



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



KELSON RUBENS RODRIGUES PEREIRA DA SILVA

**A CIDADE DISTÓPICA EM *UM PIANO PARA CAVALOS ALTOS*, DE SANDRO
WILLIAM JUNQUEIRA**

TERESINA-PI

2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

KELSON RUBENS RODRIGUES PEREIRA DA SILVA

**A CIDADE DISTÓPICA EM *UM PIANO PARA CAVALOS ALTOS*, DE SANDRO
WILLIAM JUNQUEIRA**

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura e Cultura (L2); Linha de pesquisa: Literatura, Historiografia e Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos

TERESINA – PI

2023

S586c Silva, Kelson Rubens Rodrigues Pereira da.
A cidade distópica em *Um piano para cavalos altos*, de Sandro William Junqueira / Kelson Rubens Rodrigues Pereira da Silva. - 2023.
95 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Mestrado Acadêmico em Letras, *Campus* Poeta Torquato Neto, Teresina - PI, 2023.

“Área de concentração: Literatura e Cultura (L2).”

“Linha de pesquisa: Literatura, Historiografia e Memória Cultural.”

“Orientadora: Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos.”

1. Narrativas científicas - Língua portuguesa. 2. Ficção distópica.
3. Sandro William Junqueira. I. Título.

CDD: 469.8

TERMO DE APROVAÇÃO

A CIDADE DISTÓPICA EM UM PIANO PARA CAVALOS ALTOS, DE SANRO
WILLIAM JUNQUEIRA

KELSON RUBENS RODRIGUES PEREIRA DA SILVA

Esta dissertação foi defendida às 09h, do dia 28 de março de 2023, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho **APROVADO**.
(Aprovado, não aprovado).



Professora Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos– UESPI
Orientadora

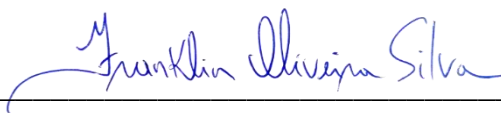


Professor. Dr. Feliciano José Bezerra Filho –UESPI
Membro interno



Professora Dra. Naiara Sales Araújo – UEMA
Membro externo

Visto da Coordenação:



Dr. Franklin Oliveira Silva (Matrícula: 286.154-2)
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI

AGRADECIMENTOS

À Uespi, importante instituição de educação do nosso estado, que me concedeu a oportunidade única de ampliar meus conhecimentos. E mesmo em um período de pandemia manteve um ensino de qualidade e excelência.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Piauí (FAPEPI), por ter proporcionado auxílio financeiro para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço à minha orientadora, professora Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos, pela paciência com minhas limitações, às palavras de incentivo e por compartilhar seu conhecimento durante esse período do Mestrado.

Aos professores de banca Feliciano José Bezerra Filho e Naiara Sales Araújo Santos por suas importantes contribuições para enriquecimento do trabalho.

Agradeço aos meus pais Eva Rodrigues dos Santos e Neusan Pereira da Silva pelo apoio incondicional durante a jornada do mestrado.

Aos amigos Anara Moraes e Antônio Soares, por terem me incentivado, enviado o edital do mestrado e insistido para que eu fizesse, embora não fosse meu plano inicial passar por essa jornada.

Aos amigos que conheci nesse mestrado: Paulo Geovane, Venâncio Gomes, Lennon Marques e Daniel Judvan, que sempre mantiveram uma parceria durante esse período de estudos.

Aos amigos Ana Stefânia e Luís Carlos pelas palavras de incentivo, por sempre estarem disponíveis a conversar sobre a pesquisa e acreditarem no meu (suposto) potencial para enfrentar essa jornada.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras, pela dedicação e pelo suporte e apoio necessários para a efetivação deste estudo.

Ao autor Sandro William Junqueira, que produziu a obra que me proponho a analisar neste trabalho e me despertou o interesse novamente para a área de Letras, já que me encontrava afastado.

