

Utopia para quem? O desenvolvimento da literatura de utopia feminina

Alexander Meireles da Silva*

RESUMO

A literatura de utopia, exemplificada por obras como *A República* (367 a.C), de Platão e *Utopia* (1516), de Thomas More, se alicerça sobre um discurso racionalista patriarcal que subestima o papel da mulher enquanto ser social. A contestação dessa ideologia nos anos 60 por parte de escritoras feministas revelou utopias literárias femininas que, desde o século XVII, vêm criticando a representação da mulher nas sociedades em que elas se inserem. Visando discutir tal crítica, este artigo irá analisar *O Mundo Resplandecente* (1666), de Margaret Cavendish, *Herland* (1915), de Charlotte Perkins Gilman e *Swastika Night* (1937), de Katharine Burdekin. Tais obras são elementos chaves para se entender tanto a evolução da literatura de utopia quanto o próprio papel da mulher na sociedade.

Palavras-chave: Literatura Fantástica – Literatura de utopia – Feminismo.

SUMMARY

Utopian literature, exemplified by works such as Plato's *The Republic* (367 b.C) and Thomas More's *Utopia* (1516), is founded upon a rationalistic patriarchal discourse that underestimates woman role as social being. The contestation of this ideology in the 60s by feminist women writers, revealed feminine literary utopias that since the XVII century have been criticizing woman representation in the societies in which they are inserted. Aiming at discussing such criticism, this article will analyze Margaret Cavendish's *The Blazing World* (1666), Charlotte Perkins Gilman's *Herland* (1915) and Katharine Burdekin's *Swastika Night* (1937). These works are key elements to understand both the evolution of utopian literature and woman role in society.

Key-words: Fantastic Literature – Utopian Literature – Feminism.

Utopia para quem? O desenvolvimento da literatura de utopia feminina

Alexander Meireles da Silva

Talvez nenhuma outra forma literária seja mais emblemática da relação sujeito e espaço do que a literatura de utopia. Presente na história da humanidade desde o Jardim do Éden, passando pelos Campos Elíseos grego e chegando até o primeiro projeto político do Ocidente com *A República* (367 a.C.),¹ de Platão a utopia representa a inerente tentativa do homem em buscar ou criar um lugar perfeito para viver. Mas, apesar das várias visões utópicas contidas nas religiões e nos mitos, foi a efervescência cultural e social da Renascença representada nas descobertas marítimas na África e no Novo Mundo que promoveu o ambiente ideal para nascimento da utopia como forma literária através de *Utopia* (1516), de Thomas More. Outros trabalhos seguiram a obra de More, combinando eventos reais e ficcionais que cada vez mais aumentavam a fascinação por essa literatura. Como ponto em comum entre essas narrativas, se observa a presença de um racionalismo de cunho eurocêntrico e masculino que negligenciou o papel social da mulher por muito tempo. Desde os anos 70 do século XX, no entanto, essa ideologia passou a ser sistematicamente contestada por escritoras tais como Joanna Russ, Marge Piercy, Margaret Atwood e Octavia E. Butler através da descrição de utopias feministas que traziam uma nova representação do papel social da mulher. Mas talvez a maior contribuição dada por estas escritoras à causa feminista tenha sido a descoberta de que desde os seus momentos iniciais como forma literária, a literatura de utopia já vinha sendo utilizada como um instrumento de crítica social por parte de escritoras. A fim de discutir tal ponto, este artigo pretende analisar como *O Mundo Resplandecente* (1666), de Margaret Cavendish; *Herland* (1915), de Charlotte Perkins Gilman e *Swastika Night* (1937), de Katharine Burdekin são obras chaves para se entender tanto a evolução da literatura de utopia quanto o próprio papel da mulher na sociedade.

¹ Todas as obras mencionadas neste artigo escritas originalmente em língua estrangeira que tiveram sua publicação em língua portuguesa terão seus títulos referidos no texto neste último idioma. Nos casos de falta de tradução no Brasil, estas obras terão seus títulos mencionados em língua inglesa.

