

MÁQUINAS COM GÊNERO: UMA ANÁLISE DA TARDIS NA SÉRIE DOCTOR WHO

GENDERED MACHINES: AN ANALYSIS OF THE TARDIS IN DOCTOR WHO

Nicolý Grevetti

Universidade Tuiuti do Paraná

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-0309-3062>

Rodrigo Miranda Barbosa

Universidade Federal de Pernambuco

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0053-3515>

DOI: 10.9771/contemporanea.v23i1.64293

RESUMO:

Esta pesquisa tem como objetivo responder à pergunta: é possível encontrar na personagem TARDIS os mesmos signos que encontramos nas inteligências artificiais assistentes digitais em outras obras de ficção científica? Para responder essa questão foram utilizados os trabalhos de Judy Wajcman (1998), Michelle Perrot (2007), Teresa De Lauretis (1987), Laura Mulvey (1973) e Serge Moscovici (1961), juntamente com uma análise da personagem antropomorfizada. A conclusão é de que a personagem possui signos que fazem a manutenção de estereótipos da mulher na ficção científica e no audiovisual em geral.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção científica; gênero; tecnofeminismo.

ABSTRACT:

This research aims to answer the question: Is it possible to find in the TARDIS character the same symbols that we find in AI digital assistants in other science fiction content? To answer this question, the works of Judy Wajcman (1998), Michelle Perrot (2007), Teresa De Lauretis (1987), Laura Mulvey (1973) and Serge Moscovici (1961) were used, together with an analysis of the anthropomorphized character. The conclusion is that it has codes that maintain stereotypes of women in science fiction and audiovisual in general.

KEYWORDS: Science fiction; gender; technofeminism.

INTRODUÇÃO

A posição das assistentes pessoais digitais nas nossas vidas diárias se assemelha àquela que as secretárias, recepcionistas, assistentes ocupam em um contexto profissional. Elas manejam nossos horários e tarefas, elas criam listas de compras necessárias, elas fazem pesquisas e trocam as músicas dos aparelhos sonoros quando desejamos. Assim como as secretárias, quando pensamos em assistentes digitais pensamos no feminino. Elas estão ligadas conceitualmente a essa profissão humana (Santos, 2021) que é historicamente ligada à mulher (Perrot, 2007; Wajcman, 1998).

Essas questões se relacionam à evolução do trabalho da mulher na sociedade bem como às representações que são feitas dessa profissão e dessas tecnologias nos conteúdos audiovisuais. Pensando na representação social como algo que pode servir de ferramenta para a manutenção de estereótipos e preconceitos (Moscovici, 1961), é necessário que observemos como essas representações, constantemente ligadas ao feminino, são colocadas nessas obras. A representação da mulher no audiovisual como um todo passa por um processo histórico de fetichização e objetificação (Mulvey, 1973), algo que se estende ao gênero audiovisual de ficção científica (Grevetti, 2023), em que são comumente abordadas as personagens de assistentes digitais.

Uma das obras mais longas desse gênero é a série televisiva *Doctor Who*, que vem sendo produzida pela BBC desde 1963 e que passou por diversas épocas, públicos e faixas etárias (Roberts, 2018). Nela acompanhamos um humanoide alienígena – na maior parte do tempo representado como sendo do gênero masculino – que viaja através do cosmos com sua nave. O transporte em questão é a tecnologia/personagem apelidada de TARDIS, uma nave que possui um cerne consciente e inteligente criada para viajar pelo tempo e espaço e que, mais de uma vez ao ser antropomorfizada dentro da trama, foi representada como uma mulher. Pensando então nessas características da tecnologia, questiona-se: é possível encontrar na TARDIS antropomorfizada os mesmos signos que encontramos nas inteligências artificiais (IA) assistentes digitais em outras obras de *sci-fi*?

Para responder essa pergunta, neste artigo iremos abordar em um primeiro tópico a relação da mulher com o trabalho e sua evolução até a estereotipização do secretariado como um trabalho feminino, com exemplos retirados de representações audiovisuais da profissão bem como da relação com as atuais assistentes digitais. No tópico seguinte, serão discutidas teorias relacionadas à representação social e aos papéis

que a mulher ocupa no audiovisual, evidenciando a sexualização e objetificação de seus corpos e narrativas, para em seguida argumentar sobre a ocorrência dos mesmo fenômenos com as assistentes digitais na ficção científica. No último tópico trazemos a análise da personagem TARDIS em dois episódios específicos, buscando mostrar em que medida ela se encaixa nos discursos referentes às mulheres, às secretárias e a outras IA assistentes no audiovisual.

A partir dos exemplos que serão abordados mais adiante na pesquisa, será possível perceber que muitos signos em relação às assistentes digitais femininas dentro das narrativas audiovisuais se repetem. Dito isso, esta pesquisa é importante a partir do momento que junta esforços com demais trabalhos do campo e aborda essas representações de forma crítica. Ao mesmo tempo, este trabalho busca uma originalidade em relação ao demais, ao focar sua análise em mulheres-máquinas/assistentes digitais, já que ao buscar por combinações dos termos “ficção científica”, “tecnofeminismo”, “feminismo”, “gênero” e “assistentes digitais” no Catálogo de Dissertações e Teses da CAPES, foi possível encontrar 13 resultados, sendo dois correspondentes aos termos “assistentes digitais” e “gênero”, dois ao termo “tecnofeminismo” e nove aos termos “ficção científica” e “feminismo”, o mais abrangente. Demais combinações não obtiveram nenhum resultado. A originalidade desta pesquisa também se reafirma ao propor categorias para a identificação de vícios nas representações de assistentes digitais.

O QUE É TECNOLOGIA DE GÊNERO E QUAL É SUA RELAÇÃO COM AS ASSISTENTES DIGITAIS NA SOCIEDADE

A tecnologia de gênero, segundo Wajcman (1998), corresponde à maneira como divisões sociais de gênero e crença influenciam a mudança tecnológica. A autora coloca o preço do trabalho da mulher como uma das principais maneiras dessa interação. Quando historicizamos o trabalho da mulher na sociedade, logo se observa que muitas das profissões atribuídas a elas através dos anos são relacionadas ao cuidado. Michelle Perrot (2007) argumenta que a evolução de dona do lar para trabalhadora assalariada veio na forma de empregos como enfermeiras, professoras do ensino básico e, mais à frente, secretárias.

