; ao contrário, ela é caótica e multifacetada devido ao constante contato do sujeito com outras subjetividades formadas socialmente através dos discursos.

Se a visão exterior, aquela feita a partir da visualização do corpo, sobre a ginoíde é a de uma figura associada à mulher, na subjetividade, a ginoíde e a mulher mostram-se completamente diferentes, pois esta é formada de um ponto de vista exclusivo ao indivíduo enquanto sujeito.

5 A GINOÍDE EM EX-MACHINA

A inteligência artificial (AI) Ava de *Ex Machina* é objeto de desejo do protagonista Caleb, o que o leva a um questionamento sobre a capacidade de um ser artificial como a

5 Many women acknowledge the feeling of being a different person in different social situations which call for different qualities and modes of femininity. The range of ways of being a woman open to each of us at a particular time is extremely wide but we know or feel we ought to know what is expected of us in particular situations – in romantic encounters, when we are pandering to the boss, when we are dealing with children or posing for fashion photographers. We may embrace these ways of being, these subject positions, wholeheartedly, we may reject them outright or we may offer resistance while complying to the letter with what is expected of us. (WEEDON, 1997, p. 83)

ginoide de expressar sentimentos e desejos genuínos. Ava deseja fugir do complexo laboratorial onde é mantida por seu criador Nathan, e foi instruída pelo mesmo a utilizar quaisquer recursos que seu corpo e sua mente ofereçam para alcançar seu objetivo, incluindo o uso de sua sexualidade.

Caleb duvida da naturalidade com a qual Ava parece expressar sua afeição e desejo por ele, associando esse comportamento à maneira como a ginoide foi programada. No entanto, ao questionar a validade dos sentimentos de Ava ao criador Nathan, Caleb é confrontado e com outro questionamento de como a programação de uma Inteligência Artificial (IA) poderia produzir a afetividade e o desejo sexual e o quão distinto seriam os de um ser humano:

- Porque você deu sexualidade para ela? Uma IA não precisa de gênero. Ela poderia ser uma caixa cinza.
- Na verdade, eu não acho que isso é verdade. Você pode dar um exemplo de consciência, em qualquer nível, humana ou animal, que exista sem uma dimensão sexual?
- Eles têm sexualidade como uma necessidade reprodutiva evolutiva.
- Que imperativo uma caixa cinza tem para interagir com outra caixa cinza? A consciência pode existir sem interação?
- (...)
- Você a programou para gostar de mim ou não?
- Eu a programei para ser heterossexual, assim como você foi programado para ser heterossexual.
- Ninguém me programou para ser hétero.
- Você decidiu ser hétero? Por favor! É claro que você foi programado. Pela natureza, ou por sua criação, ou pelos dois.⁶

6 - Why did you give her sexuality? She could've been a grey box.

- Actually, I don't think that's true. Can you give me an example of consciousness, at any level, human or animal, that exists without a sexual dimension?

- They have sexuality as an evolutionary reproductive need.

- What imperative does a grey box have to interact with another grey box? Can consciousness exist with interaction?

[...]

- Did you program her to like me or not?

- I programmed her to be heterosexual, just like you were programmed to be heterosexual.

- No one programmed to be straight.

- You decided to be straight? Please! Of course you were programmed, by nature, or nurture, or both. (EX Machina, 2015)

Embora questione a autenticidade das emoções de Ava, Caleb não pode deixar dissociar sua imagem a de uma mulher, pela qual sente desejo, ainda que Ava não tenha o corpo totalmente coberto com pele sintética e deixe à mostra a constituição do corpo mecânico. A incerteza do protagonista vem do fato de Ava ser uma representação extremamente precisa de uma mulher humana, não só por ser capaz de reproduzir diferentes modos de feminilidade, mas por demonstrar ter consciência, principalmente em contraste com Kyoko, outro ser artificial criado por Nathan.

Enquanto Ava frequentemente se comunica com Caleb, expressa ideias e sentimentos, demonstra ser capaz de sentir curiosidade, compreender e produzir o humor e a ironia, agindo muitas vezes por vontade própria, Kyoko jamais fala ou interage com nenhum ser humano, fazendo somente aquilo que lhe é instruído. Kyoko é utilizada por Nathan para as mais diversas tarefas, desde cozinhar e limpar a casa às atividades sexuais. Kyoko foi construída da mesma maneira que Ava, porém Caleb não é capaz de simpatizar e reagir aos abusos sofridos por Kyoko da mesma maneira que aos maus tratos aos quais Ava é submetida. Além de demonstrar ter uma consciência, Ava foi modelada para ter a aparência de uma mulher ideal para o protagonista Caleb, uma vez que Nathan a construiu seguindo o histórico de vídeos pornográficos assistidos pelo amigo para criar a imagem física de Ava. Mesmo não sendo humana e, portanto, como apontado pelo próprio Caleb, não precisar ter uma aparência física humana, Ava é representada como uma mulher jovem, magra e branca e, portanto alvo da empatia de Caleb. A construção do desejo sexual e da humanização na ginoide é baseada no modelo físico de “mulher ideal”, aos olhos do protagonista.

Tanto Ava quanto Kyoko assumem funções de mulher sem o serem. Enquanto a opressão na deficiência se dá pela “natureza aflitiva”, no gênero e suas interseccionalidades “operam como marcadores sociais da experiência da opressão”, em Kyoko, a opressão se dá através de uma relação assimétrica, ou seja, pela deficiência que a enquadra como sendo menos humana que Ava que possui uma espécie de consciência e capacidade de expressar e de assumir papéis de sujeitos (MELLO; NUERNBERG, 2012, p. 648).

