



ATIVISMO PACIFISTA SOB UMA ÓTICA FEMININA: A APROPRIAÇÃO E A INSTRUMENTALIZAÇÃO DA ESCRITA NO ROMANCE *SHADOW ON THE HEARTH**

PACIFIST ACTIVISM FROM A FEMALE POINT OF VIEW: THE APPROPRIATION AND INSTRUMENTALIZATION OF LITERATURE IN *SHADOW ON THE HEARTH*

Janis Caroline Boiko da Rosa**

** janisboikor@gmail.com

Doutoranda em História pela Universidade Federal do Paraná, mestranda pela mesma universidade, licenciada em História pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

RESUMO: Em 1950, Judith Merril publicou o romance *Shadow on the Hearth*, o qual narra a história de uma família suburbana típica confrontada com os impactos de um ataque nuclear aos Estados Unidos. O texto apresenta a perspectiva de uma mulher das consequências de uma guerra atômica e funciona como advertência contra os avanços da Guerra Fria. Buscamos, portanto, compreender de que maneira Judith Merril se apropriou da escrita literária e da ficção científica para figurar os impactos de um conflito atômico sobre a vida de mulheres e como essas figurações veiculam discursos pacifistas. Para tanto, buscaremos interpretar *Shadow on the Hearth* como uma produção literária engajada, escrita e protagonizada por mulheres, de modo que trabalharemos com conceitos e discussões levantadas por pesquisadores como Benoît Denis, Joanna Russ e Elaine Showalter. Além disso, dialogaremos com autores como Brian Attebery e Lisa Yaszek, cujas pesquisas nos possibilitam interpretar esse romance dentro do contexto cultural e literário do campo da ficção científica *pulp*.

PALAVRAS-CHAVE: ficção científica; guerra nuclear; ativismo; perspectivas de mulheres; literatura engajada.

ABSTRACT: In 1950 Judith Merril published the novel *Shadow on the Hearth*, which tells the story of a typical suburban family confronted with the impact of a nuclear attack on the United States. The text brings a feminine perspective of the consequences of an atomic war and acts as a warning against the advance of the Cold War. Therefore, this work seeks to understand the way in which Judith Merril appropriated fictional writing and science fiction to depict the impact of an atomic conflict on the lives of women, and how these representations convey pacifist discourses. To this end, we will interpret *Shadow on the Hearth* as a politically engaged literary work, written and led by women. Thus, we will work with concepts and discussions raised by researchers such as Benoît Denis, Joanna Russ, and Elaine Showalter. Furthermore, we will establish a dialogue with researchers such as Brian Attebery and Lisa Yaszek, whose studies enable us to interpret this novel within the cultural and literary context of the pulp science fiction genre.

KEYWORDS: science fiction; nuclear war; activism; women's perspective; engaged literature.

* O presente artigo deriva de tese em desenvolvimento de mesma autoria, intitulada *Mulheres nas Fronteiras da Existência: Alienígenas, Mães, Astronautas e a Bomba Nuclear* e foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“A pessoa teria que ter sido uma espécie de ativista para dizer a si mesma: ah, mas eles não podem comprar a literatura também. A literatura está aberta a todos. Recuso-me a permitir que você, mesmo que seja um bedel, me negue acesso ao gramado. Tranque as bibliotecas, se quiser; mas não há portões, nem fechaduras, nem cadeados com os quais você conseguirá trancar a liberdade do meu pensamento.”

(Virginia Woolf)

INTRODUÇÃO

*Shadow on the Hearth*¹ foi o primeiro livro publicado por Judith Merril. O romance aborda os impactos de um conflito atômico sobre a vida de mulheres através de uma narrativa focada em Gladys Mitchell – uma dona de casa e mãe de três crianças que tem de encarar a militarização social e os perigos da contaminação radioativa do ambiente em que vive. Tendo em vista a centralidade do núcleo familiar no enredo, acreditamos que a narrativa de experiências de mulheres e o engajamento político da obra são elementos indissociáveis. Buscaremos, portanto, analisar a maneira pela qual a autora se apropriou da escrita literária e do código da ficção científica – compreendidos como tecnologias da linguagem criadas por sujeitos genericados e que têm acesso prioritário para sujeitos de um determinado gênero – para representar os impactos de uma guerra nuclear sobre

a vida cotidiana das mulheres e como a narrativa das suas experiências da guerra se liga ao ativismo pacifista do texto.

Para tanto, indagaremos: quais experiências da guerra Judith Merril figura e como a escritora o faz? Como essa representação e o enredo do texto dialogam com o movimento pacifista e com certos modelos sociais relativos a essa agenda? De que maneira o romance trabalha um imaginário futurista preocupado com mulheres e protagonizado por elas? Por fim, como o engajamento literário e a apropriação da linguagem funcionam na criação de um romance que retrata a guerra pelos olhos de uma mãe? Abordaremos, portanto, o romance *Shadow on the Hearth* a partir de autores como Benoît Denis e Walter Benjamin, que permitem discutir o texto como um produto literário engajado e a atuação de Merril como um modo de ativismo político, e de pesquisadoras como Donna Haraway, Ria Lemaire, Elaine Showalter e Joanna Russ, as quais nos auxiliam a compreender de que maneira Merril se apropria do código da ficção científica e o altera para construir um texto protagonizado por uma mulher e que dialoga com medos e vivências de mulheres.

A FICÇÃO CIENTÍFICA COMO CÓDIGO

Judith Merril foi uma escritora, editora e antologista de ficção científica (FC), atuante entre 1945, quando a

escritora começou a editar a *fanzine Temper!*, e 1997, ano de sua morte. Ao longo de sua carreira, Merrill publicou quatro romances (dois deles em coautoria com Cyril Kornbluth), 31 contos, três poemas, um livro de memórias, e uma ampla gama de ensaios e resenhas, assim editou diversas antologias, dentre elas a renomada série *Year's Best*, publicada entre 1956 e 1970. Além de escritora, editora e crítica, Merrill foi também uma incansável ativista, tendo sido parte de grupos trotskistas como o Young Trotskist League, de organizações anti guerra, como o Committee to Aid Refugees from Militarism, e de sindicatos, como The Writers Union of Canada. Seu trabalho na ficção científica dialogou com agendas pacifistas, socialistas, ambientalistas e feministas. Para a autora, a FC era um dos únicos veículos de análise crítica do conservadorismo americano de seu tempo (Merril, 1966, s.p.). Como a ficção científica parte da premissa de que o mundo como conhecemos pode ser diferente, torna-se possível a exploração e imaginação de cenários múltiplos, reordenando elementos do contexto de escrita de seu autor, de modo a observar as consequências possíveis e evidenciar os impactos de certas tendências inscritas nesse presente (Yaszek, 2008, p. 3).

Brian Attebery (2002, p. 2-3) sugere que interpretemos a ficção científica como um código, ou seja, como

um sistema cultural que nos permite gerar formas de expressão e assinalar significados, assim como interpretar signos e narrativas. A ficção científica, como um código, possuiria um vocabulário próprio, símbolos e técnicas narrativas que poderiam ser utilizados para enviar ou ocultar mensagens. A compreensão e articulação de sentidos demanda, portanto, certo treinamento, e o conhecimento do código acaba por demarcar uma fronteira entre 'nós' e 'eles', fãs e leigos. O código da FC se sobrepõe e depende da linguagem, que, por sua vez, pode ser pensada como uma espécie de código mestre, por meio do qual outros códigos culturais podem ser transmitidos e compreendidos.

A ficção científica incorpora signos derivados da tecnologia e da ciência. Esses elementos e/ou seus efeitos (frequentemente extrapolados) devem reordenar categorias do contexto social da produção do texto, evocando uma sensação de estranhamento. Idealmente, essa reordenação é levada do texto para a vida cotidiana do leitor, gerando um senso de estranhamento e admiração chamado *sense of wonder*² (Attebery, 2002, p. 1-4). Possivelmente, é através do *sense of wonder* que se dá a conexão entre ficção científica e ativismo, de modo que os estranhamentos, os questionamentos e as críticas do texto devem ser, supostamente, levados pelo leitor, o qual passa a questionar sua

2. O *sense of wonder* pode ser traduzido como uma sensação de admiração, fascinação, encanto, maravilhamento, mas também assombro e perplexidade.

realidade. Em *Shadow on the Hearth*, esse inquérito gira em torno do que significaria a maternidade e mesmo a normalidade em um ambiente contaminado.