Para Wajcman (1998), é justamente essa relação histórica entre o cuidado e o trabalho da mulher que vai ser vista socialmente como um dom natural inerente à mulher, vai resultar na subqualificação do trabalho feminino e sua desvalorização e, como consequência, o tornar mais barato. A autora também ressalta que a tecnologia pode seguir para dois

lugares através do viés do gênero: ou as empresas e os empregadores buscam mudanças nas máquinas para que se substitua o trabalho masculino pelo trabalho feminino e assim se possa pagar menos pela mão de obra, ou pode haver uma estagnação na evolução tecnológica, cujo gasto com o investimento não valeria a pena quando há mão de obra feminina abundante, barata e não sindicalizada¹.

Outra definição para o que seria uma tecnologia de gênero vem de Teresa De Lauretis (1987), que aborda o conceito a partir da representação e do cinema. A autora entende que o gênero e a sexualidade são um conjunto de efeitos, que são produzidos e reproduzidos pelos corpos, relações e comportamentos sociais. Os efeitos do gênero teriam sua reprodução a partir de *tecnologias sociais*, que no caso do estudo de Lauretis corresponde ao cinema e suas técnicas. O gênero vai ser representado e se autorrepresentar no cinema, o que quer dizer que ele é uma representação social e visual, mas que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas na vida das pessoas (De Lauretis, 1987).

A tecnologia de gênero ou tecnologia sexual corresponderia então ao conjunto de técnicas para maximizar a vida e hegemonia de uma elite burguesa e patriarcal, por meio da elaboração de discursos e figuras de destaque que massificariam essas ideias (De Lauretis, 1987). Para De Lauretis (1987), a sexualização feminina seria o mais explorado desses discursos em diversos campos, como religião, artes visuais, cultura popular e literatura. Aqui, ao utilizar o cinema como objeto de pesquisa, ela estabelece uma relação entre a crítica feminista e o cinema que, através de conceitos como o *male gaze*², elabora a ideia de um olhar fetichista e voyeurista para a mulher dentro das produções cinematográficas. De Lauretis (1987) afirma que por meio de técnicas, como iluminação, enquadramento, edição, montagem, narrativa e até mesmo códigos cinematográficos se exerce uma grande sexualização do corpo e da imagem de estrelas de cinema.

Assim, para De Lauretis (1987), o aparelho cinematográfico, como uma tecnologia social, utilizaria de suas técnicas, códigos cinematográficos e discursos psicossociais, estéticos e filosóficos para fazer a manutenção de uma representação social feminina – do papel da mulher na sociedade e de sua posição como objeto do desejo e olhar masculino –, sendo considerada assim uma tecnologia de gênero.

Para analisar as assistentes a partir do contexto criado com essas duas definições, precisamos falar do papel das secretárias enquanto assistentes no mercado de trabalho.

Por muito tempo a mulher não teve vida pública, a escrita e a matemática eram reservadas às necessidades do lar, como a administração dos gastos (Perrot, 2007). Dessa forma, ainda no século XIX, eram os homens que exerciam as funções de copistas, contadores e secretários. Há evidências históricas de homens fazendo greves e se recusando “a permitir” que as mulheres entrassem nessa área de trabalho, pois a entrada dessas trabalhadoras significava uma desvalorização da profissão (Wajcman, 1998; Perrot, 2007).

Porém, com o acesso à educação, com a relação da profissão a um papel de cuidado (Perrot, 2007) – cuidar da agenda, das correspondências, dos compromissos do empregador – e com a evolução tecnológica visando uma redução de custos (Wajcman, 1998) – exemplificada na nota 1 –, a profissão de secretária, antes atribuída aos homens, começa aos poucos a ser ocupada por mulheres, ao passo que hoje associamos esse trabalho ao feminino, construindo muitas generalizações sobre a experiência de trabalho das mulheres (Wajcman, 1998).

Essa associação da mulher como secretária será reverberada em representações midiáticas também. Podemos citar rapidamente alguns exemplos como: a) a personagem Miss Moneypenny da série de filmes do agente 007, uma mulher que corresponde aos ideais padrões de beleza e que é secretária de M, chefe do Serviço de Inteligência Britânico, o MI6. Moneypenny introduz no imaginário a secretária solícita, que está atrás da mesa, sempre a dispor do chefe (007, 1962-2021); b) em *Mulher Maravilha*, protagonizado por uma personagem feminina forte e independente, conhecemos a personagem Etta Candy, assistente e amiga do interesse romântico da protagonista. Etta não corresponde necessariamente a padrões de beleza pois é uma mulher gorda, ela também é atrapalhada e faz o papel de alívio cômico no longa (Mulher, 2017); e c) a animação *Monstros S.A.* traz Célia Mae como recepcionista da fábrica de gritos e interesse romântico de um dos protagonistas. Apesar de Célia Mae não ser uma mulher humana, ela é um monstro do gênero feminino que traz em sua representação diversos signos ligados a mulheres e a secretárias, como estar atrás de uma mesa recebendo chamadas e ser responsável pela organização de funções da fábrica (Monstros, 2001).

Esses signos e códigos discursivos relacionados às secretárias vão ficar claros na construção da tecnologia e interface de assistentes pessoais digitais. Assistentes digitais são dispositivos de inteligência artificial com interfaces comunicacionais baseadas na interação por voz, capazes de executar tarefas como tocar música, criar listas, realizar buscas, anotar tarefas e interagir com outros aparelhos da casa que estejam ligados ao

mesmo sistema, tudo isso buscando reproduzir uma fala e comportamento mais naturais possíveis (Santos, 2021). Essas IA são vinculadas às contas das empresas que as criaram, hoje no mercado as mais populares são a Siri (*Apple*), a Google Assistente (*Google*), a Cortana (*Microsoft*) e a Alexa (*Amazon*). Todas são referenciadas no feminino e seus “gêneros” e “personalidades” padrão são representações da construção social do feminino (Santos, 2021).