A *Utopia* de Thomas More inaugurou uma tradição de literatura que desde a época de sua publicação vem influenciando escritores e pensadores de forma geral. Ela gerou um *corpus* de fórmulas fixas e conceitos para essa nova ficção dentre as quais podem ser mencionados: o naufrágio ou desembarque acidental no litoral de uma terra em que se mostra uma perfeita representação social, a comparação entre este mundo perfeito e o mundo do narrador, um retorno para o mundo original do viajante, e a narração do que foi visto. A importância de um *locus* visava estimular a idéia de que um projeto utópico era possível e que poderia ser implementado aqui, em um plano terrestre tangível no país do narrador. Exemplo imediato dessa influência é *A Nova Atlântida* (1627), de Francis Bacon onde é mostrado o impacto da ciência e da tecnologia sobre a sociedade humana. Fazendo uso das convenções estabelecidas por More, *A Nova Atlântida* narra a descoberta acidental por parte de viajantes de uma sociedade justa em suas estruturas econômicas e sociais devido à aplicação da ciência. A organização dessa sociedade utópica pertence aos sábios da Casa de Salomão. Cabe a eles o planejamento e execução das pesquisas e dos projetos científicos que visavam facilitar a vida dos cidadãos da ilha Nova Atlântida. Refletindo a filosofia de Bacon, 'conhecimento é poder', a harmonia e o bem-estar dos habitantes da ilha repousavam no controle científico alcançado sobre a Natureza. Exemplo disso é que o ciclo das chuvas e até mesmo a temperatura era controlada pelos sábios da Casa de Salomão. Ou seja, homens controlando uma força que desde tempos imemoriais sempre esteve associado ao feminino. Um dos fundadores da ciência moderna e do empirismo, Francis Bacon foi um dos grandes incentivadores do método experimental e da divulgação científica durante o século XVII. Tendo falecido em 1626, Bacon não viveu para ver um de seus projetos mais esperados, a Sociedade Real de Londres, ser inaugurada em 1662. Neste local, pesquisadores se reuniam para debater e divulgar as mais recentes teorias científicas do século das Luzes. Esse espaço elitista de debate estabeleceu uma representação institucional para a ciência com sentido, função e, principalmente, interesses específicos. Como Stepan e Gilman atestam:

A ciência como forma de conhecimento se destacou dentre os outros sistemas de saber, no processo, as dicotomias entre o puro e o impuro, o racional e o irracional, o objetivo e o subjetivo, o duro e o suave, o macho e a fêmea, foram imbuídas de naturalidade (1991, 89).

Se a ciência era então o produto de mentes masculinas que alegavam imparcialidade crítica e objetividade, o impuro, o irracional, o subjetivo e o suave, se tornaram automaticamente relacionados às mulheres e classes sociais que diferiam do

grupo elitista. O resultado dessa dicotomia foi um abismo social entre a ‘alta’ cultura, incorporada pelos homens de conhecimento, e a cultura popular representada pelas mulheres e o povo. A ciência, com seus procedimentos e vocabulários específicos, propagava idéias que só poderiam ser contestados por aqueles que possuíam conhecimento acadêmico. Apenas o cientista treinado era capaz de falar coerente e legitimamente sobre os assuntos científicos. Dessa maneira, textos científicos escritos por mulheres e por pesquisadores amadores eram recusados ou desconsiderados pelos membros da Sociedade Real por terem suas origens fora do círculo dos especialistas científicos. É nesse contexto que se insere *O Mundo Resplandecente* (1666), de Margaret Cavendish.

Quase dois séculos antes de Bulwer-Lytton descrever em *A Raça Futura* (1871) uma raça subterrânea vivendo abaixo da civilização humana, Margaret Cavendish, Duquesa de Newcastle, publicou seu *A Descrição de um Novo Mundo, Chamado o Mundo Resplandecente*, uma das primeiras utopias escritas por uma mulher de que se tem conhecimento. Como comenta Paquot (1996, 16), “Cavendish antecipou Bulwer-Lytton, H. G. Wells e Poe na criação de um mundo subterrâneo ficcional como cenário para o desenvolvimento do enredo”.

