

As imagens não mentem. Utopias, distopias e incertezas “est-éticas”

Pictures don't lie. Utopias, dystopias and “aesth-ethical” doubts

Biagio D'Angelo¹

Resumo

Em 1920, o escritor russo Evgueni Zamyatin publica um dos romances mais importantes do gênero utópico, *Nós*, uma sátira futurista distópica em que Zamyatin leva às extremas consequências os aspectos totalitários do soviétismo. Duas décadas depois, a escritora sueca Karin Boye publica *Kallocain*, uma distopia em que, como em *Nós*, o futuro distópico é apresentado como um universo em que a vida dos cidadãos é controlada violentamente. Nesse artigo observaremos como a reflexão sobre a distopia proposta nos romances de Zamyatin e Boye é ainda atual em relação ao Poder, ao Estado, à violência e à presença feminina.

Palavras-chave: distopia; literatura russa; literatura sueca; Poder; utopia.

Abstract

In 1920, Russian writer Evgueni Zamyatin publishes one of the most important novels of the utopian genre, *We*, a dystopian futuristic satire in which Zamyatin brings the totalitarian aspects of Sovietism to the extreme consequences. Two decades later, Swedish writer Karin Boye publishes *Kallocain*, a dystopia in which, as in *We*, the dystopian future is presented as a universe in which citizens' lives are violently controlled. In this article we will observe how the reflection on dystopia proposed in Zamyatin and Boye's novels is still current in relation to Power, the State, violence and female presence.

Keywords: Dystopia; Russian literature; Swedish literature; Power; Utopia.

“A única verdade que consigo entender ou expressar define-se, logicamente, como uma mentira”
(Ursula K. LeGuin)

Introdução

O ponto de partida dessa reflexão – um ponto de partida “intuitivo” – provem do título de um conto breve escrito em 1951 pela escritora estadunidense Katherine McLean, “Pictures don't lie”. McLean, junto com Leigh Brackett, Marion Zimmer Bradley e Judith Merrill, foi considerada uma das mulheres pioneiras que

¹ Professor de Teoria e História da Arte da Universidade de Brasília /Instituto de Arte. Pesquisador CNPq 2.

consolidaram a ficção científica nos Estados Unidos nos anos 50 do século XX. Nas páginas de “Pictures don’t lie”, McLean indaga acerca de um dos aspectos menos evidenciados pelos pesquisadores científicos: o “como” os alienígenas poderiam diferenciar-se do ser humano. Em que consistência tal diferença? Na cor da pele? Em questões de ordem ética, isto é, na violência e agressividade? E, finalmente, quem são eles? Qual linguagem? São realmente “outro” fora-de-nós ou eles estão já no meio de nós?

No conto, científicos e políticos da Terra esperam com trepidação a aterrissagem de um navio espacial extraterrestre com que Nathen, um técnico militar, conseguiu se comunicar. Um jornalista do “Times” é o mais curioso e desconfia que algo ruim possa acontecer, especialmente depois de ter assistido e analisado a uma gravação vídeo enviada pelos próprios alienígenas. Estes últimos, a um certo momento, afirmam de ter chegado na terra em paz e de querer encontrar os humanos. Contudo, pelos vídeos ninguém consegue vê-los. Eles pedem ajuda pois dizem de estar afundando em um lago de lama, povoado de monstros. Mas como as imagens deixam ver apenas uma atmosfera densa e tenebrosa, sem alguma visão dos alienígenas, alguns apontam à falta de sinceridade dos extraterrestres. Finalmente, o técnico Nathen compreende que o problema está nas dimensões deles: os alienígenas são minúsculos, invisíveis a olho nu, e só por meio de uma lupa será possível, pelo menos, enxergar o navio espacial deles.