Luiza Santos (2021) ilustra bem essa associação das assistentes digitais à profissão humana e feminina de secretária a partir da visão dos usuários desses dispositivos ao realizar uma série de entrevistas, em que emergem questões como:

[...] a importância do gênero das pessoas nas relações sociais humanas, que são passadas, de alguma forma, para esses objetos antropomorfizados. Além disso, aparece mais uma vez a divisão sexual do trabalho e a associação das mulheres com as tarefas executadas por secretárias, assim como a própria predominância de mulheres nesse tipo de emprego, que consiste em prestar auxílio, ajudar, cuidar, tirar dúvidas. A entrevistada E9 aponta ainda para a mudança de sentido que é expressa pela mudança de gênero da palavra “secretária”: enquanto secretária informa socialmente por tipo de trabalho, que consiste em assistir alguém em algo, o termo no masculino adquire uma conotação social diferente, indicando os representantes das secretarias de governos, que são cargos de poder. A utilização de uma palavra no feminino para denotar uma profissão e outra no masculino para denotar outra aponta também para uma divisão sexual do trabalho (Santos, 2020, p. 353).

Ou seja, uma usuária de uma assistente digital relaciona a inteligência artificial a uma secretária humana, porque manter “o gênero” da assistente no feminino faz mais sentido para ela e um “homem secretário” remete a um cargo governamental. Esse pensamento está ancorado por discursos sociais e representações nos produtos midiáticos que colocam a mulher como principal representante da profissão de secretária. Mas porque a representação social — e a forma que ela é feita — é tão importante? Será que as representações midiáticas das secretárias se repetem com as assistentes digitais?

O QUE É REPRESENTAÇÃO SOCIAL E COMO AS ASSISTENTES DIGITAIS SÃO ABORDADAS NO GÊNERO DE FICÇÃO CIENTÍFICA AUDIOVISUAL

Serge Moscovici aborda pela primeira vez sua Teoria das Representações Sociais em *Psychanalyse: son image et son public* (1961). Aqui, o autor procurou entender as representações da psicanálise na população parisiense e compreendeu a partir disso que

um grupo social pode traduzir conceitos e ideias não comuns – a partir de experiências, crenças e trocas com outros – para assimilá-los a algo já familiarizado nas tradições. É uma teoria do senso comum, de acordo com a qual todo indivíduo é influenciado pelos contextos sociais e interações com o outro e com a mídia (Pavarino, 2020). Essa influência acontece, pois, ao receber a informação de um conceito novo, do qual não se tem conhecimento, o indivíduo realiza uma tradução/representação criada a partir de conhecimentos prévios, que levam em conta tradições e valores mantidos e compartilhados com o grupo ao qual pertence.

A partir dessas representações produzidas e mantidas por valores coletivos, são construídos instrumentos de conduta para situações sociais, gerando opiniões a partir da identidade e da moral cultural (Pavarino, 2020). Moscovici aplica os processos formadores de *ancoragem* e *objetivação* para compreender o desenvolvimento das representações sociais (Pavarino, 2020).

A ancoragem se divide em *classificação e nomeação*. A classificação seria justamente o ato de comentar e avaliar um objeto em questão, com base em parâmetros já conhecidos. Isso resulta em uma opinião que nunca será neutra, ela vai ser sempre positiva ou negativa. Já a nomeação, é exatamente o que diz ser. Para Moscovici, nomear algo “nos dá a possibilidade de representar essa realidade” (2007, p. 67), nos possibilita dar características e localizá-lo em nossa rede cultural de conhecimentos.

A *objetivação* corresponde à tradução necessária para tornar algo representação, tornar o não familiar em familiar (Pavarino, 2020, p. 53). Em um primeiro momento relaciona-se o conceito a uma imagem ou palavra, porém, segundo Moscovici, não existem imagens suficientes para relacionarmos às palavras. Assim, o autor aborda o conceito de *núcleos figurativos*, que se tornam *simulacros* do abstrato, com o objetivo de serem cópias/representações de uma realidade (Pavarino, 2020). Após, ocorre a naturalização dessas representações, que através disso se tornam realidade e são completamente assimiladas pela sociedade (Pavarino, 2020).

Dessa forma, apoiadas em crenças, valores e conhecimentos posteriores das comunidades, muitas representações perpetuam preconceitos e estereótipos, assim como também são usadas para a manutenção de uma ideia/discurso que favoreça uma parte hegemônica da sociedade. Esse último ponto fica claro na teoria da Crítica Feminista do Cinema, desenvolvida por Laura Mulvey (1973). A partir de observações ancoradas na psicanálise,

a autora entende o papel da mulher no cinema como um objeto de desejo e fetichismo voyeurista, tanto para o homem dentro da narrativa, como para o homem espectador.

Mulvey (1973) elabora um dos principais conceitos para se analisar a representação das mulheres no cinema até hoje, o *male gaze*, que em tradução seria algo como o *olhar masculino*. Ele corresponderia a esse olhar lascivo, que objetifica e projeta sua fantasia na figura feminina, que por sua vez vai ser caracterizada e colocada na narrativa de acordo com esse fetiche (Mulvey, 1973). Assim, tanto dentro como fora da tela, o homem tem um olhar ativo para com a mulher, de posse, enquanto ver traz um olhar passivo. Ela está ali para ser olhada e desejada, e não o contrário (Mulvey, 1973). Ela vai aparecer como interesse romântico, objeto de desejo, vai ser sexualizada e erotizada.

A autora também problematiza questões que envolvem as técnicas do cinema, como a *narrativa* que coloca a mulher como interesse romântico do protagonista, o *jogo de luz e sombras* que fazem com que a mulher tenha um ar de mistério, despertando uma curiosidade, o *zoom* que foca uma parte do corpo da atriz, a desvinculando de um lugar de ser humano, para torna-la em um objeto desejável.