Essa ficção, entrelaçada com as opiniões de Cavendish sobre a ciência de seu tempo, foca nas aventuras de uma mulher cujo nome não é mencionado. Única sobrevivente de um naufrágio no qual seu amado morreu, a heroína de Cavendish acaba encontrando uma cidade abaixo do pólo Norte. Nesse mundo, ela entra em contato com uma sociedade utópica altamente desenvolvida que é governada por uma Imperatriz. Seguindo as convenções dessa literatura, a Imperatriz explica à viajante a organização da terra recém descoberta e estabelece comparações com a sociedade real da autora. *O Mundo Resplandecente* é, ao mesmo tempo, uma utopia feminista e compêndio científico muito similar a *A Nova Atlântida* de Bacon. A própria Margaret Cavendish, era uma figura peculiar à frente de seu tempo. Conhecida por sua excêntrica personalidade, vestimentas coloridas e repetidas transgressões às normas sociais, Cavendish era uma prolífica e popular escritora de tratados históricos, ensaios, poemas e peças teatrais. Sendo também uma cientista amadora, ela foi à única mulher em fins do século XVII que obteve permissão para visitar a Sociedade Real. Apesar dessas ações (ou devido a elas), Cavendish era alvo de pesadas críticas de seus contemporâneos que a consideravam esquizofrênica, ridícula e louca. Não é de se admirar, pois, que tais comentários fossem igualmente aplicados à sua obra utópica. De fato, longe de ter sido avaliado por suas

possíveis qualidades literárias, *O Mundo Resplandecente* ainda é considerado por alguns estudiosos como os devaneios de uma mulher problemática. Na introdução de seu amplo estudo do desenvolvimento do pensamento utópico no mundo ocidental, Manuel e Manuel consideraram que a utopia de Cavendish não era merecedora de atenção crítica com o seguinte argumento:

Os devaneios pessoais com suas fixações idiossincráticas têm de ser excluídas. A condição ideal deve ter alguma medida de generalidade, se não universalidade, ou se torna meramente um anseio narcisista. Existem utopias tão particulares que bordam a esquizofrenia. *A Descrição de um Novo Mundo, Chamado o Mundo Resplandecente* (1666) por Margaret Cavendish, Duquesa de Newcastle, tem muito em comum com as delusões do Dr. Schreber analisadas por Freud em um famoso ensaio.... (1979, 7).

É impossível negar o componente machista presente na opinião dos dois estudiosos que vêem *O Mundo Resplandecente*, como o produto de uma mente (feminina) perturbada psicologicamente. O próprio apelido de Cavendish, 'Louca Meg' (Mad Meg) dado a ela por seus contemporâneos, reflete esse preconceito. Os critérios de seleção desses críticos reforçam essa restrição feminina. A menção de Frank E. Manuel e Fritzie P. Manuel de que as utopias que merecem atenção crítica devem possuir, 'alguma medida de generalidade, se não universalidade', razão pela qual esta utopia feminina é excluída, parece se basear no fato de que seus principais personagens são mulheres, algo diferente de outras obras analisadas por eles. Baseado nesse ponto, a agressiva opinião sobre Margaret Cavendish, pode ser lida como um emblemático exemplo da posição da sociedade perante as manifestações artísticas femininas não apenas nas utopias ficcionais, mas na literatura em geral.

Gradual e continuamente, todavia, escritoras começaram a quebrar a barreira machista imposta pelo patriarcado, expressando suas idéias e sentimentos em relação às suas restrições individuais e sociais. Nos primeiros anos do século XX essas restrições tornaram-se mais evidentes na América, onde o rápido desenvolvimento da sociedade levava mulheres a querer participar ativamente dos avanços sociais. Essa reivindicação se manifestava sob diferentes formas, que, tinham em comum a idéia de que a simples inclusão feminina na força de trabalho levaria a uma valorização das mulheres. Em *Herland* (1915), no entanto, Charlotte Perkins Gilman, apresenta outra idéia: a valorização da mulher na sociedade depende, antes de tudo, da revisão do próprio conceito de gênero pelo patriarcado.

Devido ao trabalho de seu pai como editor, algo que o levava a deixar a família por longos períodos de tempo durante o ano, Charlotte Perkins Gilman passou grande parte