A MULHER NA CULTURA ESTADUNIDENSE DO PÓS-GUERRA

A escrita de *Shadow on the Hearth* se deu em um contexto de expansão do pensamento conservador e de concepções reacionárias do feminino. A conjuntura do pós-Segunda Guerra Mundial nos Estados Unidos foi marcada pelo crescimento econômico, pela abundância de bens materiais e pela tecnologização dos lares em concomitância com a virada conservadora vivenciada pelo país em resposta a sua nova situação internacional. O imaginário nacional da Guerra Fria manifesta uma paranoia anticomunista, um receio ante a ameaça nuclear, uma necessidade de diferenciação do país com relação ao inimigo soviético e uma autoimagem informada por um desejo de domesticidade. Discursos oficiais e midiáticos clamavam pelo retorno das mulheres ao espaço doméstico e pela formação de famílias, pedindo que deixassem seus empregos para os veteranos e focassem na procriação. O retorno ao espaço doméstico e a reprodução eram tratados como parte do dever cívico feminino. Muitas mulheres foram demitidas e as taxas de casamento e nascimento se elevaram nesse período, mas a associação da maternidade com

a presença no mercado de trabalho também se tornou comum: segundo Betty Friedan, cerca de um terço das mulheres americanas atuavam no mercado de trabalho na época (Friedan, 1971, p. 34; Martin, 2014, p. 16-18; Cobble, 2004, s. p.; Lefaucheur, 1991, p. 480-485).

Nas mídias, a figura da mulher era associada à beleza, à frivolidade, à passividade e à juventude. De acordo com Friedan (1971, p. 34-47), a maioria dos diretores de revistas acreditava que as mulheres não tinham interesse em grandes assuntos públicos, como negócios nacionais e internacionais, política, artes, ciência ou tópicos sociais, e que suas leitoras buscavam apenas temas voltados ao lar e à família. Essas figurações da feminilidade doméstica eram publicizadas em concomitância com discursos científicos e jornalísticos que buscavam tornar a própria domesticidade mais palatável para mulheres, afirmando os prazeres e a importância de cozinhar, cuidar das crianças e da casa, bem como ameaçando com o diagnóstico de neurose aquelas que buscavam a manutenção de seus salários e de sua independência (Showalter, 2009, p. 388).

Em paralelo à divulgação desses discursos e à redução de salários e demissão de mulheres, ocorreu a ampliação do campo da ficção científica, no qual cerca de 300 escritoras começaram a trabalhar durante o pós-guerra. Os textos

3. *Space Opera* é um termo derrogatório utilizado por críticos e escritores de FC para se referirem a um tipo de ficção científica que se assemelha, em tropos, narrativas, moldes e temas, a filmes de faroeste estereotipados, as chamadas *Horse Operas*.

escritos por essas mulheres possuíam algumas características em comum, que, segundo Lisa Yaszek, incluíam a extração do futuro partindo dos arranjos tecnológicos e científicos do pós-guerra estadunidense; a apropriação de formatos narrativos, como o *space opera*³ e o holocausto nuclear; de tropos como o cientista herói; e o foco no impacto da ciência e da tecnologia sobre a vida de mulheres e sobre o ambiente familiar (Yaszek, 2008, p. 1-38).

A santidade do lar e da família, utilizada no incentivo à permanência das mulheres no ambiente privado, foi apropriada por autoras de FC, incluindo Judith Merril, para avaliar criticamente arranjos científicos e sociais emergentes. Em vez de resistir a esta santificação da domesticidade, Merril busca evocar o privado na sua elaboração ficcional engajada em pautas pacifistas e antimacartistas, narrando os impactos das políticas da era atômica sobre o lar. Essa opção da autora pode ser compreendida como um ato de negociação: a escritora aceita dialogar com certo imaginário, utilizando-o na apropriação e alteração de códigos em troca da possibilidade de criar textos protagonizados por mulheres, pensados a partir das experiências delas e que enfatizem os impactos negativos da guerra sobre esses sujeitos. De acordo com Lisa Yaszek (2008, p. 106-108), esses textos dialogam com o patriotismo doméstico pacifista dos anos 1950, em que

mulheres pacifistas se representavam como mães unidas pela preocupação comum com seus filhos, partilhando suas inquietações com cientistas como Linus Pauling e Albert Einstein, dedicados à conscientização da população acerca dos perigos de uma hecatombe nuclear.

Envolvidas com pautas pacifistas, autoras como Judith Merril, Virginia Cross, Carol Emshwiller e Mary Armock exploraram os efeitos de uma Terceira Guerra Mundial sobre os núcleos familiares, utilizando da extração científica e do imaginário futurista distópico em suas produções literárias (Yaszek, 2008, p. 107-108).

LITERATURA ENGAJADA CORPORIFICADA

Pensamos *Shadow on the Hearth* como um romance engajado, ou seja, como um produto literário inscrito em um processo político que o ultrapassa. De acordo com Benoît Denis, uma obra engajada é integrada a uma empreitada que lhe impõe constrangimentos e responsabilidades advindas do compromisso ético assumido pelo escritor, de modo que o romance engajado é posto a serviço de algo outro que não ele mesmo (Denis, 2002, p. 31-54). Essa relação entre produção literária e envolvimento político foi explorada por diversos teóricos ao longo do século XX, dentre eles Walter Benjamin, que, em 1934, realizou uma conferência intitulada “O autor como produtor” no

Instituto para o Estudo do Fascismo. No evento, Benjamin discutiu a capacidade do aparelho de produção burguês de publicar uma grande quantidade de textos revolucionários sem colocar em risco sua própria subsistência e a existência das classes que o controlam. Devido a essa capacidade, para o autor, uma literatura engajada em causas revolucionárias precisaria combater o próprio aparelho de produção literário (Benjamin, 1987, p. 120-123).

Para Benjamin (1987, p. 123-132), o aparelho de produção burguês terá essa habilidade enquanto for abastecido por escritores que renunciam a modificá-lo; portanto, o filósofo afasta a figura do escritor da imagem da personalidade criadora, ostentando sempre novas “obras-primas” para discutir escritores a quem são atribuídas tarefas em um Estado socialista. As funções do escritor em um sistema socialista não se limitam à propagação de informação, mas incluem uma atuação pedagógica, pois o autor ativista deve orientar outros produtores (escritores e artistas) em sua produção e colocar à disposição deles um aparelho de produção escrita mais perfeito. Desse modo, cabe a esse escritor melhorar o aparelho de produção para que ele seja cada vez mais capaz de transformar leitores e espectadores em colaboradores, retirando o aparelho de produção literária das mãos de uma elite e disponibilizando-o aos próprios leitores.

Benjamin aponta uma relação entre as produções engajadas e a apropriação da literatura e de seu modo de produção. O escritor imaginado pelo filósofo durante a conferência é de origem burguesa e desprovido de demarcação de gênero; contudo, quando a escritora ativista é uma mulher, membro do proletariado, parte de uma etnia ou religião minoritária ou parte da comunidade lgbtqi+, como essa apropriação se dá e como se diferencia? A escrita engajada produzida por um corpo marcado e pensada para leitores desse grupo é, em si mesma, um ato de apropriação do aparelho de produção, e apenas pela adaptação de tal aparelho — pela criação de significados ruidosos, como diria Haraway — é possível combater o monopólio da linguagem pelo sujeito universal masculino burguês, mudando enfoques, perspectivas, cenários, motes ou mesmo adaptando estilos e a forma como a linguagem é usada.