A objetificação pode também se tornar um voyeurismo, um desejo que faz do cinema dominante o local ideal, pois suas salas escuras e artifícios de narração imersivos, juntamente com as convenções de uma sociedade patriarcal na qual ele se desenvolveu, colocariam o espectador homem no lugar do protagonista masculino, satisfazendo através dele todos os sentimentos de posse sobre a personagem feminina (Mulvey, 1973). Assim, o cinema ao representar a mulher “reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo” (Mulvey, 1973, p. 437). Tal qual afirma Moscovici (1961), pois, a partir de conceitos já previamente estabelecidos em relação às mulheres, se criam essas imagens que, por consequência, irão reforçar esses discursos.

Recuperando as representações midiáticas das secretárias, entendendo que ajudaram a moldar as personas das assistentes digitais, podemos citar algumas personagens que correspondem tanto ao estereótipo da IA secretária quanto aos estereótipos femininos no cinema *sci-fi*. a) Algumas IA dentro do cinema *sci-fi* invocam não só a erotização mas também o papel de cuidado, um exemplo seria a personagem Mother/Mãe de Alien (1979), a inteligência digital “embutida” no navegador da embarcação que leva a tripulação do longa. Ela possui uma voz feminina e sua tarefa principal é exatamente cuidar da nave

e seus tripulantes. É claro que devemos levar em conta que as naves são comumente chamadas de mothership, mas isso só reforça a ideia da matriz de uma frota qualquer. Ela organiza o funcionamento e as tarefas diárias e auxilia no exercício da missão (Alien, 1979); b) em Blade Runner: 2049 (2017), entramos em contato com Joi, IA criada para trazer companhia e prazer visual para o protagonista masculino. Em sua relação com o protagonista ela acaba encarnando diversos estereótipos femininos, como a esposa dona de casa da década de 50, a garota jovem que gosta de curtir e a mulher sensual e erótica. Como Joi é uma companhia/assistente digital, um produto a ser vendido, seu corpo nu aparece diversas vezes em anúncios e outdoors durante o longa. A versão com que temos mais intimidade acaba desenvolvendo um relacionamento romântico com o protagonista (Blade, 2017); c) agora fugindo um pouco do cinema, podemos pensar em uma série televisiva animada, Os Jetsons, que traz não só estereótipos de uma mãe americana de classe média, de uma filha adolescente e seus comportamentos mas também traz uma assistente digital na forma do robô Rosie. Rosie ocupa o lugar de uma empregada doméstica/governanta, que é responsável por cuidar das crianças, fazer faxina na casa e até mesmo auxiliar os adultos em suas tarefas diárias (Os Jetsons, 1963).

Podemos perceber, a partir dos exemplos trazidos aqui rapidamente, tanto as observações de Mulvey (1973) e De Lauretis (1987) em relação ao papel da mulher nas obras audiovisuais, que se repete no *sci-fi*, quanto os apontamentos de Perrot (2007) sobre a construção social da mulher relacionada ao cuidado. Assim, é possível ter a base para a análise a seguir.

O objeto escolhido foi a tecnologia/personagem TARDIS, — abreviação de “Time and Relative Dimension(s) in Space” — da série de ficção científica britânica, *Doctor Who*. Primeiramente, a série ficcional *Doctor Who* foi escolhida por ser a série mais antiga ainda em produção do gênero de *sci-fi*, com seu primeiro episódio em 1963. Assim, a série acompanhou diversas mudanças em seu público-alvo, em seu formato e nos assuntos que traz em forma de alegorias dentro de seus arcos. Um exemplo disso é a escolha dos últimos dois atores que encarnam o protagonista. Após décadas da escalação de apenas homens brancos para o papel, Jodie Whittaker, uma mulher, e Ncuti Gatwa, um homem negro, chegaram às telas encarnando a personagem. *Doctor Who* reverberou dentro do gênero *sci-fi* e acumulou fãs em todo o globo (Roberts, 2018) e ainda mantém sua narrativa relevante na cultura pop após mais de 60 anos³.

A TARDIS, diferente das outras tecnologias fictícias citadas nesta pesquisa, não possui uma voz ou uma imagem que a relacione a algo humano, mas mais de uma vez ficou

claro dentro da narrativa que ela tem opiniões e vontades próprias. Todas as vezes que essa *alma* se antropomorfizou na nova fase da série isso aconteceu através do corpo de uma outra *mulher*.

ANÁLISE: A REPRESENTAÇÃO DA TARDIS E SUAS VERSÕES NA SÉRIE SCI-FI DOCTOR WHO

Esta pesquisa foi construída a partir de uma análise qualitativa, pois procurou entender e relacionar os signos trazidos pela personagem/tecnologia TARDIS com outras representações de IA assistentes digitais na ficção científica audiovisual. Este estudo também se baseou na Análise de Conteúdo (Bardin, 2016), que corresponde a um conjunto de técnicas para a análise de um objeto, com o objetivo de identificar signos que vão permitir a inferência de conhecimentos que estejam relacionados à produção/recepção das mensagens contidas nas obras analisadas. Seguindo a divisão proposta por Bardin (2016), na pré-análise foi escolhida a obra mencionada, a partir dos textos e teorias previamente pesquisados. O objeto de análise foi escolhido pela relevância da obra, a qual pertence ao gênero de ficção científica, bem como por ir de acordo com o objeto aqui discutido – assistentes digitais.

Os indicadores que foram utilizados se baseiam nas codificações apontadas por Mulvey (1973) e De Lauretis (1987), bem como nas relações de cuidado relacionadas às secretárias e às assistentes pessoais digitais. Assim, as observações em cima do objeto foram divididas nas categorias: a) interesse romântico – quando a narrativa caminha para que haja uma interação romântica entre o protagonista masculino e a personagem feminina; b) objeto de interesse/desejo – semelhante ao interesse romântico, a narrativa coloca a personagem feminina como alguém que desperta a curiosidade/interesse do protagonista; c) sexualização ou erotização – a personagem feminina traz signos de sexualização em seus comportamentos, trejeitos e vestimentas; d) passividade em relação ao protagonista masculino – a personagem feminina é salva por ele ou serve de artifício para explicar coisas complicadas para o espectador, deixando todo “o trabalho” para o protagonista; e) objeto de fetiche e/ou posse – engatilhado por pronomes possessivos entre os personagens.