de sua infância e adolescência com suas tias-avós, que eram Catherine Beecher, ativista dos direitos das mulheres; Isabella Beecher Hooker, uma ardente sufragista defensora do direito das mulheres ao voto; e Harriet Beecher Stower, autora de *A Cabana do Tio Tomás*. É desnecessário enfatizar a imensa influência que tais figuras exerceram sobre a formação da carreira artística e política de Gilman. Além de ser a autora de vários poemas e contos, entre eles o famoso “O Papel de Parede Amarelo” (1892), Gilman também escreveu trabalhos de não-ficção em que discute a questão feminina. Sua obra mais conhecida nessa área é *Women and Economics* (1898), na qual é argumentado que os papéis sexuais e maternais femininos foram supervalorizados em detrimento do social e do econômico. No seu ponto de vista, somente a independência econômica poderia trazer a liberdade definitiva para a mulher. Tais idéias foram posteriormente desenvolvidas em uma série de ensaios publicados em *Human Work* (1904), e *Man-made World* (1911), onde Gilman advoga a importância do trabalho da mulher fora da esfera doméstica como uma maneira de trazer benefícios para a sociedade como um todo. Escrito em 1915, *Herland* reflete as preocupações de Gilman sobre os papéis sociais limitados que a sociedade designava às mulheres. Apesar da relevância dessa discussão (ou devida a ela), é óbvio constatar que em termos de repercussão *Herland* apresentou destino diferente de outras utopias de fins do século XIX e começo do XX, tais como *A Raça Futura* (1871), de Bulwer-Lytton; *Erewhon* (1872), de Samuel Butler; *Looking Backward* (1888), de Edward Bellamy e “The Machine Stops” (1909), de E. M. Foster.

Seguindo claramente as tendências temáticas dos romances de aventuras da época de escritores como H. Rider Haggard (*As Minas do Rei Salomão* / 1885) e Arthur Conan Doyle (*O Mundo Perdido* / 1912), comentadas por Clute (1995, 38-39), o enredo de *Herland* trata de uma exploração perpetrada por americanos que descobrem um mundo isolado do restante da civilização nos confins da terra. Fascinados pela organização, limpeza e beleza do lugar, os exploradores decidem procurar por algum sinal dos homens que construíram tal paraíso visto que, nos seus pontos de vista, tal obra só poderia ser produto de mãos e mentes masculinas. Percebe-se, desde esse primeiro momento, a utilização por parte de Gilman da figura do estrangeiro como um olhar crítico em relação à sociedade da autora. Em *Herland*, todavia, Gilman faz uso não de um, mas de três protagonistas masculinos, Jeff, Van, e Terry, para discutir várias esferas de comportamento que compõem o pensamento masculino na sociedade e o preconceito em relação às mulheres. Tão logo os americanos chegam nesse utópico mundo, se percebe que eles representam diferentes versões masculinas. Jeff representa o homem cortês na

sociedade. Para ele, as mulheres são consideradas seres a serem idolatradas, nunca tocadas. Terry, por outro lado, é representado pelo estereótipo do machista que vê as mulheres como meros objetos de desejo; é a submissão o que mais lhe atrai nelas. Van, o terceiro explorador, é apresentado como um ponto de equilíbrio entre Jeff e Terry devido ao seu desenvolvimento à medida que ele aprende mais e mais sobre esse mundo utópico. Apesar de no começo do seu contato com as mulheres ele apresentar muito dos preconceitos de Terry, aos poucos Van muda suas concepções por um verdadeiro respeito a elas que não chega aos excessos de Jeff. O desenvolvimento de Van é especialmente contrastado com as personalidades de Jeff e Terry, pois, apesar de sua exposição à estrutura desse mundo, eles não mudam suas concepções sobre a natureza feminina.

Herland lida com vários assuntos de relevante importância aos leitores de hoje, tais como a necessidade do equilíbrio entre os sexos como meio de formação de uma sociedade justa, a discussão da posição da mulher na nossa sociedade “bi-sexual”, o papel decisório da mulher quanto à maternidade, assim como especulações de como essa mesma sociedade seria se fosse composta apenas pelo sexo feminino. A questão do gênero é portanto o tema central nessa utopia lidando especificamente em como esse conceito é construído visando propósitos específicos. Nessa abordagem contudo Gilman não discute a sexualidade das mulheres de seu mundo fictício. As mulheres de *Herland* são percebidas pelos homens como seres assexuados e não há menção de envolvimento sexual entre os membros dessa sociedade. Tem-se a impressão então que, para serem perfeitas, as mulheres devem abdicar de sua sexualidade. Talvez, dada a época na qual esse romance foi escrito, Gilman evitou a discussão da temática do relacionamento homossexual. A problemática racial também não foi abordada de forma direta por Gilman, pois ao se ler que as mulheres parecem ser descendentes da nobre linhagem dos arianos, presume-se que as mesmas sejam brancas, uma idéia condizente com as teorias científicas das primeiras décadas do século XX que relacionavam o conceito de civilização com a raça caucasiana. A falta de discussão desses dois pontos porém não diminuiu em nada a importância de *Herland* como uma obra que antecipou vários tópicos de fundamental relevância não somente para o feminismo, mas também para o desenvolvimento da literatura de utopia. Mas, se *Herland* exemplifica a utilização das convenções literárias das utopias para tecer uma subversão à ideologia patriarcal, *Swastika Night* (1937) de Katharine Burdekin se apresenta não apenas como uma das primeiras obras que colocam a mulher como vítima central da máquina opressora, como