Tratar do pacifismo de Merril implica abordar sua atuação enquanto uma escritora interessada na participação de mulheres dentro do universo predominantemente masculino e masculinizado da ficção científica. Contudo, tratar das especificidades da escrita de autoria feminina é uma tarefa arriscada e cansativa, como afirma Showalter. A diferença entre a escrita de mulheres e de homens é delicada e demanda uma análise de igual delicadeza e precisão, que leve em consideração o peso cumulativo da experiência

de exclusão que marca a história e escrita das mulheres. O debate acerca do uso da linguagem na escrita criativa de autoria feminina adquire relevância ainda maior quando se leva em consideração que é através da linguagem que “definimos e categorizamos áreas de diferença e similaridade que, por sua vez, nos permitem compreender o mundo que nos cerca” (Showalter, 1994, p. 35-36). As categorias centradas no homem, predominantes tanto no inglês quanto no português, moldam a compreensão e percepção da realidade dos falantes. Deste modo, a apropriação das mulheres da linguagem traz dificuldades: para Xavière Gauthier, enquanto as mulheres permanecem em silêncio, elas ficam fora do processo histórico; mas, se começam a escrever como homens, entram para a história subjugadas e alienadas. Nesse sentido, Mary Jacobus defende a criação de uma escrita de autoria feminina que funcione dentro do discurso masculino, mas que trabalhe para desestruturá-lo, para escrever o que não pode ser escrito (Showalter, 1994, p. 31-36). Não basta, para uma escritora mulher, apropriar-se da linguagem e escrever imitando seus pares do sexo masculino, pois essa apropriação da linguagem ainda será, em alguma medida, opressiva, tanto para quem escreve quanto para as mulheres que a leem.

Joanna Russ (2005, p. 116), em *How to Suppress Women's Writing*, observou os impactos da necessidade de nomear

experiências de mulheres em uma linguagem alienígena e como essa inadequação é utilizada na supressão da escrita de autoria feminina. Como observou Donna Haraway (1995, p. 18), o suposto sujeito universal, corpo não marcado que tem a possibilidade de observar e marcar corpos através de seu olhar colonizador e incorpóreo, é um sujeito masculino⁴. Essa mesma figura falante universal se apresenta na literatura como o sujeito humano. Adrienne Rich, citada por Russ (2005, p. 116), afirma que, pretendendo representar o universal, a subjetividade masculina tenta forçar-nos a nomear nossas verdades em uma linguagem alienígena, diluindo-as. Dessa mesma maneira, os problemas universais são os dos homens e os problemas que afetam as mulheres são triviais, mundanos ou mesmo inexistentes.

Escritoras que se afastam dos modelos da tradição literária canônica, que foca na narração de experiências masculinas, e que se aventuram nas descrições de seu próprio mundo, vivenciam, conta Rich (*apud* Russ, 2005, p. 116), um sentimento de liberação, pois já não precisam carregar bagagens que não são suas, não precisam mais traduzir sua vivência. É essa mudança no processo de escrita que Judith Merril buscou efetuar, passando a tratar de vivências e problemas de mulheres em espaços associados ao feminino e trazendo uma narrativa que retrata

4. Em *Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*, Donna Haraway discorre sobre a noção de objetividade e sua interpretação dentro do feminismo. No texto, a autora observa que a pesquisa feminista acadêmica e ativista tentou repetidas vezes responder o que significa objetividade e como esse termo pode impactar negativamente mulheres, explicando quem compõe o “eles” imaginado pela objetividade, esse grupo de cientistas e filósofos masculinistas com bolsas e laboratórios, e o ‘nós’ imaginado, esses outros corporificados a quem não se permite não ter um corpo, presos a um ponto de vista finito. Como alternativa à pura desestruturação da objetividade e a uma tentativa de criar uma objetividade feminista, Haraway propõe uma objetividade corporificada, que parte da visão estereoscópica, corpórea, em oposição ao olhar descorporificado, colonizador e canibal da universalidade, que alega ver sem ser visto. A visão corporificada permite criar uma doutrina da objetividade específica e particular, aberta à responsabilidade de práticas particulares, produzindo um conhecimento situado, corporificado e capaz de ser chamado a prestar contas (Haraway, 1995, p. 7-22).

guerra e paz não mais em termos de glória, heroísmo e tática, mas sim partindo de símbolos e códigos referentes à feminilidade. Existe na produção da autora uma tentativa de apropriação da linguagem e dos códigos da ficção científica para tratar de pautas políticas, mas há também uma mudança nos códigos e técnicas do gênero textual nessa atuação engajada, de modo que essas pautas são abordadas por outros sujeitos falantes. Merril não apenas aborda medos políticos e constrói visões pós-apocalípticas; ela constrói o ambiente distópico dentro de um lar, em que sua heroína é uma mulher longe da juventude, de classe média e com três filhos. O laboratório, o campo de batalha e a espaçonave, tão típicos à FC, são deixados para trás quando a autora decide abordar a guerra da perspectiva de uma mulher, apropriando-se da sacralização do lar para combater políticas governamentais referentes ao desenvolvimento de armamento nuclear.

Para Dianne Newell, Victoria Lamont (2012, p. 23-27) e Lisa Yaszek (2008, p. 106-108), essa mudança na perspectiva do texto e na experiência narrada permite que Merril transforme modelos narrativos tradicionais (como a odisseia espacial) em algo novo. Dentro do campo, a escritora advogou pela ampla participação de mulheres e as incluiu no imaginário do gênero literário. Suas personagens eram apresentadas não apenas performando

atividades consideradas masculinas, mas dentro de cenarios e narrativas entendidos como tipicamente femininos na cultura estadunidense da época (Calvin, 2019, p. 57-64). Essa mudança de enfoque não só permitia que a escritora trouxesse figuras femininas para o centro das narrativas futuristas, mas também lhe possibilitava lidar com crenças arraigadas no imaginário americano popular durante a Guerra Fria, como veremos à frente.

Contudo, Joanna Russ (2005, p. 5-116) observa que essa mudança de foco não é sempre bem recebida. Analisando as maneiras pelas quais a escrita de autoria feminina tem sido suprimida, a autora constata que o menosprezo dirigido à literatura escrita por mulheres inclui tanto a crítica ao modo de escrita quanto ao tema. Quando uma autora escrevia de maneira impersonal, não-sexual e racional — imitando características associadas à masculinidade — seu trabalho era considerado desprovido de paixão e de menor importância, enquanto uma autora que tratasse da relação entre mulheres e das experiências dessas mulheres era chamada de histérica, chata ou sua escrita ficava conhecida como “confessional” (como foi o caso de Sylvia Plath e Anne Sexton, escritoras estadunidenses contemporâneas à Merril).

Se o universal é masculino e sua cultura e experiências são as representativas da humanidade, a escrita que aborda

os problemas das mulheres é, necessariamente, de menor importância, de menor impacto, menos canônica. Essa marginalização do trabalho das mulheres dentro da literatura em língua inglesa anda em conjunto com uma restrição numérica dos trabalhos de autoria feminina incluídos dentro da história dessa literatura. Em 1983, Joanna Russ (2005, p. 68) calculou que o percentual de representação de mulheres escritoras dentro dos cursos de Letras das universidades estadunidenses flutuava entre cinco e oito por cento. Ria Lemaire (1994, p. 59) observou que a “história literária, da maneira como vem sendo escrita e ensinada até hoje na sociedade ocidental moderna, constitui um fenômeno [...] que pode ser comparado com aquele da genealogia nas sociedades patriarcais do passado”, ou seja, é pensada como uma sucessão cronológica de escritores brilhantes, excluindo textos ou sujeitos que, por uma razão ou outra, divergem da linhagem. Tanto na história literária quanto na genealogia, mulheres, mesmo que tenham lutado heroicamente ou escrito brilhantemente, são excluídas da narrativa ou apresentadas como caso excepcional, “mostrando que, em assunto de homem, não há espaço para mulheres ‘normais.’” (Lemaire, 1994, p. 59). Dessa interpretação homogeneizada da história literária, que exclui mulheres enquanto sujeitos falantes e suas vivências, resulta o que Russ (2005, p. 15) categoriza como a obliteração das evidências de qualquer experiência feminina gravada por uma artista mulher.