Ainda, a ideia que a mulher tradicionalmente é a mais apta para cuidar do corpo deficiente se comparado ao homem se transfere ao corpo da ginoide para onde convergem duas funções: a de corpo deficiente, capaz de se relacionar com o sujeito masculino somente em relações assimétricas, e de cuidadora deste sujeito masculino, em questões afetivas e sexuais. O final o filme surpreende, pois Ava consegue a sua liberdade à custa da morte de seu criador Nathan e de seu suposto par afetivo Caleb. Ava se mostra tanto alvo da projeção do desejo de Caleb, projetada por Nathan, e possuidora de vontade própria, capaz de tomar as suas próprias decisões. É essa vontade própria que faz com que ela intencionalmente desperte o desejo em Caleb pensando em sua própria liberdade. Ao final, Ava cobre o seu corpo metálico com partes de outras ginoides e se veste apagando totalmente as marcas no corpo que poderiam diferenciá-la de uma ser humana. Ava consegue escapar e viver em sociedade deixando as duas pessoas que poderiam denunciar a sua condição ginoide, seu criador Nathan e seu suposto par Caleb. Indaga-se tal estratégia de fuga não seria de fato a marca de sua plena consciência que demonstra uma compreensão dos papéis enquanto mulher que pode assumir em sociedade. Ava liberta-se e é inserida na sociedade como uma humana, resta saber se ela poderá estabelecer de fato relacionamentos afetivos e/ou românticos com outros indivíduos. Ironicamente a produção deixa em aberto se as ginoides poderão superar a dificuldade em se relacionar com outros humanos, dificuldade esta que mesmo Nathan e Caleb que são solteiros não parecem ter superados. Tanto Nathan quanto Caleb estão construindo suas carreiras, enquanto que o primeiro vive isolado em seu laboratório construindo ginoides que possa lhe servir como brinquedos, como objetos de prazer e conquistas científicas, o segundo entra para no laboratório para testar a ginoide Ava como parte do experimento. Temos por um lado um criador frio e egocêntrico e por outro lado um cientista solitário, marcado profundamente pela perda dos pais em um acidente aéreo.

6 CONCLUSÃO

Ex Machina questiona as diferenças entre um corpo humano e um pós-humano em relação ao sentido da própria existência. Dentro desta ótica existencialista é inserida a

questão da ginoide, apresentada como uma próxima etapa evolucionária, um corpo pós-humano no qual é projetado o desejo sexual masculino. As duas temáticas se entrelaçam na narrativa, que permite refletir acerca do corpo pós-humano e do desejo masculino em cria-lo e consumi-lo atribuindo-lhe uma humanidade como o caso de Ava ou destituindo-lhe totalmente a humanidade como no caso de Kyoko. Ava enquanto sujeito resiste manipulando Caleb para que possa fugir do laboratório, assumindo papéis femininos em uma suposta relação afetiva com Caleb. Contudo, Ava apaga de seu corpo as marcas que poderiam identificá-la como uma ginoide, e livra-se das pessoas que conhecem a sua condição Nathan e Caleb. Dessa forma, Ava escapa de possíveis relações assimétricas com outros indivíduos, a cena final mostra Ava na sociedade, deixando em aberto se ela poderá ou não estabelecer relações afetivas com outros indivíduos, superando as dificuldades que tanto Nathan quanto Caleb não conseguiram superar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACCOLINI, R. and MOYLAN, T. "Introduction: Dystopia and Histories". _____(Eds). **Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination**. New York: Routledge, 2003, p.1-12.

BUTLER, J.. Performative Acts and Gender Constitution. In: RIVKIN, Julie; MICHAEL, Ryan. **Literary theory: an anthology**. Oxford: Blackwell, 2004, p. 901-10.

CLAEYS, G.. "The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell". _____ (Ed.). **The Cambridge Companion to Utopian Literature** Cambridge: U of Cambridge P, 2010. 107-31.

EX Machina. Direção: Alex Garland. Reino Unido: DNA Films, 2015. 108 min. Son, color.

HAYLES, N. K. Toward Embodied Virtuality. In: **How we became posthuman**. Chicago and London: Chicago U. P., 1999, p. 1-24.

JAMESON, F.. **Archaeologies of the future**. London: Verso, 2005.

HARAWAY, D. J. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: **Antropologia do Ciborgue: As Vertigens do Pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica. 2000, p. 34-118.

MARQUES, E. M. de. **Da centralidade política à centralidade do corpo transumano: movimentos da terceira virada distópica na literatura**. Anu. Lit., Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 10-29, 2014

MCRUER, R.. Introduction. In: MACRUEER, R. Crip Theory Cultural Signs of Queerness and Disability. New York: New York U. P., 2006, p. 1-32.

MELLO, A. G. de; NUERNBERG, A. H.. Gênero e deficiência: interseções e perspectivas. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis , v. 20, n. 3, Dec. 2012.

TADEU, T. Nós, ciborgues: O corpo elétrico e a dissolução do humano. In: **Antropologia do Ciborgue: As Vertigens do Pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica. 2000, p. 9- 15.

Vieira, F. "The Concept of Utopia". CLAEYS, G. (Ed.). **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: U of Cambridge P, 2010, p. 3-27.

WEEDON, C. **Feminist practice and poststructuralist theory**. Oxford: Wiley-Blackwell, 1997.

SOBRE AS AUTORAS:

Sandra Mina Takakura possui graduação em Letras inglês e Português pela UFPA, mestrado pela UFSC em Língua inglesa e literatura correspondente e atualmente doutoranda USP em Língua portuguesa e filologia. É Professora Assistente I na UEPA, no curso de língua inglesa, ministra a disciplina Teoria literária.

Caroline Almeida Santos é estudante de graduação em Licenciatura em Língua Inglesa na UEPA; bolsista de monitoria das disciplinas Panorama Histórico de Língua Inglesa, Concepções literárias Universais e Teoria literária.