A todos aqueles(as) que, de forma direta ou indireta, torcem por mim, para que eu seja bem-sucedido em minha trajetória de vida.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a cidade distópica na obra *Um piano para cavalos altos*, do escritor português contemporâneo Sandro William Junqueira. Os estudos da cidade na literatura são cada vez mais relevantes para refletir sobre as relações sociais em um contexto urbano de rápidas transformações motivadas por questões econômicas e políticas. A cidade, que outrora era considerada um lugar acolhedor, torna-se um campo de disputas com uma realidade cada vez mais segregadora. Com base nisso, faz-se pertinente questionar: qual a compreensão sobre distopia e sua relação com a cidade? Como é pensada a representação social a partir da distopia na obra *Um piano para cavalos altos*? A pesquisa é qualitativa, de cunho bibliográfico, pautada nos seguintes estudos: para a compreensão sobre os conceitos de distopia, são úteis os estudos de M. Keith Booker (1994) e Gregory Claeys (2017); para a análise da cidade contemporânea, contamos com as abordagens de Renato Cordeiro Gomes (2008); para o entendimento do conflito socioespacial, a visão de David Harvey (2005) e Edward Soja (1993). A cidade moderna e contemporânea é caracterizada pela pluralidade e heterogeneidade, tendo o homem imerso em conflitos sociais e territoriais. Uma cidade entrópica atinge seu auge na contemporaneidade, sobretudo com a presença da globalização, gestões políticas questionáveis, guerras, agressões ao meio ambiente, controle social, entre outros problemas. É nesse contexto que surge a literatura distópica, com possibilidade de reflexão sobre problemas urbanos, por meio de narrativas que constroem cenários potenciais a partir da realidade atual. *Um piano para cavalos altos*, de Sandro William Junqueira, fornece a metáfora distópica dos dias contemporâneos, colocando em cena uma cidade pautada no controle social e segregação que se impõe por zonas, cuja classe dominante legitima privilégios. E, diante desse cenário autoritário, surge um grupo de resistência que fornece uma perspectiva esperançosa na obra, caracterizando uma vertente da ficção distópica definida como distopia crítica.

Palavras-chave: Espaço. Distopia. *Um piano para cavalos altos*.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the dystopian city in the work *Um piano for tall horses*, by the contemporary Portuguese writer Sandro William Junqueira. City studies in the literature are increasingly relevant to reflect on social relations in an urban context of rapid transformations motivated by economic and political issues. The city, which was once considered a welcoming place, becomes a field of disputes with an increasingly segregating reality. Based on this, it is pertinent to ask: what is the understanding of dystopia and its relationship with the city? How is the social representation thought, from the perspective of dystopia in the work *A piano for high horses*? The research is qualitative with a bibliographical nature, based on the following studies: for understanding the concepts of dystopia, studies by M. Keith Booker (1994) and Gregory Claeys (2017) are useful; for the analysis of the contemporary city, we rely on the approaches of Renato Cordeiro Gomes (2008); for understanding the socio-spatial conflict, the vision of David Harvey (2005) and Edward Soja (1993). The modern and contemporary city is characterized by plurality and heterogeneity, with man immersed in social and territorial conflicts. An entropic city reaches its peak in contemporary times, especially with the presence of globalization, questionable political management, wars, aggressions to the environment, social control, among other problems. It is in this context that dystopian literature emerges, with the possibility of reflection on urban problems, through narratives that build potential scenarios from the current reality. *A piano for tall horses*, by Sandro William Junqueira, provides the dystopian metaphor of contemporary times, putting on stage a city based on social control and segregation that is imposed by zones, whose ruling class legitimizes privileges. And in the face of this authoritarian scenario, a resistance group emerges that provides a hopeful perspective in the work, characterizing a strand of dystopian fiction called critical dystopia.

Keywords: Space; Dystopia; *Um piano para cavalos altos*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 PERSPECTIVAS DA LITERATURA DE FICÇÃO DISTÓPICA.....	13
2.1 FICÇÃO CIENTÍFICA: CONJECTURAS E PERCEPÇÕES SOBRE O FUTURO	13
2.1.1. As transições de séculos: Ambiente fértil para as ficções científicas e distópicas.....	19
2.2 FICÇÃO DISTÓPICA: O FUTURO SOMBRIO, MELANCÓLICO E TOTALITÁRIO	22
2.2.1 A consolidação da distopia: Uma breve Incursão sobre as fases da ficção distópica.....	28
2.2.2 Distopias pós Segunda Guerra Mundial: a ciência como protagonista	32
2.3 NARRATIVAS CIENTÍFICAS E DISTÓPICAS EM LÍNGUA PORTUGUESA NOS SÉCULOS XX/XXI.....	35
3 O PROJETO URBANO DAS DISTOPIAS	45
3.1 AS CIDADES ENTRÓPICAS: DISTOPIA E CIDADE CONTEMPORÂNEA	45
3.2 O CONFLITO SOCIOESPACIAL E O PROCESSO DE URBANIZAÇÃO	54
3.3 ESPAÇO URBANO: MODERNIZAÇÃO E MEIO AMBIENTE	57
4 DA UTOPIA À DISTOPIA: O PROJETO URBANO EM <i>UM PIANO PARA CAVALOS ALTOS</i>.....	60
4.1 A VIDA ENTRE ZONAS E MUROS: A CIDADE EM <i>UM PIANO PARA CAVALOS ALTOS</i>	60
4.2. O MENSAGEIRO E OS MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA NA ZONA CASTANHA.....	69
4.3 O PODER AUTORITÁRIO QUE EMANA DA ZONA AZUL	74
4.4 O SUBJUGAMENTO NAS ZONAS MARGINAIS: AMARELA E CINZA.....	80
4.5 OS MOVIMENTOS COORDENADOS DA RESISTÊNCIA: A BUSCA PELA UTOPIA.....	86