O papel e o significado da imagem são, nesse conto, emblemáticos, e envolvem questões teóricas que abarcam propostas não apenas da história cultural das utopias e da ficção científica, mas bastante significativas para a teoria e a história da arte. As imagens, com efeito, produzem sempre um sentido sempre em suspensão, nunca fechado ou declaradamente unívoco. Elas estão diante do Tempo, diante de sua dialética, presente e passado que, confrontados, fazem emergir as contradições e as tensões da obra de arte. Pequena alegoria da imagem – o que se vê é o que nos olha (diria Didi-Huberman) e não o que nos vemos dela – e da imagem preconceituosa que possuímos a priori do outro, “Pictures don’t lie” evidencia como uma pressuposição errada pode determinar o surgimento de fascinações utópicas

que podem se transformar em catástrofes distópicas, históricas e ficcionais que sejam.

Embora a etimologia da palavra “utopia” possa parecer paradoxal (um “não-lugar” associado a “um lugar de felicidade”), por causa de sua suspensão de todo o espaço e todo o tempo, e por um espaço unidimensional e fixado em uma eternidade imprecisa, a utopia está enraizada na História, da qual mostra seus sinais negativos. Ao mesmo tempo, a utopia critica o Tempo e, acima de tudo, o seu presente. A utopia é uma visão crítica do mundo. Este impacto sobre a História e o Tempo só poderia produzir, especialmente a partir do início do século XX, visões distópicas e assustadoras.

Na introdução ao romance *A mão esquerda da escuridão*, U. K. Le Guin escreve:

A ficção científica costuma ser descrita, até mesmo definida, como *extrapolação*. Espera-se que o escritor de ficção científica pegue uma tendência ou um fenômeno do presente, purifique-o e intensifique-o para efeito dramático e estenda-o para o futuro. “Se isso continuar, eis o que acontecerá”. Faz-se uma previsão. (...) Isto talvez explique por que muitas pessoas, que não leem ficção científica, a descrevam como “escapismo”, mas, quando questionadas mais a fundo, admitem que não leem ficção científica porque “é muito deprimente” (LE GUIN, 2008, p. 5).

Para Le Guin escrever ficção científica não é prever sobre o futuro, e, como toda produção artística, não é senão um livro de mentiras. A ficção científica, escreve Le Guin, “não prevê: descreve” (2008, p. 6). Um livro de ficção científica não é futurologia: de forma indireta e por meio de metáforas, ele recria imagens de realidades por vir. A ficção científica é uma grande metáfora, ou um procedimento alegórico, em que interatuam as “grandes dominantes” da contemporaneidade (Le Guin, 2008, p. 9). As ciências, o processo tecnológico, as “perspectivas relativista e histórica” (LE GUIN, p. 9) participam da estrutura do imaginário da ficção científica.

No curto espaço de tempo que me é reservado, gostaria de dedicar minha atenção a dois textos em que assiste-se a um interessante paradoxo inventivo: apesar das imagens que derivam desse dinamismo móvel da utopia serem sedutoras e promissoras, a imaginação criativa do sujeito, movido pelo desejo por um mundo

mais justo e harmonioso, entra em colisão com os processos históricos que turbam os anseios humanos mas não silenciam o comprometimento ficcional.

Embate ético e estético em Zamyatin

Não há período mais criativamente rico em produções distópicas que a década entre os anos vinte-trinta do século XX. Wells, Orwell, Huxley são os exemplos canônicos.

Em 1924, Evgueny Zamyatin publica, no exterior, um dos romances russos mais importantes do gênero utópico, *Nós* (“Мы”), uma sátira futurista distópica em que o autor russo leva às extremas consequências os aspectos totalitários do soviétismo e critica o conformismo do novo modelo da sociedade industrial moderna. Ursula K. Le Guin considera *Nós* como o melhor romance de ficção científica do século XX. O romance de Zamyatin é o resultado de uma prosa simbolista e ornamentalista que desemboca na hipertrofia do mundo novo soviético. Ao advento da revolução soviética, com palavras proféticas, Nikolai Berdyaiev adverte sobre a enigmaticidade dos novos tempos.

