



A DISTOPIA, O TOTALITARISMO E O ROMANCE *UM PIANO PARA CAVALOS ALTOS*, DE SANDRO WILLIAM JUNQUEIRA

DYSTOPIA, TOTALITARIANISM AND THE NOVEL *UM PIANO PARA CAVALOS ALTOS*, BY SANDRO WILLIAM JUNQUEIRA

Caroline Valada Becker¹
PUC- Rio Grande do Sul

Resumo: O romance distópico, diferentemente da utopia, ganha fôlego apenas no século XX, momento histórico marcado por frustrações e pessimismo devido, em especial, às grandes guerras e aos sistemas totalitários. Este artigo, apropriando-se das reflexões teóricas acerca da distopia, debruça-se sobre o romance *Um piano para cavalos altos*, do português Sandro William Junqueira, para analisar a presença e a ressignificação dos signos distópicos, tendo em vista as categorias “não tempo” e “não lugar”, a construção de um sistema político totalitário e a presença de um signo subversivo.

Palavras-chave: Distopia; Romance português contemporâneo; Totalitarismo.

Abstract: *Dystopian novel, unlike utopia, gains momentum only in the 20th century, a historical moment marked by frustration and pessimism due in particular to the great wars and totalitarian systems. This paper, appropriating the theoretical reflections about dystopia, focuses on the novel Um Piano para Cavalos Altos, by the Portuguese writer Sandro William Junqueira, to analyze the presence and resignification of dystopian signs, in light of the categories “no time” and “no place”, the construction of a totalitarian political system, and the presence of a subversive sign.*

¹ carol.valada@hotmail.com

Key-words: *Dystopia; Portuguese contemporary novel; Totalitarianism.*

INTRODUÇÃO

O romance *Um piano para cavalos altos*, de Sandro William Junqueira, publicado em 2012, apresenta ao leitor uma sociedade sombria, cuja organização política é hierárquica e totalitária. Esse Governo (escrito com letra maiúscula) assumiu o poder após um grande Desastre, aparentemente climático. Desde então, a Cidade (também grafada com letra maiúscula) é administrada por meio do medo, em especial o medo dos “lobos”, criaturas que vivem na Floresta e das quais os sujeitos estão salvos devido à ação do Governo e à construção de um Muro que circunda todo o espaço urbano. À medida que conhecemos esse universo ficcional, percebemos que a força opressora do Governo apropria-se do discurso do medo – em determinado momento, o Diretor, representante do Governo, dirá “o medo somos nós” (JUNQUEIRA, 2012, p. 159) – e da função nacionalista e unificadora das canções, os hinos, compondo, assim, uma perspectiva fascista, um “texto ideológico explícito que persiste em legitimar as relações sociais de exploração e de dominação”. (ZIZEK, 2006, p. 28)

O cenário de *Um piano...* vai ao encontro das figurações ficcionais utilizadas na literatura distópica ao longo do século XX, em especial o governo totalitário, espaço e tempo indefinidos, cerceamento da liberdade e inscrição de uma resistência, personagens que lutam contra o *status quo*. Buscando, portanto, o campo teórico da distopia, este artigo propõe uma leitura interpretativa do romance de Junqueira, analisando de que maneira o autor aproxima-se, afasta-se e ressignifica a tradição distópica. Para tanto, o artigo organiza-se em três momentos: primeiramente, busco os conceitos de utopia e utopismo para compreender seus alicerces e suas relações com a distopia; em segundo lugar, apresento e exploro a construção da escrita distópica ao longo do século XX,

tendo em vista suas relações com o contexto histórico e seus desdobramentos em distopia clássica e distopia crítica; por fim, no terceiro movimento deste texto, apresento o estudo do romance selecionado.

1 PARA COMPREENDER A UTOPIA

A palavra “distopia” remete-nos, imediatamente, à palavra “utopia”, um neologismo criado por Thomas More no século XVI, quando escreveu *Utopia* (1516). Essa obra canônica narra a história de uma sociedade que habita uma ilha e organiza-se, segundo o relato de Rafael Hitlodeu (o viajante-testemunha), de modo ideal (a concepção de ideal, vale lembrar, é subjetiva, pois depende de filiações ideológicas). O pensador More, portanto, criou a palavra “utopia” e aproximou-a da construção literária, contudo, mesmo antes dessa publicação, o utopismo já existia e significava o ato de desejar e projetar algo melhor, isto é, uma resposta à pergunta “*What is the shape of my ideal society?*”. (DAVIS, 1981, p. 6)

Diferentes épocas e diferentes sujeitos sociais teceram múltiplas respostas a esse questionamento e proporcionaram, conseqüentemente, a variabilidade e a subjetividade inerentes à projeção utópica. Ainda assim, uma tendência une-as: o desejo por maximizar a harmonia e o bem-estar coletivo e, ao mesmo tempo, o objetivo de minimizar os conflitos e a miséria. (DAVIS, 1981)

Vejamos alguns exemplos de sociedades imaginárias relacionadas ao utopismo. Na Antiguidade, os versos de Hesíodo – “Os Trabalhos e os Dias” – apresentam os Homens de Ouro, os quais, à semelhança dos deuses, não conhecem sofrimento, envelhecimento, tristeza diante da morte ou trabalho árduo e convivem com uma natureza fértil. A imagem da Arcádia – presente, por exemplo, nos poemas de Virgílio e retomada, posteriormente, nos séculos

XVII e XVIII – descreve pastores em harmonia com a natureza. No imaginário, cuja filiação é religiosa, temos o Jardim do Éden e sua acepção de paraíso (eis a utopia milenarista e a alotopia). Ao longo da Idade Média, encontramos versões de um mundo ideal cuja principal característica é a fartura de alimentos, como lemos na várias versões do “País da Cocanha”. Por fim, a partir de More, as utopias modernas – A cidade do Sol (1602), de Tommaso Campanella; *Nova Atlântida* (1624), de Francis Bacon; *A comunidade de Oceana* (1656), de James Harrington – intensificam a preocupação com a disposição social, retomando as ideias d’*A República*, de Platão, quanto à organização racional do espaço urbano, por exemplo.

Thomas More, portanto, surge como um marco temporal, um novo paradigma. Antes da *Utopia*, temos, evidentemente, a presença do utopismo; depois de More, a palavra “utopia” torna-se sinônimo de gênero de escrita, título de uma obra e síntese de um estilo de pensamento (utopismo). Tal confluência de sentidos, somada a um inevitável viés multidisciplinar, torna a utopia um objeto (conceito, ideia) complexo. Objetivando estabelecer uma metodologia, Lyman Tower Sargent (2005) propôs três ângulos de abordagem, as “três faces do utopismo”: teoria social utópica; literatura utópica; prática utópica.