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS.....	94

1 INTRODUÇÃO

A cidade vem adquirindo relevância nas obras literárias e deixa de ser restrita apenas a um cenário na narrativa para assumir protagonismo. Para além da condição geométrica, a urbe é lugar de relações sociais. Segundo Ítalo Calvino (2003, p. 85), o urbano é símbolo de “tensão entre a sua racionalidade geométrica e o emaranhado de existências humanas”, que, através das experiências, vai demarcando seu lugar nos espaços citadinos. Assim, a cidade torna-se o local de presença do ser humano que deposita sobre ela suas ações, desejos e afetos. Ela comporta significações em torno de histórias que se deixam entrever nas curvas do urbano. Possui tendência à racionalidade, perda da identidade e solidão. Dessa maneira, o presente trabalho tem como objetivo analisar a cidade distópica na obra *Um piano para cavalos altos*, de Sandro William Junqueira.

O interesse pela obra *Um piano para cavalos altos*, do escritor português Sandro William Junqueira, justifica-se pela vontade de estudar a cidade a partir de um cenário distópico. A opção pelo estudo da obra também se dá pela reduzida fortuna crítica em torno do autor, cuja obra hodierna ainda não é tão conhecida como a de outros escritores contemporâneos portugueses. Com uma obra publicada na década de 2010, o referido escritor pode ser considerado um autor novo e com uma obra relevante aos estudos acadêmicos.

Portanto, a investigação de um romance português contemporâneo, distópico, com enfoque no espaço citadino, mostra-se relevante por fornecer contribuições essenciais para a compreensão das relações sociais. Diante de cenários autoritários, com governantes intolerantes, acirrando o confronto entre pessoas de diversas classes sociais através da polarização política e conflitos urbanos, encontramos o cerne da nossa pesquisa a partir do enredo da obra a ser analisada.

Sandro William Junqueira é um escritor nascido na Rodésia (hoje atual Zimbábue), colônia inglesa na qual seus pais portugueses se encontravam por compromissos militares de seu pai. Além disso, cresceu na cidade lusitana Portimão, onde conheceu a poesia, a prosa e o teatro e tem experiências em vários setores da arte, como pintura, escultura, música, além da literatura que

produz. No entanto, sua especialidade maior está no teatro, onde encena e é professor de dramaturgia.

O escritor lançou *Caderno do algoz*, em 2009, que o marca no cenário literário. Logo depois, publicou *Um piano para cavalos altos* (2012), *No céu não há limões* (2014). Foi finalista do Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (APE). Lançou três livros para crianças: *A Cantora Deitada* (2015), *A grande viagem do pequeno Mi* (2016) e *As palavras que fugiram do dicionário* (2018) — vencedor da categoria Melhor Livro Infantil-Juvenil para o Prémio Autores da Sociedade Portuguesa de Autores — SPA), *Quando as Girafas Baixam o Pescoço* (2017) — nomeado melhor romance para o Prémio Autores 2018 — SPA; *A Sagrada Família* (2021); e *Um tiro no escuro* (2022).

A recepção crítica da sua obra ainda está em formação. A partir de uma pesquisa realizada no catálogo de teses e dissertações da CAPES, foi encontrada apenas a tese intitulada “*Inscrições distópicas no romance português do século XXI*”, de Caroline Valada Becker, defendida pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, no ano de 2017, na qual ela faz uma referência sutil à obra *corpus* desta pesquisa.