Contudo, para a literatura russa da época, não se tratava de compreender apenas os rumos da revolução, mas também de compreender os rumos da própria literatura. De que falar? Sobre o que escrever? Poucos anos antes da publicação de seu romance distópico, em 1920, Zamyatin tinha escrito um breve artigo intitulado *Ya boyus* (“Tenho medo”)² em que proclamava: “uma literatura autêntica pode existir somente quando quem a propõe não são funcionários conscientes e bem-pensantes, mas loucos, eremitas, heréticos, sonhadores, rebeldes, cépticos” (ZAMYATIN, 1920, p. 45). Ao medo do futuro, Zamyatin respondia com uma imagem altamente simbólica: o desejo de um utópico retorno ao passado.

A literatura distópica russo-soviética nasce dessa desconfiança para com o futuro revolucionário e dessa uchronia nostálgica de tempos melhores que já foram.

² O texto foi publicado no primeiro número da revista “Dom iskusstv” (A casa das artes).

Contudo, Zamyatin não estava sozinho. Grande parte dos literatos daquela época, como Andrei Belyi e Lev Lunc, aspiravam a um futuro prudente, não avassalador, e invocavam a metáfora de um passado sobre cujas raízes inovarem e construiriam uma nova literatura. Nós adere a essa leitura do futuro de forma paradoxal e paródica.

O romance, inicialmente, responde ao entusiástico culto da máquina e do homem a serviço da nova sociedade soviética, promulgado pelo poeta Aleksei Gastev. Mas a imagem do culto da máquina, ligada a uma racionalidade perversa, à redução da afetividade e ao enaltecimento da mecanização do sujeito em prol da eficácia da revolução bolchevique, polemiza conforme a visão estética e ideológica de Zamyatin. A trama do romance de Zamyatin relata o diário de D-503, um engenheiro, que vive em uma sociedade aparentemente perfeita, mas opressora.

Nas páginas de seu diário, D-503 manifesta seus conflitos ao perceber as falhas desse sistema totalizador, especialmente ao tratar o problema afetivo, reduzido a impulso mecânico e asséptico. As paixões são banidas pelo “Benfeitor”, o regente último desse sistema perfeito, como doentias e sufocadoras do único valor humano: a racionalidade. A consequência mais devastadora desse sistema é a transformação do “eu” a favor de um “nós” exaltado e diluidor das consciências subjetivas. O mundo pós-revolucionário de Zamyatin está dividido entre a cidade, em que a existência do indivíduo fica constantemente sob controle, regulada em cada aspecto mais trivial e cotidiano, inclusive a atividade sexual, limitada a apenas um dia na semana, e o campo que oferece refúgio aos rebeldes, aos dissidentes, aos marginados pelo sistema³.

Em Zamyatin, assim como em Orwell (1984) e em Huxley (*Brave New World*), além do eu, são abolidas a história e a arte. Elas se tornam objetos de cancelamentos e reescritas infinitas, mesmo se sempre sob o olhar vigiador de censura do Benfeitor ou, como o denomina ironicamente Orwell, do “Grande Irmão”. Na civilização do vidro e do aço, não existem mais nomes e sobrenomes, nem cultura, nem criação de

³ É interessante lembrar e observar como, naqueles anos, na Rússia, e nessa idêntica dimensão metafórica e dicotômica entre cidade e campo, Aleksandr Chayanov publicaria o livro *Viagem de meu irmão Aleksiei no país da utopia camponesa* (1920), uma ucronia a favor de um país bolchevique perfeito graças ao retorno à elegíaca vida do campo.

imagens, e a vida está perfeitamente ordenada e regulada. Não existe privacidade, argumento considerado uma invenção burguesa. O único problema que desencadeia o precipitar dos acontecimentos narrados no diário é que o protagonista se apaixona por uma mulher, I-330. Aceitar este acontecimento é se rebelar à uma vida programada, é admitir a possibilidade do sentimento, da imaginação, da necessidade real de afeição, é desestabilizar o próprio eu. Como o amor, assim é o que acontece com o episódio do protagonista no curso de matemáticas. O professor Pliapa, relata D-503:

Uma vez deu uma aula sobre os números imaginários. Me lembro ter chorado, com os cotovelos em cima da mesa, e gritado: “Não quero a raiz de menos um! Tirem-na!”. Esta raiz imaginária desenvolveu-se em mim como um parasita. Ela me rondava e não tinha maneira de me livrar dela⁴ (ZAMYATIN, 1971, p. 49).