aponta Baccolini (2000, 19), mas também como um dos primeiros exemplos da literatura que desde a metade do século XIX vem explorando as inerentes contradições do projeto utópico: a literatura de distopia.

Segundo o crítico literário Booker (1994, 19), “O utopianismo é baseado em uma crítica sobre as deficiências do presente, enquanto que o pensamento distópico se baseia em uma crítica sobre perceptíveis deficiências no futuro”. Essa distinção leva a uma constatação: enquanto as utopias são predominantemente localizadas espacialmente (uma ilha deserta, um mundo perdido dentro da terra ou um novo planeta) a fim de exporem os males já estabelecidos, as distopias são localizadas distante temporalmente da época vivida pelo próprio autor, mas as referências são claras quanto ao fato de que o cenário distópico é decorrente de tendências do presente. É exatamente devido a esse recorrente impulso para o futuro em histórias de marcante ambientação tecnológica que Williams explica que as distopias tornaram-se associadas na literatura moderna com a ficção científica. (1979, 54). Mas enquanto as utopias satirizam características específicas de suas sociedades, as distopias podem ser lidas, em meu ponto de vista, como sátiras de características específicas de sociedades utópicas. Nesse sentido, as distinções entre utopias e distopias dependem meramente do ponto de vista. De fato, pode ser dito que as distopias destacam elementos que nas utopias estão como pano de fundo. No influente trabalho de Platão, por exemplo, podem ser encontrados vários elementos que se tornaram parte de projetos utópicos e foram satirizados em distopias e histórias de ficção científica. A ênfase utópica na ordem e na vida racionalizada, por exemplo, é essencial na visão de Platão. O poeta e o artista de forma generalizada não têm espaço na República porque esses não consideram a razão como seu guia de vida. Não há, pois, nenhuma manifestação artística como a pintura ou o drama. A utopia de Platão é, em termos básicos, o protótipo do estado totalitário explorado mais tarde por, entre outros romances distópicos, *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley e *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* (1949), de George Orwell. O estabelecimento de uma rígida hierarquia também faz parte do projeto de Platão. Nesse há uma divisão de classes e todos devem obedecer a cada ordem proferida por um grupo de filósofos guiados pelo ‘Supremo Guardiã’ afim de que a individualidade não perturbe o grupo. Esse grupo de filósofos anciões – uma Sofocracia – também antecipou a representação de sociedades distópicas onde o exercício do poder é relacionado ao domínio do conhecimento. Como resultado desse padrão, os cidadãos de utopias são muitas vezes descritos como marionetes sem vozes ou sem vontades.

Desde seu primeiro momento, portanto, o projeto utópico já despertava desconfiança e ceticismo naqueles que conseguiam entrever na promessa do paraíso uma tendência para o inferno. O poeta Grego Aristofanes, por exemplo, já mostrava em seu *O Parlamento das Mulheres* (360 a.C.) uma sátira à utopia de Platão, constituindo-se em uma das primeiras distopias que, como tal, contestavam a fé na evolução humana. Outro trabalho chave que forneceu inúmeras direções a serem seguidas pela ficção científica e que expõe as intrínsecas contradições dos projetos utópicos é *As Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift. Nesse livro, Swift critica duramente a Inglaterra em uma narrativa que mistura ironia e sátira tendo como alvo principal a ciência. No livro III, por exemplo, Gulliver descreve a ilha voadora de Laputa, alimentada por um magneto gigante e habitada por matemáticos teóricos perdidos em seus pensamentos abstratos. Com essa descrição, Swift caçoa do conhecimento que não traz benefício prático para a humanidade. Esse debate sobre a presença e efeito da ciência e tecnologia na vida individual e social tornou-se parte da estrutura da literatura de distopias fornecendo seu laço com a ficção científica. Tal debate alcançou sua expressão máxima durante a Revolução Industrial, quando pensadores como Friedrich Nietzsche discutiram sobre as implicações de ciência e do progresso para o homem.