APROPRIAÇÃO DA LINGUAGEM

De acordo com Ria Lemaire, a história literária europeia, e, de certa maneira, consequentemente estadunidense, consiste em uma lenta transição da oralidade para formas primitivas de escrita, da escrita para a imprensa e da imprensa para os meios de comunicação em massa. Em diferentes momentos, as formas e funções das tecnologias de escrita foram diversas e o acesso a essas tecnologias foi desigual. O progresso tecnológico tem impactado mulheres e homens de maneiras diversas; o avanço tecnológico que foi utilizado por uma pequena elite como instrumento de poder e ampliação da distância entre povo e classes altas também foi utilizado na ampliação da distância que separava mulheres e homens nas culturas europeias. Desse modo, como já abordamos anteriormente, a escrita literária de autoria feminina é um ato de apropriação de uma técnica que tem sido utilizada na produção de mitos de origem centrados nos homens e nos colonizadores, bem como na textualização e codificação de corpos. A apropriação da linguagem permite a recodificação da comunicação, buscando subverter o comando de controle. Essa luta pela linguagem da ciborgue⁵, abordada por Donna Haraway (1994, p. 274-277), é uma luta contra a comunicação perfeita e o código único, que traduz todo o significado correta e precisamente, pois esse é o dogma central do falogocentrismo: “Eis por que a política

5. Figura/identidade descentralizada proposta por Haraway. Sujeito que borra a fronteira entre humano e máquina, bem como humano e animal, desafiando hierarquias que colocam o homem acima de outras espécies e do mecânico, podendo se apropriar deles. Sendo filha ilegítima do capitalismo de Estado e do militarismo, a ciborgue é infiel às suas origens, não veio do pó e não busca retornar a ele; sua existência se dá nas fronteiras e as ultrapassa (Haraway, 1994, p. 243-278).

do *cyborg* insiste no barulho e advoga a poluição, rejubilando-se nas fusões ilegítimas entre animal e máquina" (Haraway, 1994, p. 276).

Essa escrita apropriada, alterada, ruidosa, pensada de outras perspectivas e adaptada a outras visões e interpretações do real, dialoga com a proposta de Walter Benjamin de uma literatura que, assumindo compromissos políticos, não apenas atue como panfletagem para uma causa, mas tome os meios de produção da literatura burguesa e os altere de modo que o leitor possa se tornar contribuidor, combatendo a exclusão de sujeitos falantes. Quando a escritora militante é uma mulher advogando por uma revolução que não é (ou não é apenas) econômica, mas voltada às relações sociais de gênero, essa tomada dos meios de produção demanda a alteração em temas, perspectivas, focos narrativos e modos de escrita para abarcar experiências e sujeitos excluídos, sem reuniversalizar esses sujeitos (por exemplo, a Mulher).

Essa mudança de foco, perspectiva e espaços se dá, como já mencionado, em *Shadow on the Hearth*, e se apresenta no protagonismo de Gladys. A protagonista e seu lar são os focos do enredo, através dela a história da guerra pode ser contada do ponto de vista de uma mulher. *Shadow on the Hearth* é narrado em terceira pessoa, por um narrador

onisciente intruso, que acompanha as ações, pensamentos e decisões de Gladys e Jon Michell, raramente distanciando seu foco desses personagens e nos apresentando os pensamentos de outros envolvidos. Gladys protagoniza quase todo o texto, exceto pelo primeiro subcapítulo de cada capítulo, onde o ponto de vista de Jon e Veda são explorados. Esses trechos, onde o narrador segue outros personagens, foram postos em itálico, tendo sido destacados do restante da narrativa. O romance foi dividido em cinco capítulos e trinta subcapítulos. Seus capítulos são: *Veda*, *The City*, *The Recue*, *The Escape*, *Pursuit*. *Veda* introduz a família e sua empregada, Veda, ao leitor. Nesse capítulo o cotidiano familiar suburbano dos personagens é interrompido pelo bombardeio à Nova York, pelo início do patrulhamento das casas e pela imposição de uma nova ordem militarizada. *The City* nos apresenta brevemente o ataque à Nova York da perspectiva de Jon, marido de Gladys, um trabalhador de colarinho branco cuja reunião é interrompida pela queda dos mísseis. A seguir, o capítulo retorna ao cotidiano da família, nos apresentando a possibilidade de contaminação de seu espaço e de adoecimento das personagens, assim como nos introduzindo a Garson Levy, um cientista pacifista cujo conhecimento auxiliará a família em diversas crises.

The Recue retorna brevemente ao ponto de vista de Jon, acompanhando seu suposto resgate da cidade de Nova

York, e segue focado no ambiente da casa, apresentando o crescente atrito entre a família e a patrulha, representada principalmente por Jim Turner, antigo vizinho de Gladys, assim como figura a luta da protagonista, Veda e Levy contra uma gangue de invasores. *The Escape* apresenta a fuga de Jon Mitchell do que supõe-se ser um hospital, assim como aborda o adoecimento de Ginny e sua própria visita ao hospital local, acompanhada de Gladys. *Pursuit* narra a jornada de Jon de volta para casa e seu encontro com um patrulheiro, que acaba o baleando. Ainda, o capítulo aborda o confronto de Gladys e Jim Turner quanto ao bem-estar das famílias da vizinhança e dela mesma, assim como a adaptação do lar as novas necessidades da família e o retorno de Jon, ferido e moribundo, ao ambiente familiar. Desse modo, Merril encerrou seu texto com uma figuração do futuro incerto da família Mitchell e das famílias em geral caso o uso desse tipo de armamento se desse.

Em 1986, Svetlana Aleksiévitch publicou um livro intitulado *A Guerra não tem rosto de mulher*, no qual conta histórias de mulheres soviéticas que combateram ou viveram durante a Segunda Guerra Mundial. Um milhão de mulheres lutaram no exército soviético, atuando em todas as especialidades. Contudo, a história da guerra não é contada por elas. A guerra é contada por homens,

e tem uma voz masculina. Mesmo quando Aleksiévitch começou a entrevistar essas mulheres, as histórias que elas contavam seguiam os cânones. Mas quando a autora conseguia que as entrevistadas abordassem suas experiências e suas histórias de guerra, a narrativa mudava: essas histórias não tratavam de como alguém matou ou venceu heroicamente ou de quais eram os generais; os relatos dessas mulheres tinham “suas próprias cores, cheiros, sua iluminação e seu espaço sentimental. Suas próprias palavras. Nela, não há heróis nem façanhas incríveis, há apenas pessoas ocupadas com uma tarefa desumanamente humana” (Aleksiévitch, 2016, p. 9).

Aleksiévitch conta que ouviu de homens questionamentos como “por acaso falta homem pra isso? Pra que você quer essas histórias de mulher?” (2016, p. 9); existia entre eles um medo geral de que as mulheres contassem a história “errado”. Em mais de uma casa foi difícil conversar com a esposa, ex-combatente, sem a presença do marido que, quando saía a contragosto, dizia: “Conte como eu te ensinei. Sem chorar e sem essas ninharias de mulher; que queria ser bonita, que chorou quando cortaram a trança” (Aleksiévitch, 2016, p. 16). Maridos como esse treinavam as esposas em como contar a guerra, para que elas “lembressem do jeito certo” (Aleksiévitch, 2016, p. 16). Esse mesmo medo também está presente em críticas

que Merril e outras autoras de sua época receberam ao abordar distopias nucleares a partir do ambiente familiar. Esses textos foram condenados por um contingente vocal de leitores, que os chamava de histórias de “corações pulsantes e fraldas” produzidas por um bando de donas de casa que estavam estragando a ficção científica para “todo mundo” (Larbalestier *apud* Yaszek, 2008, p. 23). Ainda jovem, Damon Knight caracterizou a ficção de Merril como “da variedade de suor-lágrimas-e-urina-de-bebê” (Knight *apud* Calvin, 2019, p. 57) e como ficção científica de “pia de cozinha” (Knight *apud* Calvin, 2019, p. 57)⁶.