Com essa síntese, ficam evidentes os caminhos teóricos pertinentes para a utopia. Podemos referir Karl Mannheim, Friedrich Engels, Karl Marx, Paul Ricoeur e Ernest Bloch como autores relacionados à teoria social, tendo em vista, especialmente, a relação com a ideologia. Quanto à prática utópica, podemos listar as comunidades primeiramente idealizadas (planejadas e descritas) e, depois, executadas, como as iniciativas de Charles Fourier, Charles Saint-Simon e Robert Owen. Por fim, o terceiro eixo leva-nos ao fazer literário – uma união do utopismo à narratividade, em especial a narrativa romanesca

que, aos poucos, desde o século XVI, tomou corpo e definiu-se enquanto gênero derivado da épica.

Para o pesquisador José Eduardo Reis, para elaborarmos um estudo no campo da utopia, a distinção de dois modos analíticos faz-se imprescindível. Por um lado, o modo programático de uma sociedade (seja ele executado ou não, portanto, une os pensadores da sociedade e os idealizadores de comunidades); por outro lado, o modo ficcional. Em outras palavras, um paradigma “um paradigma político-programático” e “discursivo-narrativo-literário” (REIS, 2007, p. 38), ao qual se filiam a “literatura utópica” e “literatura distópica”. Contudo, vale ressaltar, a utopia e a distopia não são gêneros pertencentes à tríade lírico, épico e drama. A utopia e a distopia literárias são, na verdade, uma convergência do fazer literário e da construção discursiva (utopismo e distopismo). Com Thomas More no século XVI, a ficcionalidade (inscrita no gênero literário) uniu-se ao utopismo e deu início a uma tradição que se aproxima (ou anda lado a lado) com a construção dos gêneros, em especial a elaboração da narratividade e do romance. Em síntese, “utopias are sometimes given the forms of literary fiction but not always” (DAVIS, 1981, p. 38) e quando houver a união do fazer literário ao pensamento utópico, o resultado será uma forma predominantemente narrativa que ilustra “imaginariamente o possível melhor (ou, negativamente e inversamente, o pior)” diferentes facetas da “existência (com ênfase no social) a partir da derrogação crítica, da eufemização e da alegorização”. (REIS, 2004, p. 19)

Sendo assim, para estudar a utopia e a distopia literárias (ou a literatura utópica e distópica), uma forma narrativa que figura visões de uma organização social ideal, devemos, segundo José Eduardo Reis (2004, p. 21), buscar as “estruturas figurativas” reincidentes nos textos utópicos, isto é, “unidades temáticas” e “traços semânticos” (temas, tópicos, motivos, topos) que se

repetem, compondo um conjunto de categorias inerentes à ficção utópica e distópica.

Para Raymond Trousson (2005, p. 127-8), essas categorias tornam-se “paradigmas discursivos” e “imagens-guia”, entre as quais temos um viajante a chegar em um ambiente distante; um anfitrião que descreve sua sociedade – leis, hábitos, composição familiar, trabalho, religião, organização social etc.; o retorno do viajante ao seu mundo de origem, quando testemunha sobre o que viu e tece comparações críticas entre a sociedade visitada (ideal) e a sua sociedade (problemática). Em síntese, quanto à sua forma, o gênero literário utópico “não sofrerá muitas mudanças e respeitará um modelo típico, que preconiza viagens longínquas, ilhas desconhecidas e encontros com sábios anciãos que narram uma espécie de ‘sonho desperto’.” (PAQUOT, 1999, p. 34)

O imaginário literário da utopia proporciona contrastes entre mundos: primeiramente, entre o mundo do viajante e o mundo por ele visitado; em segundo lugar, entre o mundo concreto e histórico que circunda o autor (empírico) e o mundo concreto e histórico que circunda o leitor. É nesse jogo de espelhos que emerge a criticidade inerente à tradição utópica, pois, por meio da ficção, questionamentos são desenhados.

2 PARA COMPREENDER A DISTOPIA

No âmbito literário, tanto a utopia quanto a distopia são criações narrativas cujos enredos distanciam-se do mundo como o conhecemos (mas se relacionam a esse mundo e à realidade empírica). Tal distanciamento, entretanto, assume propostas em contraste: enquanto a utopia apresenta-se como uma ruptura com a nossa realidade (um hiato e uma fratura que incitam reflexões e, por vezes, esperança), a distopia emoldura-se sobre o signo da continuidade, dando eco e, principalmente, potencializando (muitas vezes,

exagerando) problemas inerentes à sociedade contemporânea ao autor. (BERRIEL, 2005) A distopia, assim como a utopia, imagina um outro mundo (uma sociedade), porém não mais apresenta uma versão idealizada, mas sim uma visão negativa de um outro tempo – em geral, a distopia ambienta-se em um tempo futuro, ou, ainda, em um tempo indefinido. Quanto à palavra distopia, assim como a utopia, trata-se de um neologismo e foi inventado no âmbito legislativo. O parlamentar John Stuart Mill, em um discurso, escolheu a palavra distopia para esboçar uma ideia de oposição à utopia, uma vez que “utopia was commonly seen as ‘too good to be practicable’, then dystopia was ‘too bad to be practicable’” (VIEIRA, 2010, p. 16).

Os sentidos implicados nas palavras utopia e distopia relacionam-se à etimologia. Em “utopia”, os radicais gregos “u” (negação) e “topos” (lugar) compõem o “não lugar” da utopia, o “lugar que não existe”. Na palavra “eutopia”, “eu” significa “bom” e “agradável”, daí a acepção positiva, eutopia como o “bom lugar” – por isso, a obra de More evoca, ao mesmo tempo, o sentido positivo da ordem da impossibilidade. Já em “distopia”, o prefixo grego “dus” – que significa doença, falha, dificuldade, anormalidade, algo ruim – une-se à ideia de lugar. (KLEIN, 2009, p. 85) Distopia, portanto, “is used in literature or common parlance to designate or describe a would-be perfect society that is, in fact, a very bad, unfavorable, or fault place or society”. (MORRIS; KROSS, 2009)

Tendo em vista a faceta da continuidade, na distopia, há ampliação dos medos e dos receios de uma época e, assim, delinea-se um “aviso”. Avisar significa convidar à reflexão, demonstrar ao leitor que, se não houver mudanças, o resultado será o pesadelo descrito naquela ficção. Raffaella Baccolini e Moylan (2003, p. 115) assinalam essa acepção: “Its function is to warn readers about the possible outcomes of our present world and entails an

extrapolation of key features of contemporary society. Dystopia, therefore, is usually located in a negatively deformed future of our own world.”

Diante das diferenças entre a utopia e a distopia, podemos questionar: o que incitou a mudança da projeção positiva para a negativa? Por que o espelho – em especial, a moldura ficcional – passou a refletir e, ao mesmo tempo, a elaborar um imaginário negativo? Por que os desenhos da cidade de Platão, da fartura da Cocanha, da ilha chamada Utopia e das comunidades harmônicas dissiparam-se e permitiram a emancipação de um novo imaginário povoado por governos totalitários, guerras incessantes, mecanização social, abafamento da subjetividade e caos?