Da segunda metade do século XIX em diante, os efeitos desagradáveis do progresso trouxeram à tona um sentimento predominantemente negativo acerca da ciência e tecnologia evidenciado em muitas obras literárias. *A Raça Futura*, de Bulwer-Lytton, onde é mostrada a poderosa raça subterrânea Vril-ya e sua fonte de energia, o Vril, como uma crítica da idéia de que o grau de civilização é medido pela tecnologia, e *Erewhon*, de Samuel Butler, na qual homens banem as máquinas por completo devido a sua tendência para a tirania, são exemplos deste fato. O temor das profundas conseqüências dos avanços tecnológicos resultou numa visão cética do mundo e numa erosão dos valores religiosos. Paradoxalmente, como salienta Abrams, um fervor quase religioso definia a relação entre o ser humano e a ciência durante esse período. (1993, 896-897). Essa adoração de ciência como uma quase nova religião chamou a atenção de Nietzsche que observou em “Para a Genealogia da Moral” (1887):

É sempre ainda sobre uma *crença metafísica* que repousa nossa crença na ciência /.../ também nós, conhecedores de hoje, nós os sem-Deus e os antimetafísicos, também *nosso* fogo, nós o tiramos ainda da fogueira que uma crença milenar acendeu, aquela crença cristã, que era também a crença de Platão, de que Deus é a verdade, de que a verdade é *divina*... (1996, 364).

Foi exatamente essa constatação de tal adoração que levou Nietzsche a observar em outros trabalhos que, ao invés de serem diametralmente opostos, o Cristianismo e a ciência compartilhavam pontos em comum. Ambas as filosofias situam-se como discursos centrais de autoridade e fontes de projetos utópicos da civilização ocidental. Como tais, elas impõem interpretações simplistas sobre o mundo. Nietzsche também acreditava que a defesa de verdades inequívocas por parte das instituições religiosas e científicas confina o indivíduo dentro de uma esfera limitada sem possibilidades de escolhas. A crítica de Nietzsche formalizava, portanto, as idéias apresentadas nos romances vitorianos de Lytton e Butler entre outros, evidenciando a fórmula literária seguida pelas ficções distópicas desde então, que focam na oposição entre vida individual e obediência social. Essa idéia foi usada na criação de estados totalitários comandados através da tecnologia, da religião e da manipulação da linguagem como nos romances *Revolução no Futuro* (1952), de Kurt Vonnegut e *A História da Aia* (1985) de Margaret Atwood. Essa decepção com o projeto utópico, decorrente dos rumos da Revolução Industrial, se aprofundou nas primeiras décadas do século XX em virtude das atrocidades das duas guerras mundiais e pela radicalização de sistemas de governo que eram aparentemente ideais. Obras clássicas da literatura de distopia nasceram neste período como uma resposta direta às ansiedades de seus momentos históricos semelhantes, isto é, a ascensão de governos totalitários na União Soviética e na Alemanha, e ao crescente poder de sistemas tecnocráticos nos Estados Unidos. São desta época, *Nós* (1924), de Yevgeny Zamiatin, *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley e *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* (1949), de George Orwell e *Swastika Night* (1937), de Katharine Burdekin.

Assim como *Herland* reflete o ambiente político-social americano na primeira década do século XX, *Swastika Night* ecoa o ceticismo hegemônico que permeou o pensamento ocidental durante o período pós-Primeira Guerra Mundial e pré-Segunda Guerra Mundial derivado, conforme aponta Booker, da crise econômica mundial e das inquietações políticas resultantes do advento do Fascismo e do Comunismo na Europa. (1994, 17). Frutos dessa época, os romances *Nós*, *Admirável Mundo Novo*, e *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, apresentam em suas estruturas similaridades que, se em meu ponto de vista confirmam a influência do meio social como principal razão das semelhanças intratexto, têm todavia suscitado longos debates sobre o plágio de uma obra sobre a outra e até mesmo sobre qual distopia estabeleceu as convenções do gênero. Baccolini argumenta a respeito do muitas vezes desconsiderado *Swastika Night* que a obra:

... segue algumas das convenções tradicionais da distopia, ainda que seria mais correto dizer que este romance as estabelece. De fato, publicado doze anos antes da distopia mais conhecida de Orwell, *Swastika Night* compartilha com o romance de Orwell um número de elementos que se tornaram convenções distópicas somente após a publicação de *1984* (2000, 19).