A razão deve vencer, afirma D-503 nas últimas páginas do romance, quando ele será lobotomizado. O que vence, profeticamente, na escrita de Zamyatin é uma razão que se apresenta como a única medida sobre todas as coisas, que não admite mais uma abertura para com o infinito, pois “já calculei tudo, e o infinito não existe”. A redução da razão, assim como descrita pelo autor russo, torna-se uma temática bastante importante na atualidade do gênero utópico no século XX. Ela obriga a refletir sobre a origem das ideologias e dos estados totalitários e, como escreveu Leonid Heller (1990, p. 532), é o romance de Zamyatin que tem que ser lido para compreender o comunismo soviético-stalinista, “um dos produtos mais terríveis de nosso tempo”⁵.

É peculiar aqui a escolha do diário como forma narrativa, pois ela obriga o escritor a armar um perfeito modelo movediço entre a ilusão da realidade e a verdade das mentiras ficcionais. Em outras palavras, quais são as verdades de um mundo perfeito que aparece agora como a realização do inferno? E, especialmente, há

⁴ Na versão francesa, usada por esse artigo: “Il fit une fois un cours sur les nombres imaginaires. Je me rappelle avoir pleuré, les coudes sur la table, et hurlé : « Je ne veux pas de la racine de moins un, enlevez-là. » Cette racine imaginaire se développa en moi comme un parasite. Elle me rongait, et il n’y avait pas moyen de m’en débarrasser.

⁵ Se veja também Leonid Heller – Michel Niqueux, *Histoire de l’utopie en Russie*, Paris, PUF, 1995.

verdade nisso? Como as imagens relatadas denunciam o fracasso do desejo? O diário põe o leitor em risco: de fato, não é óbvio que ele colabore à descoberta da verdade contida no diário, porque a incerteza, a expectativa, a experiência de ambos (autor e leitor) são fronteiras variáveis e arriscadas. O leitor do diário de Zamyatin é testemunha das confissões compulsivas de D-503, amarrando-o tanto às imagens ficcionais, como à possibilidade do choque do presente. Michel Foucault afirma que escrever diários “atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível” (1992, p. 130-131). Em Zamyatin acontece como uma verdade desse espelhamento. Na famosa carta a Stalin, Zamyatin tinha declarado abertamente: “Sei de ter o incômodo costume de dizer não o que me conviria, mas o que me parece ser a verdade” (1967). A oscilação da dicotomia entre verdade e mentira está sempre presente em Zamyatin. Por isso, o diário cria aquele “não-pensamento” que o pensar lógico e ordenado teve que deixar na sombra: “o diário se apresenta como a escritura peculiar da ausência, da saudade. Do que cada dia *não se pensou*” (MILDONIAN, 2001, p. 198).

A “moda” distópica que o romance de Zamyatin abre na literatura russa daquelas décadas permite identificar um autêntico *leitmotif* que, tematicamente, atravessa a produção estético-literária daquele período, até os anos 50, isto é, até a conclusão da segunda guerra mundial e o aniquilamento das esperanças idealistas. Edith Clowes reconhece no romance distópico de Zamyatin a origem de toda a “ficção experimental metautópica” das últimas três décadas do período soviético, incluindo figuras de grande importância no panorama da literatura russa, como Erofeev e Voinovich. Segundo Clowes, contribuíram conceitualmente a “desmembrar as fronteiras utópicas, fechadas e fixas do Estado soviético e abrir aquela zona ‘utópica’ do pensamento fixo para com a fluidez de outras perspectivas e alternativas”⁶ (CLOWES, 2011, p. 22).