Da mesma autora, destaca-se o artigo “A Distopia, o totalitarismo e o romance *Um piano para cavalos altos*, de Sandro William Junqueira”, em que ela faz uma abordagem direta sobre a obra, publicado na Revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, edição 53, ano 2016. O estudo concentra-se na análise da obra a partir da 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.

Através de pesquisa, foram encontrados os artigos publicados pela autora Maria Jesús Fernández, da Universidad de Extremadura, dentre eles consta o artigo nomeado “O desaparecimento de Portugal: narrativas distópicas na literatura portuguesa contemporânea”, também com uma referência sutil à obra *Um piano para cavalos altos* em meio a outras obras contemporâneas portuguesas.

Dessa maneira, percebemos que, no que se refere aos estudos analíticos, há poucas pesquisas em torno da obra *Um piano para cavalos altos*, de modo que se pretende contribuir com a recepção crítica da referida obra, ampliando os debates sobre a relação entre cidade e distopia, contribuindo, assim, com os estudos críticos literários.

Sandro William Junqueira diz em entrevista que tinha tendência em escrever sobre obras mais distópicas, diferente de sua obra mais recente “*Quando as Girafas Baixam o Pescoço* é um livro muito distinto dos meus outros romances porque está mais próximo da realidade, já os outros livros são mais distópicos” (JUNQUEIRA, 2019, n.p.).

O estudo da cidade se mostra determinante em *Um piano para cavalos altos*, pois deixa de ser um mero cenário e torna-se preponderante pelo que expressa na sua simbologia e nas sensações que emanam do espaço, como o medo imposto pelo governo totalitário vigente, como a forma de controle e constituição de uma nova ordem social. Nessa perspectiva, a cidade apresenta-se de forma distópica, cujo modelo é idealizado após o acontecimento de um fenômeno natural, nomeado como o Grande Desastre, responsável por destruir a estrutura anterior da cidade, ceifar a vida de pessoas, motivar os gestores a reconstruírem-na com muros, dividi-la em zonas e por cores, determinar classes sociais e promover cerceamento de direitos por meio de atitudes totalitárias, além de gerar conflitos.

O estudo da distopia na literatura tem se destacado em muitas obras, sendo relevante para a compreensão da sociedade contemporânea. A obra *1984*, de George Orwell, do ano de 1949, continua tão atual quanto qualquer obra hodierna, assim como a obra *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, e *Nós* (1924), de Yevgeny Zamiatin. Essas narrativas se configuram como a trilogia clássica da literatura distópica, embora existam muitas outras de igual importância na literatura mundial.

Entre as principais distopias presentes em obras de Língua Portuguesa de Portugal, destaca-se o português Gonçalo M. Tavares, com a tetralogia intitulada *O reino*, que envolve quatro obras: *Um homem: Klaus Klump*, *A máquina de Joseph Walser*, *Jerusalém* e *Aprender a rezar na era da técnica*.

Na literatura brasileira, tem-se a trilogia distópica de Ignácio de Loyola Brandão: *Zero* (1974), *Não verás país nenhum* (1981) e *Desta terra nada vai*

sobrar a não ser o vazio sobre ela (2018); *A hora dos ruminantes* (1966), de J. J. Veiga, entre outras.

Esta pesquisa fez uso de base bibliográfica, de caráter qualitativo e natureza crítico-analítica com método dialético. Conforme reforça Gil (2008, p. 23), a pesquisa bibliográfica “é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”. Assim, o estudo contribui para uma base sólida de fundamentação teórica que tende a dirimir problemas do projeto de pesquisa. Dessa maneira, a pesquisa foi pautada em dissertações e teses do banco de dados da Capes que tenham relação com a proposta investigada. Neste trabalho, em particular, destacam-se: *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*, de Keith Booker (1994); *Dystopia, a natural history* (2017), de Gregory Clayes; *Geografias Pós Modernas*, de Edward Soja (1993); *Todas as cidades, a cidade*, de Renato Cordeiro Gomes (1999).

No primeiro momento da pesquisa, é feita uma abordagem sobre a literatura de ficção científica e seu desdobramento em seu subgênero, a distopia, com destaque para as características, relação com a sociedade e produção em Língua Portuguesa, com ênfase na produção de Brasil e Portugal. No segundo momento, é dado enfoque aos estudos sobre literatura e cidade, destacando os conflitos socioespaciais, a degradação do meio ambiente causada pela modernização da cidade e, por fim, a apresentação panorâmica da cidade representada na obra. Na última parte do trabalho, a ênfase será na análise distópica da narrativa, na qual protagonizam a cidade e seus personagens inseridos nessa microrrealidade. Para tanto, o destaque será para o espaço citadino e ao modo como é usado como instituição de poder para instaurar o medo e controle social. E também a presença de um grupo de resistência a essa cidade que contribui para o vislumbre de esperança na narrativa.