Dois aspectos presentes na opinião acima me levam a discordar de Baccolini: em primeiro lugar, a sugestão de que o romance de Burdekin possa ter estabelecido a estrutura das distopias modernas. De fato, esse estabelecimento se deu com a publicação de *Nós* de Eugene Zamiatin em 1924, como uma resposta crítica do escritor russo à fé no progresso representada por *Uma Utopia Moderna* (1905) de H. G. Wells de quem Zamiatin era editor. *Nós*, portanto, precede *Swastika Night* tanto pela data de publicação quanto como crítica social. O segundo ponto de discórdia, derivado do primeiro, aparece quando Baccolini argumenta que *Swastika Night* estabeleceu convenções que só foram aceitas como tais após *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*. Como Peter Davison salienta na introdução de uma edição de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, o próprio Orwell deixa claro que as convenções da distopia já estavam disponíveis em *Nós* e que esse romance foi uma de suas fontes de inspiração para a criação de Oceania: “Ele [George Orwell] foi apresentado a *Nós* de Yevgeny Zamiatin por Gleb Struve, e disse-lhe em 17 de Fevereiro de 1944, ‘Estou interessado nesse tipo de livro, e até estou tomando notas para um meu que deve ser escrito mais cedo ou mais tarde’”. (1989, v). Mesmo que a ficção de Burdekin, ao meu ver, não tenha desempenhado o papel mencionado por Baccolini, é inegável sua relevância como uma dos mais contundentes exemplos do gênero e, mais ainda, como a primeira distopia feminista em língua inglesa de que se tem conhecimento.

Swastika Night é ambientado em um cenário que desde 1924, com a publicação de *Nós*, mostrou-se recorrente nas distopias: um estado totalitário altamente hierarquizado onde as instituições mantenedoras do poder atuam sobre seus cidadãos através de diferentes estratégias e recursos, visando mantê-los alienados de sua condição. Nessa situação, conforme discutido anteriormente, um indivíduo geralmente tenta se opor ao regime com resultados diversos. No caso da distopia de Burdekin esse papel cabe ao personagem Alfred que, assim como o herói de *Nós*, toma conhecimento dos mecanismos do regime através do contato com um rebelde ao mesmo e passa a questionar a ideologia dominante. É interessante mencionar a capacidade crítica da autora de *Swastika Night* de antecipar as tendências de seu tempo e de especular o que poderia acontecer caso nenhuma ação fosse tomada para evita-las. Assim como Zamiatin antecipou o regime totalitário de Stalin com base nos acontecimentos de sua Rússia Leninista pós-revolução,

Burdekin soube já em 1937 prever, com a ascensão do Fascismo, como este sistema faria uso da propaganda para manipular a verdade a favor de conceitos discriminatórios em relação a minorias. Através da retratação de uma Europa fictícia no ano 721 da dominação do império de Hitler, Burdekin mostra como esse continente está em processo de autodestruição devido à própria falta de capacidade dessa sociedade de perceber os malefícios causados a um dos seus grupos: as mulheres.

A principal distinção dessa distopia em relação às demais de seu tempo é sua discussão da questão de gênero e de como esse conceito é construído pelo patriarcado, restringindo a percepção da mulher como sujeito social e individual. Nesse pesadélico mundo, as mulheres foram reduzidas a um estado quase animalesco de ignorância e apatia. Vivendo em gaiolas dentro de locais segregados similares a campo de concentração, a única função destinada a elas é a biológica. Tomando conhecimento da história anterior ao império Hitleriano, Alfred aprende que as mulheres não são naturalmente inferiores, mas sim levadas a essa condição pelo tratamento que o regime lhes dispensa. Como uma moderna versão de Pigmaleão, Alfred pondera sobre sua capacidade de construir a identidade de sua recém-nascida filha Edith, de torná-la uma mulher real, revelando em sua linguagem a construção do conceito de gênero do sistema patriarcal. Constatando a impossibilidade de efetuar seu desejo ainda na sociedade de seu tempo, Alfred passa o conhecimento proibido da verdade histórica para seu filho Fred. Assim, quando condições sociais mais favoráveis surgirem, a subversão poderá emergir.