O argumento de vários pesquisadores indica o contexto histórico como propulsor para a mudança de paradigma, isto é, a troca do otimismo pelo pessimismo: “And with World Wars I and II, the flu epidemic, the Depression, the Korean War, the war in Vietnam, and other events of the 20th century, dystopias became the dominant form of utopian literature.” (SARGENT, 2005, p. 26) Na perspectiva de Jacoby (2007, p. 30), “o colapso, iniciado em 1989, dos Estados comunistas; a convicção amplamente difundida de que nada distingue utópicos de totalitaristas; e [...] um empobrecimento no que se pode ser chamado de imaginação ocidental” provocaram a mudança. Por fim, na mesma linha argumentativa, Raymond Trousson (1995, p. 291) explica que “la utopía cesó de imaginar felicidades siempre futuras para expresar, cada vez más sombríamente, las obsesiones de una época de crisis y desconcierto.”

Segundo Gregory Claeys (2013), o final do século XIX e todo o século XX foram os grandes responsáveis por engendrar o “imaginário apocalíptico” ou a “imaginação distópica”:

No final do século XIX, ficou claro que a industrialização causava aumento de poluição e degradação da vida urbana, em especial dos pobres. Uma resposta foi o renascimento do imaginário apocalíptico, antes associado ao cristianismo. A fantasia do imenso e crescente poder científico e tecnológico

– que segue sendo o principal tema da ficção científica moderna, o maior subgênero do utopismo –, a partir de meados do século XIX, produz uma sensação desesperadora de incapacidade de conter os excessos de invenção. Máquinas tornam-se mais complexas, mas seus usos diabólicos deixam as guerras mais destrutivas. (CLAEYS, 2013, p. 207).

O século XX e seu “imaginário negativo” trilharam dois caminhos (BACCOLINI; MOYLAN, 2003): até a década de 1950, temos as distopias clássicas ; depois, surgem as chamadas distopias críticas. Para M. Keith Booker (1994), três romances compõem o eixo essencial das distopias clássicas: *We* (1921), de Yevgeny Zamyatin; *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley; e *1984* (1948), de George Orwell. Segundo esse pesquisador:

Together, these three novels are the great defining texts of the genre of dystopian fiction, both in the vividness of their engagement with real-world social and political issues, and in the scope of their critique of the societies on which they focus.
(BOOKER, 1994, p. 20-1)

A tríade é expressiva, contudo, podemos acrescentar outros títulos à categoria distopia clássica: *Revolução no futuro* (1952), de Kurt Vonnegut; *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury; e, mesmo que publicado posteriormente, *O conto da Aia* (1985), de Margaret Atwood. Em todos esses romances, figuram, primeiramente, sistemas totalitários de governo, responsáveis por instaurar uma sociedade que, em nome da igualdade, elimina individualidades e controla os sujeitos, proibindo o livre pensar e sentir. Há, também, o tema do medo diante da tecnologia e da ciência, recursos apresentados, nas distopias, como meios de desumanização. Em todas essas obras, obviamente com suas especificidades (lembremos da inscrição temporal e axiológica das distopias), encontramos tematizadas a ciência e a tecnologia; a religião; a sexualidade; a literatura e a cultura; a linguagem e a história. (BOOKER, 1994) Normalmente, no enredo das narrativas distópicas, esses itens tornam-se mecanismos de controle, compondo uma sociedade organizada, é

inegável, porém com sujeitos automatizados, desprovidos de liberdade, personalidade, criticidade e, até mesmo, sentimentos – tudo aquilo que nos torna humanos.

Na segunda metade do século XX, encontramos dois romances de “transição”: *O senhor das moscas* (1954), de William Golding, e *Laranja mecânica* (1962), de Anthony Burgess, que irão se distanciar do tema do governo totalitário, ainda que abordem a lógica do poder, tendo em vista a organização social, a violência e a juventude. Depois dessas obras, uma tendência apocalíptica ganha fôlego nas ficções e soma os medos da finitude (colapso da natureza, declínio da organização social etc) aos elementos temáticos (eis as “imagens-guia” novamente) consolidados pelas distopias clássicas. Nesta nova “fase”, temos estes romances: *No país das últimas coisas* (1987), de Paul Auster; *Children of men* (1992), de P. D. James; *The parable of the sower* (1993), de Octavia Butler; *Ensaio sobre a cegueira* (1997), de José Saramago; *A estrada* (2007), de Cormac McCarthy; e a trilogia de Margaret Atwood, com *Oryx e Crake* (2003), *O ano do dilúvio* (2009) e *MaddAddam* (2014).

Ao longo do século XX, por meio da ficção, a distopia instaura mundos dilacerados e problemáticos que apresentam uma ou mais destas características: sistema de governo (esfera política, econômica, religiosa) totalitário e hegemônico, ancorado em regras e cerceamentos – o que leva à violência; presença exacerbada ou simplesmente negativa das máquinas e da tecnologia; vigilância e abolição da individualidade em nome de uma coletividade abstrata e deturpada; linguagem escassa devido às relações artificiais, superficiais ou regulamentadas; inibição dos sentimentos e, em alguns casos, da sexualidade. Já na segunda metade do século XX, agregam-se estas duas outras tendências: opressão de gênero (mulheres subjugadas aos homens) e meio ambiente em colapso e declínio, apresentando cenários catastróficos e pós-apocalípticos. Em síntese, vislumbrando pesadelos e não mais sonhos, as distopias tematizam o

mote das grandes narrativas da modernidade: razão e evolução, ciência e socialismo, progresso e fé no futuro. (KUMAR, 1997, p. 19)

A distopia é uma criação estética que objetiva ser recepcionada como uma projeção negativa, uma criação que “the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which the reader lived.” (CLAEYS, 2010; SARGENT, 2005, p. 1-2) Se a utopia enuncia projeções positivas, a distopia, também se relacionando com a sociedade que circunda o autor empírico, tece críticas, algo como visões negativas (e verossímeis) dos aspectos políticos e sociais, potencializados na elaboração estética. O ato de potencializar os problemas presentes no mundo empírico associa-se ao desejo de “avisar” aos leitores acerca das consequências dos potenciais problemas, causando assombro e, então, reação. Russel Jacoby (2007, p. 40, grifos nosso), no livro *Imagem imperfeita – Pensamento utópico para uma época antiutópica*, utiliza a ideia de distopia como assombro: “as utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseado em ideias novas, negligenciadas ou rejeitadas; as distopias buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade.”

Dessa forma, partindo da tradição distópica, este artigo propõe uma análise do romance *Um piano para cavalos altos*, do português Sandro William Junqueira (2012), e indaga: que mundo ficcional é esse? O que nele há de pior quando comparado com nossa contemporaneidade? Quais avisos estão implicados nesse romance? E, ainda, quais medos contemporâneos são potencializados e figurados, como um assombro?