O texto de Merril profana a guerra, ambiente sagrado da performance de masculinidade, ao narrá-la a partir do lar e da cozinha. É na cozinha que emergem os primeiros sintomas de contaminação de Ginny e é nela que Gladys é obrigada a encarar responsabilidades novas e codificadas como masculinas, como consertar um vazamento de gás. É também com objetos de cozinha que a protagonista luta a única batalha do romance, quando uma gangue, a qual vinha invadindo propriedades da vizinhança, ataca sua casa. Gladys confronta os invasores com auxílio de Veda (empregada da casa, sob vigilância policial por, possivelmente, ser uma espiã soviética) e de Doc. Levy (cientista foragido abrigado na casa). Com as luzes apagadas e sem muitas possibilidades de autodefesa, os personagens têm de improvisar

com os objetos que têm a seu dispor. Garson Levy seleciona utensílios que podem ser úteis, como frigideiras, facas, um ferro de passar e um rolo de macarrão, e cria a estratégia de atacar quem passar pela porta primeiro, agachando-se atrás dela enquanto as duas mulheres ficam de frente para a porta e arremessam os objetos mais leves primeiro, tentando assustar os invasores e, se necessário, passando para os objetos mais pesados e facas (Merril, 1950, p. 168-169).

Merril cria uma cena de luta que mistura o cômico dos desenhos animados com a angústia de uma batalha às cegas. Em um dado momento, um dos invasores entra com uma lanterna, revelando Gladys e Veda, mas deixando escapar Garson Levy, que aproveita a chance para dar uma panelada no objeto: “Ele arrebatou a lanterna facilmente, enquanto seu dono anterior se debatia para sair de seu novo capacete” (Merril, 1950, p. 170)⁷. Merril joga com o aspecto jocoso da mistura entre o grandioso e o banal e, a seguir, aborda o impacto emocional da luta sobre a protagonista. Quando Gladys, Veda e Levy finalmente afastam os invasores e acendem a luz, a protagonista é encontrada no meio da cozinha, parada perante um corpo imóvel no chão, memorizando o rosto do inimigo: “O homem era loiro, estava começando a ficar careca nas têmporas, era magro e usava um terno que foi cinza[...]. Havia um corte

6. “[s]weat-and-tears-and-baby-urine variety” (tradução nossa, Knight *apud* Calvin, 2019, p. 57); “kitchen-sink” (tradução nossa, Knight *apud* Calvin, 2019, p. 57). É preciso notar que, ainda que Merril tenha sido criticada pelo enfoque e temática de sua escrita, o romance *Shadow on the Hearth* em si foi bem recebido pela crítica. *The New York Times* comparou o romance aos trabalhos admonitórios de H. G. Wells e George Orwell e a *Motorola TV* levou ao ar uma dramatização do romance sob o título de *Atomic Attack*, em 1954 (Yaszek, 2008, p. 124).

7. “He snatched the light easily, while its former owner struggled out of the tight-fitting helmet he had acquired.” (tradução nossa, Merril, 1950: p. 170)

8. "The man had blond hair, beginning to go bald at the temples. He was very thin and his suit had been light gray [...] There was a clan cut on the man's forehead, not a very big one. Just a little bit of blood trickling off the blond hair. It didn't seem like enough to kill a ..." (tradução nossa, Merril, 1950: p. 170-171)

limpo na sua testa, um corte grande, mas não o suficiente para matar um..." (Merril, 1950, p. 170-171)⁸.

A experiência de ferir uma pessoa e o potencial de tirar uma vida entram no ambiente da cozinha, um espaço dedicado à nutrição e ao desenvolvimento da vida. Paule Marshall (*apud* Russ, 2005, p. 141-142) descreve a cozinha como um espaço sagrado, onde mulheres, depois de seus dias de trabalho, encontram um santuário e conversam, infinita e apaixonadamente, com suas amigas. Também é o espaço onde muito da interação familiar e do trabalho das mulheres se dão, no qual alimentos, medicações e mesmo cosméticos são preparados.

A autora, na batalha de utensílios de cozinha, ao mesmo tempo em que subverte significantes de feminilidade ao colocá-los em um contexto associado à violência masculina, subverte significantes masculinos de virilidade bélica ao colocá-los no espaço da cozinha. Ainda, a escritora apresenta uma masculinização da protagonista, obrigada a lutar fisicamente contra invasores e, posteriormente, a enfrentar um vazamento de gás na casa, tendo de realizar tarefas socialmente associadas a masculinidade. Com o porão cheio de gás e a casa toda correndo o risco de explodir, Gladys opta por consertar o vazamento ela mesma e, para isso, empresta roupas e ferramentas do marido. A

protagonista é forçada a performar atividades que, em um contexto de paz, teriam sido relegadas a autoridades masculinas e, para tanto, cobre-se em significantes da masculinidade, da mesma forma que mulheres soviéticas, indo lutar na Segunda Guerra Mundial, foram vestidas em uniformes masculinos e tiveram seus cabelos cortados (Aleksiévitch, 2016, p. 49-181). A necessidade da masculinização das mulheres para que elas pudessem navegar em certos ambientes sociais, como o próprio mercado de trabalho, não é um tema desconhecido ao debate feminista, que analisa e critica essa necessidade. Merril apresenta essa masculinização como parte do processo de desenvolvimento da independência de Gladys em um cenário em que autoridades masculinas, como o corpo de bombeiros, não são mais de grande ajuda. A autora nem critica nem defende claramente essa performance no texto, mas a figura como parte de um cotidiano de mulheres na guerra.

"NÃO SEI DO QUE FALAR DA MORTE OU DO AMOR? OU É A MESMA COISA?": CONTAMINAÇÃO NO COTIDIANO FAMILIAR

A Guerra Atômica se difere de outros conflitos pela contaminação por isótopos radioativos que duram 20 mil anos, ultrapassando em muito a expectativa de vida humana. Essa contaminação é invisível e inodora, se espalha pelos ares, afeta a terra, a água, os animais, os humanos

e mesmo sua descendência. Em uma citação anônima acerca da radiação em Chernobyl, Svetlana Aleksiévit-ch escreve:

O homem se surpreendeu, não estava preparado para isso. Não estava preparado como espécie biológica, pois todo o seu instrumental natural, os sentidos, constituídos para ver, ouvir e tocar, não funcionava... Os sentidos já não serviam para nada; os olhos, os ouvidos e os dedos já não serviam, não podiam servir, não podiam servir, porque a radiação não se vê, não tem odor nem som. É incorpórea. (Aleksiévitch, 2016, p. 19)

A radiação é um elemento novo, de difícil compreensão, letal e, por ser invisível e inodoro, um inimigo que não temos a habilidade inata de combater nem o preparo sociocultural para enfrentar. Gladys se depara com essas mesmas dificuldades: “O que Jon faria? Essa velha fórmula funcionou na última guerra, ela se perguntava e conseguia uma resposta. Dessa vez não havia resposta” (Merril, 1950, p. 188). Sem poder contar com o passado, com as autoridades masculinas ou com Deus — que, para Gladys, devia estar ocupado cuidando das crianças no hospital —, a protagonista tem de aprender por si mesma (e com o auxílio de um cientista foragido) como lidar com a situação. Mesmo assim, a incerteza e a insegurança são inescapáveis:

— É o Pallo [a fonte da contaminação]. — Ela [Ginny] deixou ele na chuva ... ela o trouxe pra casa e foi dormir com ele... Havia uma imagem clara na sua cabeça — o cavalo de pelúcia azul desbotado e a menina de bochechas rosadas dormindo no mesmo travesseiro, juntos, noite após noite. *Alguma coisa é segura? Nem a chuva, nem a casa? Nem mesmo um cavalinho de pelúcia?*

— Mas a guerra *acabou* — ela disse em voz alta. Poderia alguma coisa ser segura de novo? (Merril, 1950, p. 275)⁹

O envenenamento por radiação entra na vida familiar através de Ginny¹⁰, que está seriamente doente. A testagem e o diagnóstico de Ginny são feitos em casa pelo Doc Levy, que leva seus equipamentos para a casa da família Mitchell — a qual, aos poucos, vai ganhando características de hospital e laboratório, conforme necessário:

— Eu te disse [afirmou Barbara] que ele trouxe todas aquelas coisas de casa ontem: o contador Geiger e o contador de células sanguínea e tudo o mais. [...]