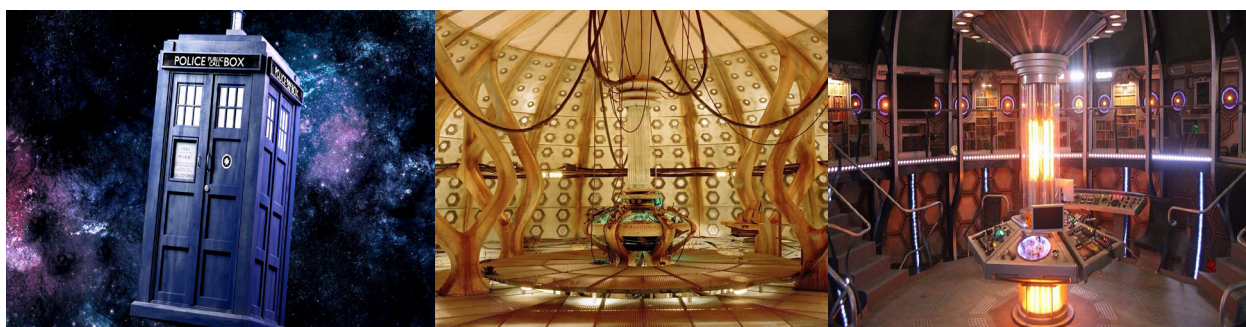
Na exploração de material foi analisada a participação da TARDIS na narrativa em suas duas versões antropomórficas, a partir das categorias mencionadas acima. Por fim, no tratamento de resultados elaborou-se conclusões a partir das observações feitas do personagem, sua participação na narrativa e os signos identificados a partir das teorias propostas.

Antes de iniciar a análise, é importante entender também *quem é* a personagem/tecnologia TARDIS. A TARDIS é uma nave em formato de cabine telefônica que viaja pelo tempo e espaço, podendo mudar de forma para se habituar ao seu redor (Figura 1). A nave foi apresentada para os espectadores pela primeira vez na série de ficção científica *Doctor Who* em 1963, pela BBC. Nos seus mais de 60 anos, a TARDIS apareceu na grande maioria dos episódios e filmes já produzidos no universo da série e foi muito discutida dentro do programa (*Doctor Who*, 2024).

Ela é descrita como um ser de 11^a dimensão, criada pelos Senhores do Tempo – raça alienígena introduzida na série – com uma engenharia dimensional, que vai além da compreensão humana (What, 2023). A TARDIS, apesar de ser uma máquina do tempo e encarada como uma tecnologia superior, ultrapassa a noção de algo apenas material. Não se sabe muito bem como ela funciona, mas ela possui dentro de sua lataria um coração, que podemos relacionar com algo semelhante a uma *alma*⁴ e que nunca fica muito bem explicado dentro do programa, mas

Alguns sugerem que a TARDIS possa ser energizada pelo Olho da Harmonia (Estrela de Rassilon), um buraco negro artificial. Outros propõem que o próprio coração da TARDIS, uma área localizada abaixo do console central, cheia de “energia vórtex”, seria a fonte da energia (What, 2023, tradução nossa).

Figura 1: Imagens da TARDIS. Da esquerda para a direita: Carcaça exterior da nave; Painel de controle interior (equivalente ao primeiro episódio analisado); Painel de controle interior (equivalente ao segundo episódio analisado). O interior da nave muda junto com a regeneração de um novo Doutor.



Fonte: recortes dos autores a partir de *Doctor Who* (2005-2025).

Apesar desse elemento não tecnológico e subjetivo da interface da nave, na maior parte do tempo a TARDIS se comporta como uma máquina, apenas se comunicando através de barulhos característicos e de sua permissividade em relação a algumas escolhas do protagonista. Ela não possui voz, mas com certa frequência e por vontade própria se recusa a abrir a porta para determinadas pessoas e a viajar para determinados locais, caso sinta algum perigo, e até vai embora sem nenhum comandante, pela mesma razão.

Neste trabalho analisamos o objeto partindo da temporada iniciada em 2005 – a temporada marca a renovação da série após um longo período de hiato, sendo referenciada como *New Who* – até 2023. São analisados dois episódios específicos que nos interessam aqui: “Seguindo Caminhos Separados”, da temporada de 2005, e o episódio “A Esposa do Doutor”, da temporada de 2011. Esses episódios trazem uma versão antropomórfica da TARDIS, que se apresenta como mulher (aparência, trajes, voz) nos dois momentos; a máquina não se torna uma pessoa em nenhum outro momento da série.

A máquina é referenciada no idioma original pelo pronome feminino “*she*” – como comumente são tratadas as embarcações na língua inglesa – e na dublagem em português por “ela”. Enquanto tecnologia, o gênero da TARDIS pode ser indefinido, apesar dos artigos e pronomes utilizados devido a regras gramaticais. Porém, toda vez que houve a escolha de antropomorfização da TARDIS dentro da narrativa da série, a mesma tomou uma forma humana feminina, ou seja, a TARDIS se apresentou como mulher. Dessa forma, para esta pesquisa sobre gênero no contexto das assistentes digitais da ficção, fez-se a escolha de analisar esses momentos. Primeiramente foi realizada a descrição do episódio, para situar o leitor, seguida pela identificação desses momentos através das categorias e, por fim, a análise.