No cenário do romance, emoldurado em tempo e espaço indefinidos (o não lugar e o não tempo), encontramos um Governo totalitário e um Exército (grafados com letras maiúsculas) responsáveis por implementar e manter a ordem – objetivos cujos desdobramentos são a violência, a repressão e o domínio. Essas características evocam o signo do totalitarismo, mote explorado

nas distopias clássicas, que nos leva a mais uma indagação norteadora deste artigo: de que maneira Junqueira revisita e ressignifica o distopismo?

3 O DESASTRE, O CAOS, O GOVERNO: AS CATEGORIAS DISTÓPICAS REVISITADAS

Quando principiamos a leitura de uma distopia, nos deparamos com o caos. A estratégia narrativa da utopia – a presença de um viajante que desembarca em um lugar distante – é substituída, na distopia, pelo recurso *in media res*: “Unlike the ‘typical’ eutopian narrative with a visitor’s guided journey through a utopian society which leads to a comparative response that indicts the visitor’s own society, the dystopian text usually begins directly in the terrible new world”. (BACCOLLINI; MOYLAN, 2003, p. 5) O terrível mundo implica “pesadelos ao invés de idílios” (SZACHI, 1972, p. 111) e desenha o “mau lugar, lugar da distorção.” (COELHO, 1981, p. 45) Ao lermos uma distopia, cena após cena, à medida que mergulhamos no enredo, compomos o pesadelo.

No romance de Sandro William Junqueira, o “mundo distorcido” apresenta tempo ou espaço indefinidos, por isso, as nomeações (um elemento bastante significativo para as distopias e utopias, pois se relaciona à linguagem) são realizadas apenas por meio das palavras “Cidade” e “Floresta”:

Para a população da *Cidade* fazia sentido este excitado entusiasmo pela desgraça acontecida. Há uma dezena de anos que não se ouvia falar de assuntos da *Floresta*. [...] Apesar do medo inerente ao salivar a notícia, havia nalguns corações uma nova zona de alegria, entusiasmo. Este inesperado acontecimento era o começo de uma nova paisagem. Uma porta aberta para novas trevas. (JUNQUEIRA, 2012, p. 17, grifos nosso)

No excerto, a “desgraça acontecida” refere-se à morte de um militar² na Floresta; esse assassinato, bastante violento, foi atribuído aos lobos. Objetivando proteger a sociedade desses animais (segundo o discurso do Governo), foi construído um grande Muro que circunda a Cidade, responsável por impedir o livre ir vir. As proibições e regras estendem-se à organização do espaço urbano interno, onde há regiões delimitadas por cores, compondo verdadeiras fronteiras que exigem “documentos” para ir de um lado a outro. Tais fronteiras tornam-se agressivas, pois são vigiadas por militares e marcadas com arame farpado: “Após a seleção das cores a aplicar, bem como a definição das áreas de fronteira, proceder-se-á à pintura das fachadas e à plantação do arame farpado.” (JUNQUEIRA, 2012, p. 112)

A disposição da cidade ficcional de Junqueria reitera a ênfase que os utopistas deram à arquitetura dessa cidade e sua organização física, tendo em vista suas inevitáveis relações com a organização social. Daí vem a expressividade de Platão, pois ele “apercebeu-se de que uma cidade é algo mais do que um conjunto de casas, ruas, mercados ou templos; assim, ao mesmo tempo que orientava a construção física da cidade, lidava com problemas estruturais da ordem social.” (MUMFORD, 2007, p. 34)

Nas distopias, a organização urbana ganha contornos negativos, pois se transforma em instrumento de controle, reiterando a força e as regras do governo no poder. Enquanto a *Utopia*, de More (paradigma para a teoria do utopismo, como vimos), apresenta a insularidade como mote, as distopias apresentam e representam uma ressignificação desse signo por meio do isolamento. Por isso, em *Um piano...*, a Cidade é cercada por um Muro; no clássico *We*, temos o Muro Verde; em *Admirável...*, a cidade tecnológica e

² “Ali estava: a coisa grande. Encontrado descosido, o jovem militar desaparecido. Faltavam-lhe as mãos, o nariz, as orelhas, os olhos, parte de uma perna e um pé. No abdómen, um buraco vazio, sem vísceras. Só era reconhecível pelos farrapos do uniforme e a estrela de metal, símbolo do Governo, que se salvara, indigesta e dura, dos dentes da violência.” (JUNQUEIRA, 2012, p. 16)

científica está isolada dos resquícios do mundo antigo, a colônia Malpaís; e em 1984, temos o espaço urbano controlado e vigiado, demarcado por áreas permitidas e proibidas.

No romance de William Junqueira, além da Cidade, do Governo, da Floresta e do Muro, temos outros signos metonímicos: a “Torre Governamental” e o “Ministro Calvo”, os quais, em união, personificam o cerne da sociedade distópica, o governo totalitário. Evidentemente, encontramos paralelos nas distopias clássicas: Zamyatin inventou o “One State” e o “Benefactor”; Huxley, o “Grande Ford” e o “Mustapha Mond”; Orwell, o “Big Brother”.

Em *Um piano...*, conheceremos o modo de governar totalitário por meio dos discursos do Ministro Calvo, os quais receberão capítulos próprios, sempre com a presença de um paralelismo nos títulos, que unem palavras-chave à descrição “breve súmula dos mais importantes ditados do Ministro Calvo”. Por exemplo, “A implosão: breve súmula dos mais importantes ditados do Ministro Calvo”. Depois, misturados ao enredo, outros oito capítulos serão apresentados com a mesma estrutura, porém leremos “o medo”, “a carne”, “a música”, “as cores”, “os pensamentos”, “o motor”, “a música II”, “a fórmula” e “a morte” seguidos da descrição “breve súmula dos mais importantes ditados do Ministro Calvo”. Portanto, por meio da voz dessa personagem, conhecemos os alicerces do Governo da Cidade, o qual conquistou o poder devido ao caos proveniente de um (inexplicado) colapso, nomeado como Desastre.

Para compreendermos a presença desse Desastre na distopia, vamos às palavras de Frederic Jameson, retiradas do livro *Sementes do tempo* (1996). O autor define a distopia como um “romance do ‘futuro próximo’”, pois “conta a história de um desastre iminente – ecologia, superpopulação, praga, seca, cometa desviado ou acidente nuclear – o que vai se dar no nosso próprio futuro.” (JAMESON, 1996, p. 67) No romance *Um piano para cavalos altos*, esse

desastre é essencial, pois incitou a organização totalitária. Seguindo os preceitos da narrativa *in media res*, pouco sabemos sobre como isso aconteceu.³ Em sucintos momentos, ao decorrer da narrativa, compomos um fragmentário mosaico que apresenta essa crise ambiental:

O Grande Desastre dizimara mais de dois terços da população. Derrubara edifícios, leis e cabeças até ali consideradas bastante sólidas. Obrigando os sobreviventes – os insolentes do aleatório – ao confronto com o que sobra da gastronomia da destruição: pó. ‘O Diretor tinha nove anos e ainda sonhos quando o pai lhe pegou na mão, minutos após o acidente, e o levou em passeio pelas curvas dos destroços como a um jardim de plantas e árvores raras.’ (JUNQUEIRA, 2012, p. 150).