2 PERSPECTIVAS DA LITERATURA DE FICÇÃO DISTÓPICA

Neste capítulo, pretendemos abordar o gênero de ficção científica e sua consolidação na literatura como uma maneira de refletir sobre os avanços tecnológicos que vigoram na sociedade, sobretudo a partir da Revolução Industrial, auge dessa produção. Em seguida, objetivamos tratar acerca do seu subgênero, a distopia, que se apresenta como uma forma de ficção que vai se notabilizar por envolver ciência, problemas sociais e políticos, cujo desdobramento resulta no controle social em uma narrativa predominantemente pessimista. Traçaremos, ainda, um percurso entre as fases da ficção distópica, definindo as particularidades de cada uma. Por último, abordaremos sobre a ficção científica e ficção distópica em Língua Portuguesa, destacando as obras produzidas no Brasil e em Portugal.

2.1 FICÇÃO CIENTÍFICA: CONJECTURAS E PERCEPÇÕES SOBRE O FUTURO

O gênero ficção científica surge, inicialmente, em países influenciados diretamente pela Revolução Industrial, impactados pelas inovações da ciência e tecnologia, com desdobramento no modo de produção e também nas relações sociais. Foi o início de uma nova era de inovações tecnológicas que perpassa o século XX e se intensifica no século XXI. A Revolução Industrial, portanto, foi decisiva para a consolidação do gênero literário que mais tarde ficaria conhecido como ficção científica, pois a literatura, inevitavelmente, é influenciada por fatores históricos da sociedade. Em primeiro momento, a ficção científica surge no século XIX na Inglaterra e França e, posteriormente, nos Estados Unidos, no século XX.

No século XIX, a literatura gótica incorporou um subgênero chamado ciência gótica, um limiar entre a racionalidade e a irracionalidade, conforme vemos nesse trecho de Bráulio Tavares:

[...] têm um pé na ficção científica, utilizando muitos dos seus aparatos exteriores (cenários, personagens, artefatos) mas que se recusam a lidar com a lógica, a verossimilhança e a plausibilidade científica que os adeptos de ficção científica usam [...]. Na ciência gótica, a parafernália tecnológica e a pseudo-racionalização materialista estão

a serviço de situações bizarras, grotescas, impressionantes (TAVARES, 2003, p. 15).

Um bom exemplo desse gênero é *Frankenstein*, de Mary Shelley, que traz a tensão da angústia e a inquietação provocada pela ciência, no qual determinado período foi mais restrito ao elemento sobrenatural. No decorrer dos tempos, vários autores incorporaram teorias baseadas na ciência a seus escritos. Edgar Allan Poe desenvolve uma literatura com esse aspecto e de forte apelo simbólico. No fim do século, a literatura gótica se inseriu no Decadentismo/Simbolismo para representar o ser humano fragmentado em meio às incertezas e temores diante do processo de industrialização que crescia de forma desordenada.

O termo “ficção científica” surge, em 1926, através da afirmação de Hugo Gernsback, editor da revista *Amazing Stories*. A ficção científica se consolida como gênero ao se transformar em um gênero premonitório que vai antecipar alguns eventos sociais:

Podemos chamar de representacional a compreensão do senso comum sobre a natureza antecipatória da FC como um gênero. E sua maioria, essas narrativas não são, evidentemente, nem modernizantes, nem reflexivas, mas autodestrutivas e desconstrutivas. Elas abordam seus temas abarrotados de um realismo convencional, com uma única diferença: a de que a “presença” plena- os cenários e as ações que são “fornecidos” - é aquela meramente possível e concebível no futuro próximo ou distante. Daí a defesa canônica que se faz do gênero: em um momento em que a mudança tecnológica atingiu um ritmo vertiginoso, em que o chamado “choque de futuro” é uma experiência diária, essas narrativas teriam a função social de acostumar seus leitores à inovação rápida, de preparar nossa consciência e nossos hábitos para o impacto, de resto, desmoralizante da própria mudança (JAMESON, 2021, p. 444-445).