Passamos então para a análise do episódio “Seguindo Caminhos Separados”. O Doutor⁵ engana a sua *companion* Rose – uma mulher humana que o acompanha em suas aventuras – e a prende dentro da TARDIS, para salvar sua vida. A nave então leva a moça de volta para a Terra e se recusa a decolar ao encontro do Doutor, demonstrando vontade própria. Rose, depois de muitas tentativas, abre o painel de comando da TARDIS a força para obrigá-la a decolar. Nesse momento a *matriz* da nave é exposta, a parte da máquina que pode ser relacionada ao conceito humano de alma – já comentado anteriormente. Ali está contida a *energia de vórtex*, ou seja, todo o conhecimento do tempo e do espaço, segundo o *lore* da série.

A *alma* da TARDIS acaba possuindo Rose como um espírito. A junção das duas dá origem a uma terceira personagem, conhecida na saga como “The Bad Wolf Girl”. A entidade Bad Wolf já havia sido referenciada durante toda a temporada e é retomada diversas vezes mais à frente na narrativa, através do tempo. Ela se apresenta como um ser poderoso, capaz de trazer todas as pessoas do local de volta à vida com seu poder de regeneração.

Por ser uma humana, o corpo orgânico de Rose não aguentaria o poder da matriz da TARDIS por muito tempo, fazendo com que o Doutor seja obrigado a retirá-la de dentro

da *companion*. Ele faz isso através de um beijo, absorvendo dentro de si o poder do vórtex, e Rose, então, desmaia. O Doutor devolve a matriz para dentro do console da nave, que volta a se comportar como uma máquina, uma tecnologia (Figura 2).

Podemos observar a partir desse resumo a quais categorias a TARDIS enquanto Bad Wolf corresponde. Somos apresentados a um ser muito poderoso, mas ao mesmo tempo muito frágil e fadado à destruição. O protagonista masculino acaba com seu sofrimento com um beijo. Essa aparição rápida da TARDIS como mulher dá margem para uma interação romântica entre os protagonistas. A Bad Wolf Girl também faz a manutenção de um tropo narrativo comum no *sci-fi*, no qual mulheres são salvas pelos protagonistas masculinos (Grevetti, 2023). Dessa forma, no episódio, TARDIS corresponde às categorias a) interesse romântico e d) passividade em relação ao protagonista masculino.

Figura 2: Cenas do episódio “Seguindo Caminhos Separados”. Da esquerda para a direita: Rose recebe o vórtex da Tardis; Bad Wolf Girl se revela; O Doutor beija Rose para salvá-la.



Fonte: recortes dos autores a partir de Doctor Who (2005-2025).

No episódio “A Esposa do Doutor”, a participação da TARDIS é muito mais complexificada, visto que a narrativa gira quase que completamente em torno dela ser uma humana por um período de tempo. Somos apresentados à Idris — uma mulher de “carne e osso” mas não necessariamente humana — que é utilizada como receptáculo para a matriz da TARDIS, quando o Doutor atraca em um asteroide localizado fora do universo. Logo quando pousa, a energia da nave é sugada completamente e transferida para a mulher (Figura 3). Mais tarde descobrimos que a troca foi obra do asteroide senciente onde a nave pousou, que pretendia se alimentar da energia da máquina, mas isso só é revelado na metade do episódio.

Antes, assim que o Doutor sai de sua nave, uma mulher vai em direção a ele agitada, dizendo “você é meu ladrão” e em seguida lhe dá um beijo não consentido na boca. Essa é a primeira interação entre eles. Para o Doutor ela é apenas uma mulher desconhecida.

Idris fala coisas sem sentido, afirmando estar dando respostas de perguntas que ainda não vieram. Ela é dita como louca pelos outros moradores do asteroide e realmente mostra uma postura excêntrica ao tentar morder o Doutor e beijá-lo novamente em seguida. A figura da mulher é misteriosa para o Doutor e seus *companions*.

Idris é colocada em uma jaula para que não machuque mais ninguém. Ela passa uma parte do episódio presa, chamando pela ajuda do Doutor. Quando ele enfim vai ao seu encontro, ela revela quem é e emite o som característico da TARDIS, mesmo estando no corpo de uma humana. Assim, relacionamos que aquele som vem de fato da TARDIS e não de suas engrenagens ou de seu “motor”, é na verdade o que seria a voz desse ser.

O protagonista não acredita que ela poderia ser essa versão humanizada da nave temporal-espacial. Para convencê-lo, Idris começa a recordar memórias com o protagonista, relembrando a noite que ele a roubou dos Senhores do Tempo. Nesse momento, o Doutor, reconhecendo a verdade lhe diz “minha TARDIS” ao passo que a mulher responde “meu Doutor”. Aqui, entendemos que há uma interação de posse que parte de ambos.

Ao ser resgatada pelo Doutor, percebemos que Idris está morrendo, seu corpo humano não suporta o poder da matriz da TARDIS. Nesse momento, há um certo protagonismo de Idris, por já saber o que vai acontecer, já que possui o conhecimento de todo o tempo, ela toma iniciativas e diz o que é necessário ser feito. Ao se referir a outras TARDIS, outras naves, Idris usa a palavra “*sisters*” (irmãs), o que nos leva a questionar se realmente todas as TARDIS são do gênero feminino. Infelizmente isso não é confirmado nem na série e nem em outros conteúdos do universo do show.

Outro momento que ressalta a máquina enquanto mulher no episódio é quando o Doutor pergunta a TARDIS se ela tem um nome e ela afirma se chamar “Sexy”, pois é assim que o protagonista a chama quando estão a sós, dando a entender uma relação romântica. Na cena seguinte, ocorre uma verdadeira discussão de relacionamento entre os dois. Idris afirma que ele não tem maturidade, que nunca seguiu regras e o Doutor afirma que ela não é sua mãe, com o que ela concorda. Em seguida, ele diz que a nave é inconsistente e que nunca o leva para onde ele quer ir. A agitação acaba quando Idris diz que sempre o leva onde ele precisa ir. A discussão entre os dois traz argumentos e modos de agir que se assemelham a outras discussões de relacionamentos amorosos abordadas no audiovisual.