No mundo devastado, o Governo totalitário se fortalece e exige obediência às regras impostas, como explicita a presença do Partido, uma personificação do poder oficial que, inclusive, profere seu lema por meio de canções. Temos, aqui, sem dúvida, uma evocação do romance *1984*, cujo Partido era ícone de adoração e manipulava os sujeitos da sociedade. Vejamos o trecho de *Um piano...*:

Após o Grande Desastre, quem reconstruiu esta Cidade? Nós! Quem deu a todos tectos sólidos? O mínimo conforto? Quem criou milhares de postos de trabalho? Nós! [...] A quem eles devem tudo isto? A este Partido! [...] A besta continua a falar. O burburinho malévol. O ruído de fundo. Pois eu digo-vos: deixai-a falar, a besta. Deixai-a ladrar. *Uivar se lhe apetecer*. O nosso *Governo e este Partido* não cederão a esses uivos pretensiosos; não cederemos naquilo que acreditamos ser a conduta certa de uma política construída para o bem comum! *E mais: a arquitetura, o método, a organização, a desinfecção e os militares são os instrumentos da nossa orquestra! São a música deste Partido e deste Governo, para uma clara aprendizagem da canção certa por parte do povo! [...] O povo vai aprender a canção! E a canção é esta:*

Este Governo fez e faz de uma palavra: lei!
Este Governo fez e faz de um traço: betão!
Este Governo fez e faz de uma cor: organização!

³ Um dos capítulos explicativos chama-se “Um discurso do partido I: como educar o povo a partir do desastre” e apresenta alguns detalhes acerca do poder assumido pelo Governo após o Desastre. (JUNQUEIRA, 2012, p. 160)

Este Governo fez e faz de uma empada: economia!” (JUNQUEIRA, 2012, p. 166, grifos nosso)

O Colapso é signo de instabilidade e suscita o medo; o medo é meio pelo qual o Governo – nessa e em muitas outras narrativas – alcança a ordem: “O trabalho de um Governo que quer governar com coragem e seriedade deve assentar no controlo do medo.” (JUNQUEIRA, 2012, p. 40) Em *Admirável mundo novo*, a manutenção do comportamento dos sujeitos dá-se por meio do medo diante da possibilidade de causar o desequilíbrio da organização social e sua hierarquia (daí o uso do “Soma”, a hipnopédia e a determinação genética); em 1984, o medo da guerra intermitente e iminente fidelizam os sujeitos da sociedade, que podem libertar seus sentimentos por meio do ódio ao inimigo.

O Desastre, em *Um piano*, trouxe outra consequência para a sociedade: a escassez do alimento. O Governo distribui de forma hierárquica e desigual o que tem à disposição – “Porque no passado o bife sangrava no prato a todas as refeições? [...] Será que ninguém entende?: uma coisa é a leve carência; outra, a fome bruta.” (JUNQUEIRA, 2012, p. 72) Nessa sociedade, a carne é artigo raro, contudo, ainda assim, frequente na alimentação das classes superiores, como recheio de “empadas”. O interessante acerca da alimentação nessa sociedade distópica provém da ambiguidade quanto à procedência da carne utilizada no preparo das empadas. Duas personagens sugerem que se trata de carne humana, uma vez que o mesmo ambiente – a Fábrica que existe na Cidade – é responsável por cremar os corpos dos mortos (essa é uma lei do Governo) e assar as empadas:

Os cheiros da morte e das empadas casam-se naquele local, mais do que noutra parte da Cidade, numa estranha e repugnante combinação. O Operário olha pra cima. As suas chaminés – dois canos apontados à parede de Deus – continuam a cuspir rolos ininterruptos de fumo: a seda fina e amarela, oriunda dos fornos da pastelaria; a lã grossa e preta dos fornos de cremação. Ao encontrar a liberdade do ar gelado, aqueles indícios de alimentação e morte

unem-se num só novelo que se cola às nuvens permanentes, engrossando o cinzento. (JUNQUEIRA, 2012, p. 113, grifos nosso)

A união da morte e do alimento dar-se-ia, efetivamente, apenas nos odores que se dissipam pelo ar? Ou essa sociedade, de fato, alimenta-se da carne de seus mortos? A personagem nomeada como Filho (o menino que toca piano como veremos em seguida) sugere que se trata de carne humana: “Ele diz-me que algumas [empadas] são feitas da nossa carne.”⁴ (JUNQUEIRA, p. 170) A Criada, por sua vez, relata em seu diário algumas angústias em relação à alimentação: “Antes de vir embora, abrimos o livro sagrado e lemos algumas passagens. Para limpamos a culpa de termos comido empadas.” (JUNQUEIRA, 2012, p. 307) A sugestão de que essa sociedade alimenta-se da carne de seus semelhantes implementa uma discussão ética da nossa conduta em situações limite – em narrativas pós-apocalípticas, por exemplo, a busca por alimento e o (quase inevitável) canibalismo são motes frequentes, como lemos, por exemplo, em *A estrada*, delineando, assim, reflexões acerca da condição humana.

4 A MÚSICA E O CONTROLE SOCIAL

Segundo Gregory Claeys (2010), no texto “The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell” há categorias comuns às distopias dos autores canônicos: presença de um estado monolítico e totalitário que exige obediência de seus cidadãos; ações do poder oficial que impossibilitam a individualidade; e, por fim, utilização de avanços científicos e tecnológicos para garantir esse sistema de controle social. Como vimos nos excertos do romance em análise, as categorias elencadas por Claeys (2010) estão presentes, porém, na obra de Junqueira, não há excesso tecnológico; ele é substituído por um fazer artístico, a música, que servirá como ferramenta de controle social: “E que música

⁴ Alusão religiosa à mesma entidade que conversa com o Mensageiro.

permitiremos nós dar a todas as cabeças silvestres e corações toscos que nesta cidade abundam, para que não lhes cresça na boca a espuma da baba raivosa?” (JUNQUEIRA, 2012, p. 98)

A musicalidade tem dupla representação na obra: primeiramente, como elemento concreto da narrativa (a música do Governo, a música tocada pelo personagem menino, filho do Diretor); por outro lado, a música figura como elemento metafórico. O Governo, conscientemente, seleciona as canções que serão ouvidas pela população e utiliza esse fazer artístico como “ritmo” da sua regência – em outras distopias, a arte é proibida e eliminada –, como em *1984*, *Admirável mundo novo* e *Fahrenheit 451*; ou, ainda, apenas a arte produzida pelo Governo – cujos objetivos ideológicos são explícitos – é permitida, como em *We*.