— Mas você não tem que ser um médico? [...] Quer dizer que qualquer um pode fazer um hemograma?

— Não qualquer um [informa Levy], mas qualquer um com algum treinamento em laboratório pode fazer isso facilmente. [...] É só uma questão de equipamento, e eu tenho tudo pronto aqui. [...] Você se lembra que eu pedi água fervente ontem a

9. “It was Pallo.’ She left out in the rain... she brought it home and went to bed with it. ... There was a clear picture in her mind — the worn blue horse and the pink and white girl safe on the pillow together, night after night. *Isn’t anything safe? Not the rain or the house? Not even a little blue horse?* ‘But the war is over,’ she said out loud. *Would anything ever be safe again?*” (grifo da autora, tradução nossa, Merril, 1950, p. 275)

10. Filha mais nova de Gladys. Ginny tem cerca de 5 anos.

11. "I told you [said Bararaba] he brought all those things home yesterday: the Geiger counter and blood-counter gadget and all that stuff. [...] 'But don't you have to be a doctor? [...] You mean anybody can take a blood count? 'Not anybody, but anyone with a little training in lab work can do it easily. [...] You remember when I asked you for the boiling water last night, don't you? That was for sterilizing the stuff. [...] If you put some water on to boil now, we could have done kind of result in less than an hour, I think." (tradução nossa, Merril, 1950, p. 219)

12. "this was not a dream. this was such a reality as Gladys had never known before. The sight, the sound, and above all, the smell, of pains and fear, not hidden discreetly behind closed doors, not closed away in back of neatly folded screens, not quieted by starched, white, rubber-soled nurses, not, in any way, the civilised sadness of a hospital. This was pain on parade, fear on exhibition." (tradução nossa, Merril, 1950: p. 242)

noite, certo? Era para esterilizar as coisas. [...] Se você puser água para ferver agora, podemos ter resultados dentro de uma hora, eu acho. (Merril, 1950, p. 219)¹¹

Não só o espaço físico do ambiente é alterado para acomodar novos equipamentos e necessidades, mas a própria protagonista se adapta a tais necessidades por intermédio de Garson Levi. Com o auxílio do físico pacifista e do antigo admirador de seu trabalho, Peter Spinelli, Gladys consegue um diagnóstico para Ginny: envenenada por radiação. Uma vez que o adoecimento de Ginny se torna conhecido, há a necessidade de agir rápido. Cabe à protagonista levar a criança ao hospital, em busca de tratamento e medicamentos:

[...] esse horror não é um sonho; é uma realidade tal que Gladys nunca viu antes. A visão, o som e sobretudo o cheiro de dor e medo, não escondido discretamente atrás de portas, não fechado atrás de cortinas bem presas, não silenciado por enfermeiras engomadas [...], não era, de nenhuma maneira, a tristeza civilizada do hospital. Isso era um desfile de dor, uma exibição de medo. (Merril, 1950, p. 242)¹²

Sem pessoal suficiente para dar conta do trabalho, lavatórios e urinóis permanecem ao lado das camas. Todas as salas e andares estão lotados com leitos improvisados

e, pelos corredores, os colchões estão alinhados junto às paredes. Chegando à ala infantil, Gladys se depara com uma criança contaminada que a choca: um menino de cerca de cinco anos, sem cabelo nem sobrancelha, com os braços cobertos de bandagens manchadas de sangue e feridas abertas, com pus e sangue correndo. O horror do hospital e do adoecimento infantil enfatiza, no texto, o impacto da bomba, e nos informa que o mundo "civilizado" que partilhamos com Gladys foi substituído por uma realidade marcada pela durável radiação da bomba.

MODELOS ANTAGÔNICOS DE ORDEM CIVIL E CIDADANIA

Em *Shadow on the Hearth*, os personagens Garson Levy e Peter Spinelli (médico que auxilia a família) são conectados ao movimento pacifista, representando um modelo de ordem social científica que se opõe à ordem militarizada, representada por Jim Turner. Esse último era um vizinho comum que, com a mudança causada pela guerra, tornou-se soldado e alguém importante na organização militarizada do cotidiano civil: "toda essa bagunça está realmente aqui, e nós demos às costas a isso todo esse tempo, deixando vir [dizia Spinelli]. Quer dizer, todos nós exceto gente como o Turner. *Eles* estavam todos prontos, preparados para pegar seus bastões e chacoalhar no ar, brincando de soldado" (Merril, 1950, p. 272)¹³.

13. "the whole bloody mess is really here, and we've all just been sitting on our backsides all this time, letting it come. All of us except people like Turner, that is. *They* were ready — all set to pick up their big sticks and wave them around, playing soldier. (grifo da autora, tradução nossa, Merril, 1950: p. 272)

Turner representa, ao mesmo tempo, uma autoridade masculina que insiste em cortejar Gladys, apesar do desinteresse da protagonista nele, e o modelo militarizado de cidadania americana dos tempos de Guerra Fria. Lisa Yaszek observou que, depois da Segunda Guerra Mundial, vívidos debates acerca do significado do patriotismo americano foram levantados. Nesses debates, havia duas principais posições: a primeira presumia que a guerra nuclear era inevitável e defendia um modelo de sociedade civil militarizada, na qual todo o cidadão seria um soldado a serviço da nação — daí o comportamento autoritário e rígido de Turner e da patrulha, civis que ascenderam a posições de poder policialesco em uma sociedade altamente militarizada pela guerra. A segunda posição não compreendia a guerra como futuro inevitável e não a desejava. Esse grupo se uniu às organizações pacifistas, denunciando e se posicionando contra a preparação do país para o conflito (no romance, essa posição é representada pelo cientista Dr. Levy e pelo médico Spinelli). O grupo antiguerra repeliu o modelo militar de cidadania, pois esse modelo lhe parecia muito próximo aos ideais fascistas, e em contrapartida propunha um modelo científico de cidadania, baseado na investigação racional e no ceticismo (Yaszek, 2008, p. 106-108).

Ambos os lados do debate partiam do pressuposto de que não havia civis na era nuclear. Fazia-se necessário,

portanto, recrutar mulheres através de um patriotismo próximo da domesticidade. As pacifistas, dentro desse modelo patriótico, apresentavam-se como mães unidas pela preocupação comum com seus filhos perante o perigo de uma hecatombe nuclear, partilhando suas preocupações com cientistas. Essas preocupações motivaram a escrita de *Shadow on the Hearth* e impactaram as representações de Turner, Levy e do adoecimento das crianças. Para Yaszek (2008, p. 107-128), a relação de Gladys com estes dois modelos de ordem social se expressa em suas interações com Turner e Levy. Através desses relacionamentos figurados no texto, Merril pede ao leitor que avalie os méritos desses homens e, por consequência, dos modelos sociais que representam. As habilidades de construção de modelos epistemológicos e a capacidade de criar conexões e relações de cuidado devem ser levadas em consideração nessa avaliação de virtudes.

No romance, o modelo militar falha. Jim Turner, que parecia um avatar da eficiência e organização no começo da narrativa, mostra-se um pequeno ditador que sente prazer em performar papéis militares, em oprimir seus subordinados e em se gabar de sua importância para as mulheres da vizinhança: “Bem, temos um grande trabalho a fazer, [...] Haverá muito tempo para relaxar depois. Há algo no ar neste momento — acrescentou ele,

14. "Well, we've got a big job to do, [...] There'll be plenty of time to take it easy afterward. There's something in the air right now," he added meaningfully. [...] 'You'll be hearing about it pretty soon on your radio [...]" (tradução nossa, Merril, 1950, p. 180)

15. Amiga de Gladys contaminada, cujos pedidos de ajuda são ignorados até que ela atinja patamares letais de adoecimento.