Mais tarde, ao descobrir que Idris é a TARDIS, a personagem Amy faz uma brincadeira, perguntando ao Doutor se ele teria desejado com muita força que aquilo acontecesse,

implicando que era uma grande vontade do protagonista a TARDIS ser uma mulher. Quando o corpo de Idris finalmente morre, a energia de vórtex da matriz se comunica uma última vez com o Doutor, para se despedir, e verbaliza em um último suspiro que o ama. Ela volta a ser uma tecnologia de navegação consciente.

A partir dessa descrição de diálogos e interações chaves entre o Doutor e Sexy, podemos identificar quais categorias correspondem à representação da TARDIS no episódio. O tropo de ser salva — nesse caso da jaula — pelo protagonista vai se repetir aqui da mesma forma que ocorreu no episódio “Seguindo Caminhos Separados” e em outras obras *sci-fi* e do audiovisual em geral (Grevetti, 2023). Para além disso, desde o início já fica claro para os espectadores que Idris está portando a matriz da TARDIS, mas para o Doutor ela é uma incógnita, reforçando um mistério ao redor da personagem que a torna instigante para o protagonista, estando ali para servir como objeto de interesse do mesmo (Mulvey, 2007). A partir disso, ela se encaixa nas categorias b) objeto de interesse/desejo e d) passividade em relação ao protagonista masculino.

A primeira interação entre os dois é uma informação de posse — “você é meu ladrão” — seguida de um beijo, uma demonstração social romântica. Dentro da narrativa, a TARDIS não sabia se comportar socialmente, mas por que a escolha do beijo como primeira interação entre personagens de gêneros opostos? Podemos relacionar, a partir daí, a escolha do nome do episódio, “A Esposa do Doutor”. Desde o título, está implícito um relacionamento amoroso entre os dois. Essa ideia é reforçada quando temos a retomada das lembranças, a noção de posse compartilhada e a discussão posterior, que se assemelha a uma relação de casal. Podemos observar que esses momentos colocam a personagem nas categorias e) objeto de fetiche e/ou posse e a) interesse romântico.

Ela é apontada também como um desejo do Doutor que se tornou realidade. O nome que a personagem atribui a ela mesma, Sexy, reafirma o lugar dela de objeto de desejo do protagonista masculino, bem como sua sexualização. A sensualidade e erotização geralmente são implícitas dentro das figuras femininas no audiovisual (Mulvey, 2007), mas aqui, além de estarem presentes nos códigos da personagem — como forma de se vestir e se portar, constantemente buscando o contato do protagonista —, estão de forma explícita em seu nome, mesmo que trazido com uma intenção cômica. Aqui, a TARDIS pode ser colocada dentro das categorias c) sexualização ou erotização e e) objeto de fetiche e/ou posse, novamente.

A partir de tudo isso, podemos observar que a representação da TARDIS no episódio “A Esposa do Doutor” corresponde a todas as categorias elencadas nesta pesquisa.

Figura 3: Cenas do episódio “A Esposa do Doutor”. Da esquerda para a direita: Idris recebe a matriz da TARDIS; Idris e o Doutor se beijam; Idris e o Doutor discutem a relação.



Fonte: recortes dos autores a partir de Doctor Who (2005-2025).

CONCLUSÕES

A partir desta pesquisa, em que o objeto foi analisar a personagem TARDIS, como ela é representada enquanto mulher e como ocorrem suas interações com o personagem principal masculino, foi possível responder a pergunta instigada no início deste trabalho: é possível encontrar na TARDIS antropomorfizada os mesmos signos que encontramos nas IA assistentes digitais em outras obras de *sci-fi*? A resposta é sim. Encontramos na TARDIS signos semelhantes aos observados em outras IA na ficção. Esses signos, que podem não ser atribuídos a ela apenas enquanto máquina/tecnologia, emergem à superfície quando a TARDIS é antropomorfizada e representada como uma mulher-máquina.

Conclui-se então, a partir das identificações feitas, que a TARDIS — assim como as outras assistentes digitais abordadas neste trabalho — contribui para a manutenção de discursos trazidos em relação às mulheres na ficção científica e também no audiovisual como um todo, como aponta a crítica feminista ao cinema de Laura Mulvey (1973) e a definição de Tecnologia de Gênero por De Lauretis (1987).

A TARDIS precisa ser salva, é interesse romântico, é posta em uma posição de sensualidade e é objeto de desejo, tudo isso em relação ao protagonista masculino. A mulher-máquina dos dois episódios analisados recupera e reforça códigos audiovisuais que colocam a mulher constantemente em um local de inferioridade em relação ao homem dentro da trama, que por sua vez serve como um espelho para que o espectador masculino realize seus próprios fetiches (De Lauretis, 1987; Mulvey, 1973).

Ela também traz a subserviência enquanto tecnologia de navegação, apesar de apresentar personalidade e vontade própria em alguns momentos. Essa característica é algo inerente às personagens de assistentes pessoais digitais nos produtos audiovisuais, que recuperam a ideia social criada ao redor das secretárias, como as que dão auxílio (Perrot, 2007; Santos, 2021).

Por fim, ao se fazer a escolha da TARDIS como uma mulher quando há a sua antropomorfização na narrativa, também se mantém e reforça os estereótipos sociais de que profissionais de secretariado e, conseqüentemente, assistentes digitais são mulheres. Já baseados nas crenças e valores das comunidades, esses padrões sociais esperados das mulheres são reforçados e retroalimentados por essas representações midiáticas, resultando no julgamento de qualquer ação social ou representação audiovisual que saia desse padrão (Moscovici, 1961; Pavarino, 2020).

Por fim, esta análise expõe a manutenção dos estereótipos em relação às mulheres no audiovisual a partir da “roupagem” da ficção-científica, através do tropo de assistentes digitais/robôs/mulher-máquina. A construção das categorias pode também contribuir para a identificação da antropomorfização de máquinas/tecnologias através do gênero feminino, permitindo que seja colocado um olhar crítico sobre essas representações, que não apenas objetificam a mulher mas que se relacionam com a própria evolução de seu trabalho na sociedade. A partir da exposição dessas problemáticas é possível a elaboração de uma abordagem menos estigmatizada das assistentes digitais em conteúdos audiovisuais.