⁶ No original: “To break apart the closed, fixed utopian borders of the Soviet state and to open up this ‘utopian’ zone of fixed thinking to the fluidity of other perspectives and alternatives”.

Os diários do doutor Kall

Um exemplo desse fio vermelho que perpassa esse sentimento catastrófico e apocalíptico, mas por isso não menos profético e dramático é dado pelo romance *Kallocain*, da escritora sueca Karin Boye, publicado em 1940⁷, aos exórdios da segunda guerra mundial. Poeta de grande intensidade lírico-imagética, Boye “subjuga ou sublima” a tarefa de ser artista, ela mesma, em *Kallocain* para “demonstrar dramaticamente como o uso emaranhado da razão pode se tornar uma prisão no mundo e como pode levar até a morte do eu” (VOWLES, 1966, p. XXI)⁸.

Kallocain é uma distopia que se inspira nos grandes temas e trabalhos dos primórdios da ficção científica e descreve um futuro angustiante e determinado por um terror totalitário, mas mais sutil e alusivo que aquele do romance de Zamyatin. Visto através dos olhos do cientista idealista Leo Kall, *Kallocain* é uma representação de um Estado mundial totalitário. O que rege o novo mundo agora são aquelas que a autora sueca denomina “drogas da verdade”, que conseguem assegurar a subordinação de todos os indivíduos ao único poder do Estado. Nesse caso, *Kallocain* parece ecoar mais que Zamyatin um dos temas de *Brave New World*, de Aldous Huxley (1932), em que o futuro utópico é controlado pela presença maciça de drogas usadas como ferramenta desonesta e sub-reptícia para suprimir a oposição subjetiva à autoridade controladora. Porém, ao contrário da distopia de Huxley, em que o remédio (chamado “soma”) é usada como droga euforizante e antidepressiva, garantindo assim um controle diferenciado dos indivíduos, em *Kallocain* a droga é usada para detectar atos individuais livres (isto é, desobedientes ao Estado) e pensamentos de rebelião ao Centro de poder⁹.

⁷ Existe tradução para o português do Brasil com o título de *Calocaína*, em 1974 na versão de Janer Cristaldo.

⁸ No original: “If Karin Boye subjugates or sublimates the poet in herself in *Kallocain*, it is to demonstrate that much more dramatically how the gridwork of reason can become a world prison and how it can bring about the death of the self”.

⁹ Ver também John Hickman. “When Science Fiction Writers Used Fictional Drugs: Rise and Fall of the Twentieth-Century Drug Dystopia”, in: *Utopian Studies* Vol. 20, No. 1, p. 141-170. (2009)

Como no romance de Zamyatin, também o enredo de *Kallocain* se apresenta sob a forma de um diário ou livro de memórias. O eu narrador, o cientista Leo Kall, mora com sua esposa em uma cidade destinada à indústria química. Leo é inicialmente muito leal ao governo, até o ponto de desenvolver uma pesquisa que desemboca na invenção da “Kallocain”, a injeção da verdade. O efeito de quem usar a “Kallocain” é extremamente tragicômico¹⁰: a pessoa re-percorre visivelmente imagens do próprio passado e será obrigada a revelar a verdade dos próprios sentimentos, até mesmo coisas, paixões, pensamentos dos quais não estavam conscientes. A “kallocaina” focaliza imagens, as recria, permitindo que a visão delas sufoquem as mentiras (“pictures don’t lie”). Quando o doutor Kall obriga sua esposa Linda Kall a se submeter ao poder imagético da “kallocaina”, o casamento se destrói: os sentimentos de ciúme e suspeita que surgem no imaginário envenenado do doutor Kall são os resultados de uma sociedade pesadamente vigiada, que ele mesmo contribuiu a criar.