A personagem Ministro Calvo explica por que a música torna-se instrumento de controle: “a música, com facilidade, maravilha [...], provoca emoções impertinentes. [...] Assim sendo, o rádio que toca, nas casas, dia e noite, torna-se uma torneira aberta contaminada de milagres [...]. E este Governo tem necessariamente de purificar essa corrente.” Ou seja, o Governo controla as canções e, conseqüentemente, as sensações que essa produção suscita, podendo, assim, manipular os sujeitos. Daí a proposta: “Este Governo vai legislar a música” (JUNQUEIRA, 2012, p. 224), pois a “persuasão, como a música, é arte”. (JUNQUEIRA, 2012, p. 45)

A metonímia desse processo de censura e manipulação é a personagem criança que toca piano, nomeada Filho (é filho do Diretor); o menino vive uma rotina de “ordem, disciplina, monotonia” em um quarto que “imita na frieza, certos quartos de militares.” (JUNQUEIRA, 2012, p. 177) A mãe amarra-o ao piano e obriga-o a tocar: “O Filho está amarrado ao piano. Tem oito anos e olheiras de adulto [...]. Ligado de pulsos e tornozelos ao piano, como um doente à máquina que lhe segura a vida, o Filho repete até à perfeição um compasso [...].” (JUNQUEIRA, 2012, p. 83) O resultado é, de fato, a perfeição do

som, mas o jovem sofre intensamente. A imagem da música, uma produção artística a ser admirada, e do sofrimento da criança, aliado à imagem de uma mãe cruel dá eco, em alguma medida, à miscelânea paradoxal que lemos em *Laranja mecânica*, uma vez que a personagem Alex, extremamente violenta, admira música clássica.

Por meio do jovem menino que toca piano – vivendo em regime de cativeiro –, evidenciamos o processo de controle do Governo: através da vigência de regras rígidas e do sofrimento dos sujeitos que compõem essa sociedade, chega-se a um resultado perfeito (segundo a perspectiva daqueles que estão no poder, é claro).

A música, além de compor o ritmo da sociedade totalitária, organiza formalmente o objeto livro enquanto projeto: a primeira parte do romance chama-se “Sonata de inverno”; a segunda, “Concerto de verão”. Podemos indagar: afinal, as definições de “sonata” e de “concerto” agregam sentido à obra? O termo “sonata”, segundo o *Dicionário Oxford de música*, “é usualmente reservado para obras que não envolvem mais de dois executantes” (KENNEDY, 1994, p. 680); enquanto concerto é “uma obra na qual o instrumentista solista surge ligado e em contraste com a orquestra.” (KENNEDY, 1994, p. 169) Podemos propor algumas relações a partir dessas brevíssimas definições. Uma vez que a primeira parte do romance dedica-se à descrição do poder totalitário implementado (ou seja, a descrição do Governo), é possível associar os poucos “executantes” às figuras do poder, os poucos sujeitos no topo da hierarquia social implementada. Por outro lado, na segunda parte do romance, as ações da resistência ganham fôlego e se concretizam em uma revolta; dessa forma, podemos associar a imagem do instrumentista solista às poucas personagens subversivas (ações isoladas), em especial à personagem Mensageiro, cujas atitudes e ideologia estão em contraste com o Governo e sua orquestra do poder.

Ao longo das duas partes, há divisões nomeadas “Gymnopédie” (1888), uma composição musical de Erik Satie, cujas melodias usam dissonâncias deliberadas, mas amenas contra a harmonia. Novamente, deparamo-nos com uma possível metáfora: as “dissonâncias deliberadas” seriam as personagens que tentam modificar a sociedade e o *status quo*, digladiando contra a instaurada “harmonia” (injusta e despótica).

5 ALEGORIAS NA DISTOPIA

Nesse romance, cuja estrutura revisita elementos da distopia, há, também, resistência. Eis o signo utópico, especificamente, uma revolta organizada pelas personagens Mensageiro, Prostituta Anã, Operário e Criada.⁵ Temos, assim, um conflito estabelecido, uma reação à política vigente, organizada pela “arraia miúda”, sujeitos que ocupam lugares subalternos na lógica social implementada pelo Governo.

O Mensageiro – assim conhecido porque fala com “Ele”, uma alusão a Deus – é responsável por principiar esse movimento de revolta. Nas primeiras páginas do romance, o narrador apresenta o discurso do Mensageiro, palavras enunciada durante um ritual. A cena descreve um sonho do Mensageiro, e as palavras em itálico representam o discurso proferido por esse ente superior, *Ele*, e transmitido ao mundo por meio do Mensageiro:

O Mensageiro disse:

Irmãos e irmãs. Que Ele abençoe a vossa luz e lave o medo gerado em volta do vosso coração. [...] Ele disse-me as palavras sem ter dito palavras. [...] E eu vou contar-vos o que Ele disse:

O Mensageiro disse:

Irmãos e irmãs. Que Ele abençoe a vossa luz e lave o medo gerado em volta do vosso coração. [...] Ele disse-me as palavras sem ter dito palavras. [...] E eu vou contar-vos o que Ele disse:

⁵ As personagens não têm nome, são definidas apenas por suas funções, remetendo-nos ao gênero fábula e sua tendência pedagógica.

*Em breve as árvores derramarão sangue para a neve.
O sangue derramado terá um agradável odor.
Os lobos farejarão ao longe.
[...] Os lobos vão chegar e conhecer e fazer o homem ímpio e beber o sangue do homem ímpio. [...]
Os lobos não são os lobos.
Os lobos são aqueles que vos rodeiam como cordeiros de hálito sensual. [...]
Os lobos são os que, por trás das fachadas coloridas e vestes limpas, defecam e urinam onde se deitam, e convivem com os próprios excrementos. (JUNQUEIRA, 2012, p. 23-4, grifos nosso)*

A subversão do Mensageiro é potencializada pela inscrição da religiosidade, uma vez que o Governo proibiu as crenças – “A implosão das igrejas é outro passo certo dado em direção a um estado social que não desperdiça.” (JUNQUEIRA, 2012, p. 29) Segundo o estudo que M. Keith Booker (1994, p. 32) apresenta no livro *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*, nas sociedades distópicas ficcionais, a religião é eliminada e proibida porque o governo totalitário exerce uma função semelhante à função dos dogmas – “it is clear that one reason why religion has been banned in these dystopias is that it competes for the same space as the dystopian governments themselves.” Além disso, a religião representa a possibilidade de crer em outros ícones que não o Governo oficial, bem como permite momentos de individualidade, subjetividade e reflexão.