16. "[...] you don't have to look for extra work, Miz Mitchell. You'll have plenty to do, just following instructions" (tradução nossa, Merril: 1950, p. 55)

17. "Now, you're getting too excited, Gladys. You got to calm down." (tradução nossa, Merril, 1950, p. 267)

18. "When you come to your senses [...] there'll still be patrols around here till Saturday night. Any one of 'em can fix you up with seats on some other train." (tradução nossa, Merril, 1950, p. 269)

significativamente. [...] — Você ouvirá sobre isso em breve no seu rádio" (Merril, 1950, p. 180)¹⁴. Turner não tolera que questionem suas ordens e não leva Gladys e Eddie¹⁵ a sério (Merril, 1950, p. 126). Quando Gladys lhe faz uma série de perguntas acerca da segurança da casa e de seus filhos (se seria seguro beber a água da torneira, por exemplo), ele responde "você não precisa procurar por mais trabalho, Sra. Mitchell, você tem bastante o que fazer só seguindo nossas instruções" (Merril, 1950, p. 55)¹⁶. Quando, após muita insistência de Turner para que Gladys deixe a cidade com ele em direção a um novo assentamento, a protagonista o confronta, Turner responde: "Ora, não fique nervosa, Gladys. Você precisa se acalmar" (Merril, 1950, p. 267)¹⁷. Por fim, quando nota que a personagem está decidida a não deixar sua filha no hospital e partir com ele, Turner afirma: "Quando você puser sua cabeça no lugar, [...] ainda vão ter patrulhas por aqui até sábado à noite. Qualquer uma delas pode te arranjar acentos noutro trem" (Merril, 1950, p. 269)¹⁸. Da infantilização até a insinuação de que Gladys estava em histeria e não conseguia controlar suas emoções ou agir de forma racional — um certo *gaslighting* —, a fala de Turner desconsidera por completo a agência de Gladys e sua habilidade de cuidar de si e de sua família, rejeitando mesmo a habilidade da protagonista de pensar por si mesma.

Para Yaszek (2008, p. 128-129), a interação de Turner e Gladys indica que o novo modelo social militarizado pode gerar certa ordem, mas apenas se os cidadãos concordarem com uma autoridade pública não testada e que encarna relações epistemológicas rígidas e hierárquicas. Os perigos desse modelo são evidenciados quando Turner tenta extrair favores sexuais de Gladys: quando os planos de evacuação da área começam, Turner a visita e afirma que poderia garantir-lhe prioridade no transporte e abri- go se pudesse se conhecer melhor:

— Você se lembra do que eu te disse ontem? Sobre a evacuação?
 — Sim — ela balançou a cabeça — Eu pensei muito sobre isso, Sr. Turner, mas eu não me decidi ainda...
 — Você pode me chamar de Jim — ele disse — Não precisa ser formal agora. Nós temos sido vizinhos todos esses anos. Já é hora de nos conhecermos um pouco. Então, o que eu queria te contar... Eu deixei tudo alinhado. No final das contas foi mais fácil do que eu pensei, porque eu mesmo vou ficar responsável pelo trem... (Merril, 1950, p. 185)¹⁹

A importunação de Turner a Gladys foi pontuada no texto pelas suas visitas constantes à casa da família e por sua insistência em tratar com a personagem. Yaszek interpreta essa figuração de perseguição sexual como uma tentativa de demonstrar a maneira pela qual todos os

19. "'You remember what I told you yesterday? About evacuation?' 'Yes.' She nodded. 'I've thought a lot about it, Mr. Turner, but I haven't made up my mind —' 'Just call me Jim,' he said. 'No need to be formal now. We've been neighbors all these years. It's high time we got to know each other a little. Now, what I wanted to tell you... I've got everything lined up. Turned out to be easier than I figured, because I'm gonna be in charge of that train myself —'"(tradução nossa, Merril, 1950, p. 269)

cidadãos são objetificados pelas práticas da defesa civil. Ainda, segundo Yaszek, ao retratar a repulsa de Gladys por Turner, a escritora busca indicar que a ordem social representada pela defesa civil deve ser repelida. Mas essa figuração pode, também, ser entendida como uma denúncia da violência praticada pelas autoridades masculinas sobre corpos de mulheres, assim como um aviso dos riscos que alimentar essa autoridade poderia trazer. “Merril sugere que a lógica cultural da era nuclear, especialmente aquela expressa pelos procedimentos quase militares da defesa civil, transforma todas as mulheres e crianças em vítimas estruturais, se não vítimas literais da bomba” (Yaszek, 2008, p. 130)²⁰.

Representando o outro lado do debate, temos Peter Spinelli e Garson Levy. O primeiro conta: “eu era um calouro quando o Gar Levy começou a fazer barulho nos jornais com seu Kit de Sobrevivência. Ouvi ele falar várias vezes e doeи dinheiro para seus comícios” (Merril, 1950, p. 236)²¹. Levy e Spinelli eram parte do movimento pacifista e do discurso público antiguerra. Por suas posições políticas e por seus discursos públicos, Garson Levy está em uma espécie de lista de procurados. Tendo de fugir, ele busca asilo na casa de Gladys, pois Barbara, filha mais velha de Gladys e sua aluna, ofereceu-lhe ajuda quando ele visitou a família (Merril, 1950, p. 82-236). Lisa Yaszek (2005, p.

130) nota que Levy, ainda que descrito como um homem ordinário pela autora, se comporta de modo semi-heróico, escapando de sua casa para avisar os familiares de seus alunos que eles poderiam ter sido expostos à radiação²² e explicando como funcionam os testes e resultados dos exames:

— Sra. Mitchell, vim avisar você... sobre seus filhos. [...] Tenho boas razões para acreditar que a escola estava numa zona de perigo. A bomba, como você disse, deve ter passado diretamente por cima. Certamente houve chuva radioativa nesta vizinhança.

— Mas foi dito várias vezes no rádio — objetou ela — que o governo nos notificaria se vivêssemos numa zona de perigo. Tem certeza?

— Sim, tenho certeza — ele retrucou. — Por que, em nome de Deus, você acha que vim aqui? Sinto muito, Sra. Mitchell, mas encontrei essa mesma resposta em todos os lugares esta noite: pessoas que não entenderiam antes e não acreditariam agora. [...] Me escute, sim? Eles não poderiam ter te contado se eles próprios ainda não sabem [...] Só que aconteceu de eu estar lá [na escola, no momento da chuva radioativa] [...].²³

Merril torna o personagem ainda mais cativante ao representá-lo auxiliando Gladys e sua família com crises diversas e mantendo a protagonista informada enquanto as autoridades insistem que não há contaminações na

20. “Merril suggests that the cultural logic of the nuclear age, especially as expressed through the quasi-military procedures of civil defense, transforms all women and children into structural if not literal victims of the bomb.” (tradução nossa, Yaszek, 2008, p. 130)

21. “I was a college freshman the year Gar Levy was making big noise in the paper with his Survival Kit. I heard him talk several times, and I gave money to his committees.” (tradução nossa, Merril, 1950, p. 236)

22. O professor estava dando uma aula ao ar livre quando a chuva radioativa caiu.

23. “Mrs. Mitchell, I came to warn you... about your children. [...] I have good reason to believe the school was in a danger zone. The bomb, as you put, must have passed directly overhead. Certainly there was radioactive rain in this vicinity.’But is said over and over on the radio,’ she objected, ‘that the government would notify us if we lived in a danger zone. Are you sure? ‘Yes, I’m sure’ he snapped. ‘Why in God’s name do you think I came here? I’m sorry Mrs. Mitchell, but I’ve met this same thing everywhere tonight --- people who wouldn’t understand before and wouldn’t believe now. [...] Now listen, will you? They couldn’t have told you if they don’t know yet themselves [...] I just happen to be there [...]’” (tradução nossa, Merril, 1950, p. 71-72)

24. "Unlike the military model of social relations which sacrifices women's concerns for the sake of public order, the scientific model enables women to connect their concerns with larger events occurring beyond the home." (tradução nossa, Yaszek, 2008, p. 130)

região. "Diferente do modelo militar de relações sociais, que sacrifica as preocupações das mulheres com a ordem pública, o modelo científico capacita as mulheres para que possam conectar suas preocupações com grandes eventos que ocorrem fora de suas casas" (Yaszek, 2008, p. 130)²⁴, e assim as mulheres se tornam mais hábeis em garantir a segurança de seus filhos. Ambos os modelos assumem que cidadania feminina e maternidade têm uma conexão direta e que as preocupações das mulheres estão ligadas ao doméstico e ao familiar; mas um modelo promete segurança (de tipo específico e limitado) dentro de uma ordem militarizada e o outro promete acesso à informação e autonomia intelectual dentro de uma ordem científica que, ainda que mais flexível, também é protagonizada por autoridades masculinas (Dr. Spinelli e Dr. Levy).