REFERÊNCIAS

007 (franquia fílmica). Direção: Terence Young et al. Estados Unidos/ Reino Unido. MGM/ Amazon Prime Video, 1962-2021. Streaming Prime Video.

ALIEN: O 8º PASSAGEIRO. Direção: Ridley Scott. Produção de David Giler, Gordon Carroll, Walter Hill. Estados Unidos da América, Reino Unido: 20th Century Fox, 1979. Streaming Star Plus.

AMÂNCIO, Adriana. Trabalho precário de mulheres sustenta indústria do jeans em Toritama. **Marco Zero**, 1 maio 2023. Disponível em: <https://marcozero.org/trabalho-precario-de-mulheres-sustenta-industria-do-jeans-em-toritama/>. Acesso em: jul. 2023.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.

BLADE Runner 2049. Direção: Denis Villeneuve. Produção de Andrew A. Kosove, Broderick Johnson, Bud Yorkin, Cynthia Sikes Yorkin. Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures, 2017. Streaming Netflix.

DE LAURETIS, Teresa. The Technology of gender. In: **Technologies of gender: Essays on theory, film and fiction**. Bloomington: Indiana University Press, 1987. p. 206-242.

DOCTOR Who. Produtor executivo: Russel T. Davies. Londres: BBC Studios; Los Angeles: Disney+, 2005-2025.

GREVETTI, Nicoly. **As mulheres no Sci-Fi: o machismo e a misoginia nas representações femininas em filmes de ficção científica**. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2023. Caruaru: Attena, 2023.

MOSCOVICI, Serge. **La psychanalyse, son image et son public: étude sur la représentation sociale de la psychanalyse**. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

MONSTROS S.A. Direção: Pete Docter. Produtora: Pixar/Walt Disney, Estados Unidos, 2001. Streaming Disney Plus.

MULHER Maravilha. Direção: Patty Jenkins. Produtor (a): Zack Snyder/ Warner Bros Pictures, Estados Unidos, 2017. Streaming Max.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 435-454

OS Jetsons. Direção/Autoria: William Hanna; Joseph Barbera. Hanna - Barbera, Los Angeles, Estados Unidos, 1963.

PAVARINO, Rosana Nantes. **Relevância da teoria das representações sociais para as pesquisas em comunicação de massa**. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília. Brasília: Repositório Institucional da UNB, 2020.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007

ROBERTS, Adam. **A verdadeira História da Ficção Científica: do preconceito à conquista das massas**. São Paulo: Seoman, 2018.

SANTOS, Luiza Carolina. "Sou do gênero feminino em personalidade": as relações entre gênero e tecnologia no caso das assistentes pessoais digitais. In: Encontro Anual da Compós, 30., 2021, São Paulo. **Anais [...]**, Galoá: Compós, 2021. p. 1-22.

WAJCMAN, Judy. Tecnologia de produção: fazendo um trabalho de gênero. **Cadernos Pagu**, n. 10, p. 201-256, 1998.

WHAT is the TARDIS? BBC, 02 ago. 2023. Disponível em: <https://www.doctorwho.tv/news-and-features/what-is-the-tardis>. Acesso em: out. 2023.

NOTAS

1. Wajcman (1998) usa como exemplo para a substituição da mão de obra masculina pela feminina a troca da máquina de escrever de linotipo - que possuía caracteres maiores e mais espaçados -, que favorecia o trabalho masculino de datilografia e secretariado, para a máquina de escrever de estilo QWERTY - com caracteres pequenos e com espaçamento mais estreito, para mãos menores -, que favoreceu o trabalho feminino e correspondeu a um custo menor para empregadores. Um segundo exemplo seria o caso das facções de produções de jeans na cidade de Toritama, onde mulheres trabalham exaustivamente na costura, ganhando cerca de R\$0,10 para cada pequena peça (Amâncio, 2023). Não há razão financeira para a criação de tecnologia que faça o trabalho subvalorizado dessas mulheres.
2. A crítica feminista do cinema será melhor elaborada no próximo tópico, juntamente com De Lauretis (1987) e Moscovici (1961), a partir de Laura Mulvey (1973).
3. A temporada de 2024 da série britânica Doctor Who teve mais de 2 milhões de aparelhos televisivos assistindo ao vivo ao programa em todos os episódios. Já contando com pessoas que gravaram para assistir depois e que também utilizaram aparelhos como tablets e computadores, esse número ultrapassa 3 milhões por episódio. Esses dados contabilizam apenas aparelhos do Reino Unido (Doctor Who TV, 01 de julho de 2024. Disponível em: <https://www.doctorwhotv.co.uk/uk-doctor-who-ratings-2024-101452.htm>).
4. Podemos até nos questionar se ela se encaixa de fato como uma IA, devido ao fato de possuir algo além do material/tecnológico e não produzir uma comunicação direta e semelhante ao humano. Mas a TARDIS é uma inteligência - ou ser - fabricada por uma raça alienígena, que tem como objetivo comandar as funcionalidades de um meio de transporte. Ela é consciente e objeto de interações, mesmo que limitadas.
5. Alienígena que protagoniza a série. Pertence à raça fictícia dos Senhores do Tempo, seres humanoides que viajam pelo espaço-tempo e que possuem o poder de regeneração, possibilitando que o ator que dá vida ao protagonista possa mudar de tempo em tempo (Doctor Who, 2005-2025).

SOBRE OS AUTORES

NICOLY GREVETTI Mestranda em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná, com bolsa integral pela CAPES. Formada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco. Pesquisadora nas relações entre gênero, tecnologia e conteúdos audiovisuais. E-mail: nicolygrevetti@gmail.com/ nicolycrg@hotmail.com

RODRIGO MIRANDA BARBOSA Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Inovação Social da Universidade Federal de Pernambuco e professor do curso de Comunicação Social do Núcleo de Design e Comunicação do Centro Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: rodrigo.mbarbosa@ufpe.br / rmbdesign@gmail.com

Artigo recebido em: 19 de outubro de 2024.

Artigo aceito em: 08 de janeiro de 2025.