O Mensageiro será preso e torturado,⁶ mais uma referência ao totalitarismo, mas suas ideias e sua influência permanecerão na sociedade e serão responsáveis pela união de outros sujeitos insatisfeitos com o mundo à sua volta. A imagem do lobo – referida no excerto – sugere, então, uma metáfora para essa resistência. Em mais de um momento, as personagens e o

⁶ “Furiosos, levantam-se. Caminham. Ninguém sabe o ódio de que são capazes. Agarram o Mensageiro pelos ombros ossudos. Dã-lhe socos de mão fechada. No estômago. Na cara. Na cara é importante bater. Batem. É ali que ficam as marcas que a roupa não esconde, a vergonha, o ódio. Dão pontapés. Joelhadas, Lá está: a raiva toda metoda nos músculos. Os verdugos alegram-se enquanto batem.” (JUNQUEIRA, 2012, p. 53)

narrador afirmam ter medo dos lobos; o militar fora morto por um lobo (como descrito nas páginas iniciais deste artigo); o Filho explica que o Muro os protege dos lobos. (JUNQUEIRA, 2012, p. 326) O lobo seria a representação metafórica dos subversivos, uma alegoria, isto é, “uma representação concreta de algo abstrato.” (KOTHE, 1986, p. 22)

Em outras palavras, diz-se “lobo”, mas se indica outro sentido, o sujeito “subversivo”, a personagem que reage à sociedade distópica e às suas regras, os sujeitos críticos. Por isso, o Mensageiro diz que os lobos farão os homens ímpios beber sangue, porque haverá uma revolta e todos aqueles que governam sofrerão. O próprio Governo cria esse embaralhamento de sentidos (ou essa alegorização), porque, para eles, como já foi explicitado, é interessante controlar por meio do medo, e os lobos causam medo, muito mais medo do que um grupo de resistência. O discurso do Ministro Calvo reitera a leitura alegórica:

Se não conseguimos matar os *lobos que uivam*, ao menos emudecemos a ovelha que bale.

Esta ovelha que balia e desassossegava o restante rebanho, segundo o Ministro Calvo, era um homem singular a quem muitos reconheciam um talento místico ou psíquico. E esse talento começava a dar-lhe uma notoriedade que importunava. Fazia nervos a quem mandava. Esse operário era dotado da capacidade de sonhar com aquilo que ainda não acontecera. [...]

Era aquele a quem chamavam *Mensageiro*. (JUNQUEIRA, 2012, p. 20, grifos nosso)

O Mensageiro, portanto, assemelha-se a outras personagens representadas em narrativas distópicas (Wilson, em 1984, por exemplo), pois resiste e questiona o sistema em que está inserido. Como explica Vita Fortunati (2000) no verbete “Utopia as a Literary Genre”, apresentado no livro *Dictionary of Literary Utopias*, “as a matter of fact, the anti-utopian novels of the twentieth century are marked by the introduction of psychological characterization, where the character is portrayed in his conflict with the totalitarian state system he opposes.” (FORTUNATI, 2000, p. 639)

Tais “personagem-resistência” permitem aos leitores identificarem o mundo representado como distópico, uma vez que digladiam com as regras que o cercam. No texto “Concrete dystopia: slavery and its others”, Maria Varsan (2003, p. 205) tece uma pertinente indagação: “How do we – the readers – know when a text ‘counts’ as a dystopia?” A resposta está no estudo da perspectiva narrativa, seja na voz narrativa autodiegética, seja no foco narrativo aliado a uma personagem específica: “What is needed is a text-based definition that the reader takes an active part in generating, since it is the reader’s understanding of the narrator’s message that will establish the distinction between what constitutes a ‘good’ or ‘bad’ future world.” (VARSAN, 2003, p. 205) O contraste entre o “bom” e o “ruim”, segundo a percepção da personagem, permite ao leitor identificar os avisos implícitos nas distopias, afinal,

the dystopian writer presents the nightmare future as a possible destination of present society, as if dystopia were no more than a logical conclusion derived from the premises of the existing order, and implies that it might very well come about unless something is done to stop it. (FERNS, 1999, p. 107)

Encaminhando-se para o desfecho, lemos, na narrativa, a explosão da Torre Governamental,⁷ ação para a qual as personagens subversivas, signo utópico e responsável por indicar tratar-se de uma distopia, estavam se preparando:

O Operário olha com asco aquela alegria efêmera.
Diz:
Aqueles sorrisos vão cair.
Ainda não aconteceu, é certo, mas vai acontecer.
Em breve, o corvo vai gralhar.
Baixa a persiana.
Fecha a janela. (JUNQUEIRA, 2012, p. 279, grifos nosso)

⁷ O capítulo intitulado “89-167-2-23-6-14-6440-3-2-5-1-17-574/21-4-3-8-12:47” é excepcional, pois narra as simultaneidades no instante anterior à explosão. (JUNQUEIRA, 2012, p. 330)

De fato, “os risos caem”; de fato, a insurreição acontece. Após a condenação do Mensageiro, a “sentença do processo 1748” leva-o ao fuzilamento,⁸ ação que eliminaria o subversivo e restauraria o poder oficial. Contudo, fugindo ao destino previsto, no dia em que o Governo estava de aniversário aconteceu a revolta, marcada por disparos e “gritos semelhantes a uivos” (JUNQUEIRA, 2012, p. 338) – mais uma vez, a imagem do lobo. Houve uma grande explosão, incêndios e, diante desse caos (um caos diferente daquele incitado pelo Desastre e, do mesmo modo, diferente do caos implementado pelo Governo), o cavalo do Militar Coxo (personagem representativa da ordem oficial) assusta-se e, em seguida, lemos: “mas um cavalo não perde a elegância. [...] Até que, pouco depois, quando já se ouvia em fundo o acelerado de botas de militares, as rédeas soltaram-se em direção ao Muro [...] escapando ao começo do desastre.” (JUNQUEIRA, 2012, p. 339) O som dos militares relaciona-se ao desastre; o cavalo, por sua vez, transcende os limites do Muro, signo da opressão, e, com êxito, escapa a esse princípio de (novo) desastre – mais uma vez, a presença do Governo.

A imagem do cavalo é expressiva e sugere uma chave interpretativa. Podemos afirmar que a imagem do cavalo encerra (como acabamos de ler) e principia o romance, uma vez que está no título da obra, *Um piano para cavalos altos*. O piano, outro signo presente no título, está representado, também, no enredo, é o instrumento tocado pela personagem Filho; além disso, como vimos ao longo deste artigo, a música assume papel central para o Governo dessa sociedade distópica.