As imagens que Karin Boye apresenta em seu romance se atém a uma descrição mais apocalíptica e espectral. O que elas revelam, metaforicamente, é que não mentem: o significado da vida e o poder do amor vão perder sentido de forma inexorável. É uma impossibilidade de confiança na humanidade que lembra os romances mais escuros e violentos de Margaret Atwood.

A escrita de Karin Boye parece exaltar a morte dos mitos do progresso e da ciência. Ao mesmo tempo em que esvazia os mitos, sua ficção científica mostra as ambiguidades da ciência misturadas com os impasses da literatura: o que pode uma utopia? Quais imagens emergem de uma literatura distópica de denúncia?

Com *Kallocain*, já nos anos 40, estamos frente a uma reflexão teórica que determina um novo rumo do papel da ficção científica. Propor ficção científica ou propor utopias (sejam elas construções afirmativas de mundos melhores, sejam elas distopias assustadoras) está longe de um mero entretenimento burguês e de um

¹⁰ Longe da ironia e do cinismo do outro grande escritor russo Mikhail Bulgákov de *Os ovos fatais* (1925), a descrição do laboratório do professor Pérsikov parece ter sido base imaginária para os trabalhos de laboratório e testes de Leo Kall.

produto definido sumariamente como “cultura de massa”. Karin Boye é uma das primeiras escritoras de ficção científica a se disfarçar de filósofo, mesmo sem algum sistema de pensamento. Em *Kallocain* fica evidente a procura de novas e extraordinárias fontes de energia, como valor do presente, mas ao mesmo tempo a escritora sueca discute tanto o valor do mais além, quanto a ameaça de um presente sem sentido. *Kallocain* é talvez, com *Swastika Night*, de Katharine Burdekin (1937), o primeiro romance feminista de distopia e de ficção científica. Na tradição de Mary Shelley, Karin Boye repensa questões políticas, econômicas, ecológicas e éticas sob o prisma ficcional do jogo literário. A ficção científica instaura, precisamente na desconfiança do processo tecnológico, a ambiguidade da co-presença de tensões utópicas e distópicas. Karin Boye preanuncia a descoberta de uma possibilidade única da distopia e da ficção científica: um romance interior (que J.G. Ballard e Robert Bloch denominarão *inner space fiction*, uma ficção científica interior). Logo após os anos 30 e 40, a sensibilidade estética da produção distópica tomará conta do deslocamento do sujeito fragmentado para fazer da ficção científica interiorizada um lance de experimentalismo narrativo.

Estética da ficção científica e estranho cognitivo

Os romances de Zamyatin e Karin Boye desanimam o leitor. A visão do futuro é deprimente, sufocante. Além disso, a perplexidade oscilatória entre a verdade e a busca da felicidade a qualquer custo é ambígua, incerta. Os aportes dos processos tecnológicos e as possibilidades da ciência somente sustentam o artifício criativo enganoso de mostrar o real como real ao interior da estrutura artificial da ficção, e alcançar sua verossimilhança.

Darko Suvin (1976) concorda em ver na utopia e, especialmente, na ficção científica uma constante aproximação de natureza cognitiva. Trata-se de uma estética de um estranho cognitivo, à procura de um *novum* que permita, sem querer assumir uma atitude de profecia sobre o futuro, compreender a realidade angustiante do tempo presente. Daí a exaltação da viagem e da aventura como estruturas e

discursos metafóricos da narração cognitiva. O primeiro apelo cognitivo é reenviar o sujeito à hipótese da verdade. Nos textos de Zamyatin e de Karin Boye falar de verdade é assinalar a mentira das imagens e, ao mesmo tempo, desmascarar as verdades da História. A imagem mostra mundos futuríveis, ficções “por vir”, apontando a inautenticidade de certos processos históricos.

Produções estéticas como os romances que examinamos reescrevem as configurações de uma sociedade alternativa, composta não apenas por humanos, mas também por humanóides, alienígenas, andróides, robôs e máquinas. As imagens de um futuro próximo oscilam sempre entre o perigo do exposto e do revelado e a sedução do possível e do maravilhamento. Afirma ainda Ursula K. LeGuin: “o futuro, em ficção, é uma metáfora” (2008, p. 9).