A ficção científica antecipa realidades eventualmente brutais, ambientes possivelmente tomados pelas inovações tecnológicas. É um gênero literário que permite refletir sobre eventuais situações que podem acontecer. Além disso, concentra-se no efeito da possibilidade e, sobretudo, de perplexidade do homem diante da realidade, conforme fica evidente nas palavras de Martins (2008), que afirma ser um gênero literário “baseado em ideias científicas que não tenham sido provadas impossíveis[..], tentam dentro de certos limites, respeitar as leis conhecidas da Ciência”. (MARTINS, 2008, p.65-66).

Assim, a ficção científica antecipa cenários promovidos pelos avanços científicos que exploram contextos potenciais que a ciência é capaz de atingir. Inserida em uma lógica possível, mostra-nos narrativas diversas sobre as possibilidades que, na ciência, se encontram em fase teórica. Então, o ficcionista se arrisca seguindo os limites da coerência dos fatos. Sérgio Abranches, em sua obra *A era do imprevisto: A grande transição do século XXI* (2017), apresenta considerações sobre a importância da ficção científica:

o gênero literário mais desprezado pelos ensaístas é o da ficção científica, que muitas vezes demonstra maior compreensão de tendências emergentes ou a emergir do que a literatura de não ficção, de base científica ou técnica. A literatura de ficção científica de Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, George Orwell, Kurt Vonnegut Jr. ou Ursula K. Le Guin, para ficar em apenas algumas de minhas predileções, nos ensina mais sobre como olhar e entender o que o futuro pode nos reservar do que os livros de não ficção que tentam fazer previsões plausíveis sobre o futuro. (...) Lembro-me que Carl Sagan, certa vez, em almoço no Faculty Club de Cornell, me disse que lia muitos manuscritos de autores de ficção científica, para verificar a plausibilidade de certas imaginações. Fazia sempre com deleite e corrigia o mínimo, para ajustá-las às possibilidades científicas, que ele interpretava com o máximo de amplitude, para não cercear a criatividade dos autores. Esse aproximar-se da verdade plausível por meio do imaginário, livre de autocensura, está muito mais ao alcance do ficcionista do que do estudioso acadêmico e, mesmo, do jornalista narrativo. Do resultado dessa liberdade do ficcionista, que nos fala da natureza humana ou que nos aponta futuros possíveis, é que me valho, quando me falta a visão analítica ou quando não há ainda o que observar e interpreta (ABRANCHES, 2017, p. 16).

Assim, esse gênero se torna uma das perspectivas para reflexão da sociedade ao trazer possibilidades ilimitadas sobre o futuro em suas diversas temáticas associadas a eventos especulativos da realidade. Dessa forma, permite construir cenários prováveis em seus mais diversos subgêneros, como *Space Opera*, História Alternativa, Apocalíptico, Futurista, Afrofuturismo, Distopias/Utopias, entre outros. A ficção científica se arrisca ao trazer conjecturas do futuro baseadas na contemporaneidade com coerência para justificar os eventos retratados; porém, não se permite cair na previsibilidade e traz um possível desconforto na leitura. Assim sendo, a ficção científica fornece percepções renovadas da realidade, com ênfase no princípio da desfamiliarização. Esse processo de desfamiliarização é o que Darko Suvin (1979) define como estranhamento cognitivo como princípio base da literatura de ficção científica, que, segundo o autor, é um “[...] space of a potent

estrangement, validated by the pathos and prestige of the basic cognitive norms of our times.” (SUVIN, 1979, p. 4)¹.

Nesse sentido, para Suvin (1979), o estranhamento cognitivo vai ser definido por personagens ou ambientação, que fogem aos moldes da ficção naturalista ou realista. Contudo, é importante ressaltar que a ficção científica se sustenta dentro de uma lógica coerente, empírica e possível, diferentemente das obras de ficção fantástica.

Darko Suvin (1979) apresenta seu conceito de estranhamento cognitivo, influenciado pelas ideias de estranhalização dos formalistas russos, que buscavam uma forma de escrita diferenciada da maneira que normalmente os escritores produziam. Bertold Brecht é um dos precursores de uma modalidade singular de escrita, sobretudo pela perspectiva científica. Suvin reforça que:

This concept was first developed on non-naturalistic texts by the Russian Formalists (“ostranenie” Viktor Shklovsky) and most successfully underpinned by an anthropological and historical approach in the work of Bertolt Brecht, who wanted to write “plays for a scientific age.” While working on a play about the prototypical scientist, Galileo, he defined this attitude (“Verfremdungseffekt”) in his *Short Organon for the Theatre*: “A representation which estranges is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar.” And further: for somebody to see all normal happenings in a dubious light, “he would need to develop that detached eye with which the great Galileo observed a swinging chandelier (SUVIN, 1979, p. 6).²