O que significa, então, a sentença “um piano para cavalos altos”? Em alguns momentos do romance, o narrador observa e descreve cavalos: primeiramente, como indício de beleza, a partir da percepção do Diretor, que vê

⁸ O fuzilamento, esse castigo que se torna exibição pública, é traço característico dos sistemas fascistas e está presente em muitas distopias, como *1984* e *O conto da Aia*.

um cavalo perto da parede de fuzilamentos – “O Diretor para, avisa-o: Não devias estar aí. És belo de mais para estar perto do feio”. E o narrador acrescenta que “O cavalo está vivo, tem luz nos olhos, sangue nos músculos.” (JUNQUEIRA, 2012, p. 33) Em um segundo momento, a expressão “cavalos altos” surgirá a partir da perspectiva do Operário que está diante do muro: “O Operário vem pelo pavimento. Vê alguns transeuntes, sapatos cansados, cavalos altos. Armas a brilhar em mãos militares.” (JUNQUEIRA, 2012, p. 109) Tendo em vista a disposição em paralelo das palavras – transeuntes, sapatos e cavalos –, podemos lê-las como a descrição dos passantes que, com seus sapatos cansados, assemelham-se, na visão do Operário, a cavalos altos.

Dessa forma, “Um piano para cavalos altos” seria, justamente, a música direcionada aos sujeitos dessa sociedade distópica, os quais, no desfecho do romance, conseguem escapar não da sua condição, mas do começo do novo desastre. O que acontecerá após essa revolta? No passado dessa Cidade, após o grande Desastre, o sistema totalitário, o Governo, assumiu o poder. E agora, nessa nova circunstância, depois de uma ação de resistência, haverá saída para os sujeitos sociais – os cavalos altos, seguidores do Mensageiro executado pela lei oficial? O final aberto remete-nos às especificidades das distopias críticas, as quais permitem, com maior fôlego do que nas distopias clássicas, a inscrição da esperança – “normally offering a glimmer of hope at the very end of the narrative; because of this, these utopias have often been called critical dystopias.” (VIEIRA, 2010, p. 17)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo ficcional de *Um piano para cavalos altos* revisita as distopias e reinscreve, na contemporaneidade, os medos inerentes à dominação injusta e intransigente implementada por governos totalitários. Diferentemente de Zamyatin, Huxley e Orwell, Junqueira não tece alusões à historicidade que o

circunda, o século XXI; encontramos nesse romance, na verdade, um enredo que tematiza a condição humana emergente em situações de opressão e repressão, independentemente de seu tempo e lugar (lembremos da u-cronia e da u-topia enquanto negação ou indefinição de tempo e espaço). Por fim, a narrativa sugere que, mesmo nos cenários mais escuros – mesmo em sociedades cuja melodia segue o tom do totalitarismo –, nos deparamos com resistência e esperança, a busca de um horizonte capaz de transcender, na diegese do romance, os muros tanto físicos quanto simbólicos instituídos na Cidade. Por isso, a personagem Ruiva, mãe do menino pianista, deseja o horizonte: “É nisto que a Ruiva acredita e é com isto que sonha: acordar uma manhã sem observar pó deitado na mesa de cabeceira, espreguiçar-se de uma janela de onde possa avistar o longe.” (JUNQUEIRA, 2012, p. 233)

REFERÊNCIAS

- BACCOLINI, Rafaella; MOYLAN, Thomas. Dystopia and histories. In: BACCOLINI, Rafaella; MOYLAN, Tom (Org.). *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. London: Routledge, 2003.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Editorial. *Revista Morus: utopia e renascimento*, Campinas, n. 2, p. 5-9, 2005.
- BLAME, Arthur. *Gazing in useless wonder: English utopian fiction, 1516-1800*. Oxford: Peter Lang, 2013.
- BOOKER, M. Keith. *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*. Westport: Greenwood, 1994.
- COELHO, Teixeira. *O que é utopia?* São Paulo: Brasiliense, 1981. (Série Princípios).
- CLAEYS, Gregory. *Utopia: a história de uma ideia*. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: SESC, 2013.
- CLAEYS, Gregory. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, Gregory (Org.). *The Cambridge Companion to utopia literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- DAVIS, J. C. *Utopia and the ideal society: a study of English utopian writing 1516-1700*. New York: Cambridge University Press, 1981.
- FERNS, Christopher. *Narrating utopia: ideology, gender, form in utopian literature*. Liverpool, GBR: Liverpool University Press, 1999.

-
- FORTUNATI, Vita. Utopia as a literary genre. In: FORTUNATI, Vita; TROUSSON, Raymond (Ed.). *Dictionary of literary utopias*. Paris: Champion, 2000.
- JACOBY, Russell. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Tradução de Carolina de Melo Bomfim Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- JAMESON, Frederic. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- JUNQUEIRA, Sandro William. *Um piano para cavalos altos*. Rio de Janeiro: Leya, 2012.
- KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial a pós-moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LISBOA, Maria Manuel. *End of the world: apocalypse and its aftermath in western culture*. Cambridge, GBR: Open Book Publishers, 2011.
- LOPES, Mauro Brandão. Thomas Morus, humanista e mártir. In: MORE, Thomas. *A utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de música*. Tradução de Gabriela Gomes da Cruz e Rui Vieira Nery. Lisboa: Dom Quixote, 1994.
- KLEIN, Gérard. Ficção científica. In: RIOT-SARCEY, Micèle, BOUCHET, Thomas; PICON, Antoine (Org.). *Dicionário das Utopias*. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa e Tiago Marques. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.
- KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- MORRIS, James M.; KROSS, Andrea L. *The A to Z of utopianism*. Lanham: Scarecrow Press, 2009.
- MOYLAN, Thomas. *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. Boulder: Westview Press, 2000.
- MUMFORD, Lewis. *História das utopias*. Tradução de Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona, 2007.
- PAQUOT, Thierry. *A utopia: ensaio a certa do ideal*. Rio de Janeiro, Difel: 1999.
- POHL, Nicole. Utopianism after More: the renaissance and enlightenment. In: CLAEYS, Gregor (Org.). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- REIS, José Eduardo. *Do espírito da utopia: lugares utópicos e eutópicos, tempos proféticos nas culturas literárias portuguesa e inglesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- REIS, José Eduardo. O género da utopia e o modo do utopismo. In: VIEIRA, Fátima; CASTILHO, Maria Teresa (Org.). *Estilhaços de sonhos: espaços de utopia*. Lisboa: Quasi, 2004.
- SARGENT, Lyman Tower. What is a utopia? *Revista Morus: utopia e renascimento*, Campinas, n. 2, p. 153-160, 2005.
- SZACHI, Jerzy. *As utopias*. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1972.

TROUSSON, Raymond. *Historia de la literatura utópica: viajes a países inexistentes*. Traducción de Carlos Manizado de Frutos. Barcelona: Pensínsula, 1995.

VARSAN, Maria. *Concrete dystopia: slavery and its others*. In: MOYLAN, Tom and BACCOLINI, Raffella (Ed.). *Dark horizons: science fiction and the utopian imagination*. London: Routledge, 2003.

VIERIA, Fátima. *The concept of utopia*. In: CLAEYS, Gregory (Org.). *The Cambridge companion to utopia literature*. Cambridge: Cambridge University Press: 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. *Elogio da intolerância*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.