Ainda que *Swastika Night* não faça da mulher agente direta de sua mudança em uma sociedade na qual é a maior vítima, o questionamento presente em seu enredo a torna uma obra ímpar na história da literatura de distopias. Apesar disso, a meu ver esse romance foi eclipsado pelas distopias 'masculinas' de Aldous Huxley (*Admirável Mundo Novo*) e até mesmo pela posterior *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* de George Orwell. De fato, considerando-se as utopias e a distopia escritas por mulheres descritas aqui, constata-se que *O Mundo Resplandecente* de Margaret Cavendish, *Herland* de Charlotte Perkins Gilman e *Swastika Night* de Katharine Burdekin tiveram destinos semelhantes como vítimas de seus momentos históricos e foram esquecidas por críticos e leitores de forma geral. Essas obras, que considero como pré-feministas devido ao momento de suas criações em relação ao movimento feminista dos anos 70, só obtiveram reconhecimento décadas após sua publicação. Apesar da discriminação de Frank E. Manuel e Fritzie P. Manuel citada anteriormente, a utopia de Cavendish tem recebido

crescente atenção em discussões sobre a presença das mulheres na evolução da ficção científica e das utopias literárias. *Herland*, juntamente com a obra de Gilman como um todo foi reconhecido nos anos 70 como um clássico do movimento feminista e *Swastika Night* teve seu valor reconhecido como uma das primeiras distopias modernas. Tais obras encontraram no movimento feminista sua valorização como trabalhos que deram vozes a protagonistas femininos lidando com os problemas específicos das mulheres de cada época além de terem sido importantes influências na própria estrutura das utopias feministas dos anos 70.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, M. H. et al. (ed.). The Victorian age (1830-1901). ---. *The Norton anthology of English literature*. v. 2. 6 ed. New York: W. W. Norton & Company Inc, 1993, p. 891-910.
- BACCOLINI, Raffaella. Gender and genre in the feminist critical dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. In: BARR, Marleen. (org.). *Future females, the next generation: new voices and velocities in science fiction*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p. 13-34.
- BEDERMAN, Gail. Not to sex - but to race!. Charlotte Perkins Gilman, civilized Anglo-Saxon womanhood, and the return of the primitive rapist. In: ---. *Manliness and civilization: a cultural history of gender and race in the United States, 1880-1917*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995, p. 121-169.
- BOOKER, M. Keith. Introduction: utopia, dystopia, and social critique. In: --- *The dystopian impulse in modern literature*. London: Greenwood Press, 1994, p.1-23.
- BOOKER, M. Keith. *Dystopian literature: a theory and research guide*. London: Greenwood Press, 1994.
- CLUTE, John. Lost Worlds. In: ---. *Science fiction: the illustrated encyclopedia*. London: Dorling Kindersley, 1995. p. 38-39.
- MANUEL, Frank, MANUEL, Fritzie. The utopian propensity. In: ---. *Utopian thought in the Western world*. Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1979, p. 1-29.
- NIETZSCHE, Friedrich. Para a Genealogia da Moral. (Zur genealogie der moral). Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In: OS PENSADORES. *Nietzsche*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 337-371.
- ORWELL, George. *Nineteen eighty-four*. London: Penguin Books, 1989.
- PAQUOT, Thierry. *A utopia: ensaio acerca do ideal. (L'utopie)*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

STEPAN, Nancy Leys, GILMAN, Sander L. Appropriating the idioms of science: the rejection of scientific racism. LACAPRA, Dominick. (ed.). *The bounds of race*. New York: Cornell University Press, 1991, p.72-101.

WILLIAMS, Raymond. Utopia and science fiction. Patrick Parrinder (ed.). *Science fiction: a critical guide*. London: Longman, 1979, p. 52-67.

*Alexander Meireles da Silva. Doutorando em Literatura Comparada (UFRJ). Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ). Professor de Língua Inglesa e Literaturas Correspondentes do ISAT, UNESA e UNIABEU. Autor do livro *Literatura Inglesa para Brasileiros: curso completo de literatura e cultura inglesa para alunos brasileiros* (Editora Ciência Moderna, 2005). E-mail: alexmeireles@pop.com.br