Embora o modelo científico possibilite a autoridade materna e a reconheça como um modo válido de percepção do chamado real, a relação de Gladys com as autoridades científicas não é igualitária, já que Levy possui conhecimentos aos quais Gladys não tem acesso senão através dele. Apesar da longa defesa do modelo científico de cidadania imbricada no livro, o modelo é, para Merrill, na melhor das hipóteses, uma solução parcial para o problema da guerra nuclear. Existe uma ambivalência no projeto da autora que se apresenta no futuro incerto da

família: ainda que Spinelli, Levy e Gladys tenham mantido a família unida, sua sobrevivência não está nem perto de garantida, afinal Ginny, Levy e Veda estão doentes, Tom (filho mais velho) foi alistado no exército e Jon retornou baleado e irreconhecível²⁵. Essa ambivalência é fundamental para o significado político do texto, pois se cientistas pudessem resolver todos os problemas desencadeados pela guerra, o ativismo conjurado pelo texto seria enfraquecido. O objetivo do romance é alertar os leitores sobre os efeitos devastadores de uma guerra nuclear, bem como investigar os modelos de ordem social propostos e qual deles é mais proveitoso às mulheres. Ao demonstrar que nem mesmo o trabalho conjunto de mães e cientistas pode garantir a sobrevivência — principalmente da família e das crianças — em um futuro pós-nuclear, a autora demonstra a importância do movimento pacifista no combate à guerra (Yaszek, 2008, p. 130-131).

Como outras narrativas acerca do holocausto nuclear escritas por mulheres, o romance de Merrill dialoga com os medos e ansiedades das leitoras acerca da bomba atômica. O texto lida com as incertezas sobre o futuro e com o que poderia significar a maternidade em um ambiente contaminado, trabalhando um engajamento político que parte das experiências de mulheres, algo que se torna possível através de uma adaptação dos tropos e modelos

25. Jon, marido de Gladys, passa a maior parte do livro desaparecido. O personagem estava em Nova York quando a cidade foi bombardeada.

comuns à literatura de FC para abarcar ambientes e vivências de mulheres. Partindo do lar, Merril aborda a estranheza e letalidade do elemento radioativo, que torna antigas fórmulas inúteis e põe em risco tanto os seres humanos quanto seu modo de vida (Merril, 1950, p. 124).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da noção de que um escritor politicamente engajado não deveria apenas produzir propaganda, mas deveria orientar outros produtores em sua criação e colocar à disposição deles um aparelho de produção literária mais perfeito, em uma literatura escrita por mulheres e que visa ampliar os sujeitos falantes na escrita criativa, essa transformação implica a inserção de significantes ruidosos, cíndidos, e a alteração dos tropos e modelos canônicos para a inserção de novas experiências, novos focos, perspectivas e ambientações. Em *Shadow on the Hearth*, essa adaptação se dá ao narrar a guerra a partir dos olhos de uma mulher e do ambiente doméstico, profanando o local de culto da performance da masculinidade ao abordar o combate a partir da cozinha. Partindo de um ambiente marcado como feminino e da experiência de uma mãe, Merril discute militarização, ciência e contaminação radioativa, ou seja, o ativismo pacifista da escritora é abordado a partir e através de perspectivas e medos de mulheres.

Shadow on the Hearth figura não apenas a experiência de uma mãe em uma possível guerra atômica, mas questiona e levanta hipóteses do que significaria a maternidade em um contexto de conflito e contaminação atômica. Judith Merril escreve um romance engajado que se apropria do imaginário futurista da ficção científica, misturando elementos distópicos, científicos e tecnológicos em um cenário doméstico e levando o horror atômico e a ciência para dentro do núcleo familiar e da experiência das mulheres. A partir da casa, são abordadas a angústia com relação ao futuro e a impossibilidade da manutenção do modo de vida anterior. O ativismo de Merril e essa mudança de foco são indissociáveis, pois a autora não apenas dialoga com pautas pacifistas e com modelos de ordem social discutidos no contexto da Guerra Fria, mas o faz observando quais os efeitos desses modelos no núcleo familiar. É com base nos impactos desses modelos na vida de Gladys, Barbara e Ginny que o leitor é convidado a julgar os méritos das ordens sociais propostas. Ainda, o medo da guerra e seus horrores são conjurados pelo adoecimento das crianças e pela impotência de Gladys, e mesmo de Levy e Spinelli, perante a partícula radioativa.

Por fim, Merril negocia com o discurso oficial e midiático que restringe as mulheres ao ambiente doméstico para construir uma narrativa pacifista impactante e para trazer

o protagonismo feminino para dentro da ficção científica. O romance apresenta a experiência de mulheres da guerra e os medos vivenciados por elas, ao mesmo tempo que associa a figura da mulher ao lar e à maternidade. Merril, em conjunto com outras autoras de ficção científica da época, quebra o monopólio masculino da narrativa de guerra, contando uma história de sofrimento de mulheres, ainda que um sofrimento limitado apenas a um modelo de mulher.

FONTES:

MERRIL, Judith. **Shadow on the Hearth**. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1950. Disponível em: <<https://archive.org/details/shadowonhearth00merrrich/page/n11/mode/2up>>. Acesso em: 28 jan. 2021.

MERRIL, Judith. What do you mean? Science? Fiction? **Extrapolation**, v. 07, n. 02, p. 30-45, mai. 1966.

REFERÊNCIAS:

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **Vozes de Tchernobil**: a história oral do desastre. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história. Brasília: Editora Brasiliense, v. 1, p. 120-123.

CALVIN, Ritch. Nevermind the Gap: Judith Merril challenges the status quo. In: Grace, Dominick; Ransom, Amy, J. (org.). **Canadian Science Fiction, Fantasy, and Horror**: Bridging the Solitudes. Ithaca, NY: Palgrave MacMillan, 2019.

COBBLE, Dorothy Sue; GORDON, Linda; HENRY, Astrid. **Feminism unfinished**: a short, surprising history of American Women's Movements. New York: Liveright Publishing Corporation, 2014.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Bauru: Editora EDUSC, 2002.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Petrópolis, RJ: Editora vozes, 1971.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: **Cadernos Pagu**. Campinas: Unicamp, Núcleo de Estudos de Gênero, v.5, 1995.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses, feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. **Outros jeitos de usar a boca**. São Paulo: Planeta, 2017.

LAMONT, Victoria; NEWELL, Diane. **Judith Merril**: A Critical Study. Jefferson, North Carolina: 2012.

LARBALESTIER, Justine. **The battle of sexes on science fiction**: from pulps to the James Tiptree, Jr. Memorial Award. 394 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Department of English. University of Sydney. 1996. Disponível em: <<https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/401>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

LEBLANC, Michael. **Beyond science fiction**: Judith Merril and Isaac Asimov's quest to save the future. 34 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Departamento de História. The University of British Columbia. 2002.

LEFAUCHEUR, Nadine. Maternidade, Família, Estado. In: DUBY, George; PERROT, Michelle (org.). **A história das mulheres no Ocidente**: o século XX. São Paulo: Ebradil, 1991.

MARTIN, Matthew. **Women in Space**: Feminist Pulp Science Fiction From 1927-1948. 89 f. Dissertação (Mestrado em Artes) -City College. City University of New York. 2014, Disponível em: <https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://scholar.google.com.br/&httpsredir=1&article=1230&context=cc_etds_theses>. Acesso em: 28 jan. 2018.

RUSS, Joanna. **How to suppress women's writing**. Austin: University of Texas Press, 2005.

SHOWALTER, Elaine. **A jury of her peers**: American women writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx. New York: Alfred A. Knopf, 2009.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

YASZEK, Lisa. **Galactic suburbia**: recovering women's science fiction. Ohio: The Ohio State University Press, 2008.

Recebido em: 14/01/2024

Aceito em: 21/09/2024