Nessa perspectiva, percebemos que há uma busca por uma narrativa atípica com quebra de paradigmas. A ficção científica anseia pela alteridade até por se envolver com conceitos que relacionam a física e a filosofia, o que contribui para criar cenários e enredos que fogem ao senso comum, possibilidades abertas para o futuro e a fruição artística que vigora o sentido de mudança. Além disso, são narrativas que orientam nossa percepção para o

¹ [...] espaço de um poderoso estranhamento, validado pelo pathos e pelo prestígio das normas cognitivas básicas de nossos tempos.” (Tradução nossa)

² Este conceito surgiu pela primeira vez em textos não naturalistas pelos formalistas russos (“ostranenie” Viktor Chklovski) e melhor desenvolvido por meio de uma abordagem antropológica e histórica no trabalho de Bertolt Brecht, que queria escrever “peças de teatro para uma era científica”. Enquanto trabalhava em uma peça sobre o cientista prototípico, Galileu, ele definiu essa atitude (“Verfremdungseffekt”) em seu *Short Organon for the Theatre*: “Uma representação que estranha é aquela que nos permite reconhecer seu assunto, mas ao mesmo tempo faz com que pareça desconhecido”. E além disso: para que alguém visse todos os acontecimentos normais sob uma luz duvidosa, “ele precisaria desenvolver aquele olho desapegado com o qual o grande Galileu observou um lustre balançando. (Tradução nossa)

diferente, como viagens a planetas, tecnologias avançadas, universos paralelos, seres de outro mundo, entre outros.

A partir disso, Darko Suvin (1979) também apresenta outro conceito para dialogar com a ficção científica, algo que ele vai chamar de *novum*: “The presence of the novum as the determining factor of na SF narration is crucially testable in its explanatory power for the basic narrative strategies in this genre.” (SUVIN, 1979, p. 70).³ Dessa forma, fica evidente que a ficção científica apresenta particularidades diferentes das narrativas utópicas ou distópicas, pois se concentra em criar uma lógica que fuja do lugar comum e, assim, promove o estranhamento, desconforto e também reflexões no leitor a partir da perspectiva científica. É a transgressão em relação às narrativas realista-naturalistas, com cenários, personagens e eventos diferenciados, mas que, ainda assim, estão dentro de um contexto de possibilidade. Suvin ainda acrescenta:

Furthermore, the novum intensifies and radicalizes that movement across the boundary of a semantic field (defined by the author's cultural norm) which always constitutes the fictional event. In “naturalistic” fiction this boundary is iconic and isomorphic: the transgression of the cultural norm stands for a transgression of the cultural norm; Mme. Bovary's adultery stands for adultery. In SF, or at least in its determining events, it is not iconic but allomorphic: a transgression of the cultural norm is signified by the transgression of more than merely cultural, of an ontological, norm. by an ontic change in the character/agents reality either because of his displacement in space and/or time or because the reality itself changes around him (SUVIN, 1979 p. 70).⁴

Nesse sentido, o conceito do *novum* se concentra em uma forma inédita de escrita, ilustrando a perplexidade do homem diante dos avanços científicos, com possibilidades de encaminhamento ao futuro. Ademais, sempre há, na construção de seus enredos, o elemento da transgressão, com narrativas envolvidas em cenários e eventos que fogem à perspectiva comum da realidade.

³ A presença do novum como fator determinante de uma narrativa de FC é crucialmente testável em seu poder explicativo para as estratégias narrativas básicas desse gênero (Tradução nossa)

⁴ Além disso, o novum intensifica e radicaliza esse movimento através da fronteira de um campo semântico (definido pela norma cultural do autor) que sempre constitui o evento ficcional. Na ficção “naturalista”, essa fronteira é icônica e isomórfica: a transgressão da norma cultural representa exatamente isso; O adultério de Madame Bovary significa adultério. Já na FC, ou pelo menos em seus eventos determinantes, isso não é icônico, mas alomórfico: uma transgressão da norma cultural é significada pela transgressão de mais do que apenas o cultural, mas de uma norma ontológica. Seja por uma mudança ôntica na realidade do personagem/agentes, seja por causa de seu deslocamento no espaço e/ou no tempo ou ainda porque a própria realidade mudar em seu entorno. (Tradução nossa)