Zamyatin e Boye questionam o futuro – utópico e distópico – a favor de um deslizamento para uma “utopia crítica”¹¹, que não cessa de por em discussão as capacidades imaginativas da ficção. Conforme o conceito proposto por Tom Moylan, tanto *Nós*, como *Kallocain*, mais que distopias, deveriam ser considerados como “antiutopias” do ponto de vista histórico-político, pois se opõem à hipótese positiva da imaginação utópica. Porém, considero a produção estética de Zamyatin e Karin Boye como uma “distopia crítica”, pois para ambos a possibilidade de libertação e de esperança que vem da arte poderia ser uma ocasião para culpar as falsidades ideológicas das utopias (sejam elas soviéticas ou nazis).

A esperança na força das imagens e da estética direciona a distopia e a ficção científica de Zamyatin e Boye para um caminho de incertezas e questionamentos: os projetos críticos e programáticos deles evidenciam a incapacidade do discurso das imagens de transferir a verdade da perspectiva alegórica àquela política e encaminhá-la para o universo ficcional. Em outras palavras, num universo modernista, agitado por preocupações ontológicas sobre a existência humana, relacionadas a outras inquietações como a ética e a pesquisa científica (e por extenso, ao ecossistema ou

¹¹ Trata-se de um termo muito apropriado, proposto pelo pesquisador irlandês Tom Moylan, no importante volume *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press, 2000.

à biosfera), a estética distópica de Zamyatin e Boye gera uma nostalgia para com aquela ficção interior, (*inner space fiction*), que, afinal, é uma viagem alegórica no espaço interior (*inner space*) de cada sujeito. Enfatizam-se assim os sonhos e os ideais, as imagens e as ficções, mas, em nome de uma liberdade individual, libertada de esquemas e imposições políticas, vem-se também as aporias criadas pelo choque do binômio Arte-História.

Como diria Katherine McLean, as imagens não mentem: ao embate com o Tempo e com a História, Zamyatin e Karin Boye mostram a falência do otimismo das utopias, mas escolhem, como legado para a posteridade, apoiar-se criticamente nos caminhos incertos da esperança da ficção.

Referências

BOYE, Karin. *Kallocain*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1940. Tradução do sueco para o inglês por Gustaf Lannestock. Madison-Milwaukee-London: University of Wisconsin Press, 1966.

CLOWES, Edith W. *Russia on the Edge. Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2011.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1992.

HELLER, Leonid. “Evgenij Zamyatin (1884-1937)”, in: ETKIND, Efim-NIVAT, Georges,

SERMAN, Il’ja, STRADA, Vittorio. *Storia della letteratura russa. Vol. III Il Novecento. 2. La rivoluzione e gli anni Venti*. Torino: Einaudi, 1990, p. 515-532.

LE GUIN, Ursula K. “The Stalin in the Soul”, in *The Language of the Night*, New York: Putnam, 1979, p. 211-221.

_____. *A mão esquerda da escuridão*. São Paulo: Aleph, 2008.

MILDONIAN, Paola. *Alterego. Racconti in forma di diario tra Ottocento e Novecento*. Venezia: Marsilio, 2001.

SUVIN, Darko. “On the Poetics of Science Fiction Genre”, IN: ROSE, Mark. *Science Fiction: a Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976, pp. 58-71.

WOVLES, Richard B. “Introduction” to Boye, Karin. *Kallocain*. Madison-Milwaukee-London: University of Wisconsin Press, 1966, p. III-XXI.

ZAMYATIN, Yevgueny. “Ya boyus”. In: *Dom iskusstv*, n. 1, 1920, p. 45.

_____, “Pis'mo Stalinu”, in Zamyatin, Ye. *Lica*. New York, 1967 (s.p.)

_____, *Nous autres*. Paris: Gallimard, 1971.