Em 2019, o escritor Daniel Galera produz o ensaio *Ondas catastróficas*, no blog Serrote, que enfatiza a importância de a ficção científica acompanhar as inovações sociais e tecnológicas. O autor paulista afirma que as narrativas realistas contemporâneas já não conseguem dar conta dos acontecimentos da realidade. Galera afirma:

[...] o que parece anacrônico na era da visibilidade total, quando se fala em literatura, é o tipo de romance realista ainda hegemônico, o modelo de narrativa masculina e burguesa por excelência, atenta à metódica construção psicológica dos personagens e à representação detalhada e naturalista do real. É o tipo de narrativa que, de modo geral, posso ser acusado de praticar desde os meus primeiros livros publicados. Quando escrevi meu último romance, *Meia-noite e vinte*, lançado em 2016, experimentei pela primeira vez o desgaste das ferramentas com as quais estava acostumado a transcrever minha imaginação e minha vida interior. [...] Não há espaço para incoerência, mistérios, para uma acomodação estrutural do imprevisível ou dos fenômenos inapreensíveis por inteiro, rotulados pelo filósofo Timothy Morton de “hiperobjetos”. Diante de hiperobjetos como o aquecimento global, a internet e a energia nuclear, fenômenos complexos que só conseguimos apreciar de maneira incompleta, e que nos forçam a lidar com noções de tempo e de espaço muito mais imprevisíveis, as estratégias de representação do real no romance realista, sugere Wark, deixariam de funcionar (GALERA, 2019, n.p.).

Dessa forma, os romances de vieses mais próximos da realidade já não permitem, segundo Galera (2019), reflexões acerca das inovações tecnológicas e dos imprevistos da realidade. Podemos dizer que esses romances estariam ligados a uma fórmula de escrita, distanciando-se da imprevisibilidade, que são os acontecimentos que vigoram na sociedade hipermoderna. Para o autor, os gêneros literários que quebram paradigmas em relação à literatura realista fogem das propostas clichês ainda hoje adotadas em grande parte dos romances; em outras palavras, são as “literaturas ditas de gênero, como ficção científica, fantasia e horror, vicejam com novas ideias e perspectivas, (...) distanciados do realismo vigente” (GALERA, 2019, n.p.).

Assim, podemos ver, nas palavras do escritor, que a literatura de ficção científica e seus subgêneros, como a distopia, dialogam com as inovações contemporâneas ao capturar a imaginação de nossos dias para elevar a um potencial cenário no futuro. Além disso, retiram, desse modo, o leitor de uma leitura previsível para uma narrativa surpreendente que representa épocas futurísticas que carregam impactos de situações contemporâneas.

Daniel Galera, inclusive, é um dos autores brasileiros que acrescentou uma produção no repertório de obras contemporâneas brasileiras de cunho distópico. Dois anos após publicar o ensaio, o autor paulista publica *O deus das avencas* (2021) com novelas que dialogam com a distopia e, assim, parte para narrativas que procuram se concentrar em inovações futuristas e os impactos da tecnologia na sociedade.

Diante disso, percebemos que a ficção científica é um gênero bastante relevante para a sociedade ao revelar questionamentos e ansiedades da humanidade diante dos avanços tecnológicos que emergiam na Revolução Industrial. Com a consolidação, surgiram seus subgêneros, que abordam perspectivas diferentes, utilizando como base a premissa da investigação do futuro. As narrativas de ficção distópica, foco do nosso trabalho, será uma delas.

2.1.1. As transições de séculos: ambiente fértil para as ficções científicas e distópicas

Na passagem dos anos 2000, presenciamos o *bug* do milênio: novas tecnologias, evolução da internet, o terrorismo, que foi marcado pelo ataque às Torres Gêmeas do World Trade Center, nos EUA, e culminou na Guerra do Terror, este foi o modelo de conflito que mais se destacou na primeira década dos anos 2000. Adentrando o século XXI, tivemos a sucessão de governos autoritários, pandemias, crises econômicas, parecendo ser uma tendência inerente a toda transição de século. Diante desse cenário, várias produções do cinema, literatura e nos demais campos da arte vieram a contribuir com reflexões e conjecturas durante essas duas primeiras décadas do novo século e se consolidaram por meio da ficção científica distópica. Zygmunt Bauman, em uma entrevista à *Globonews* em 2016, faz um comparativo entre as transições do século XX e XXI:

este século é muito diferente do século 20. Se compararmos o que eu vivenciei quando jovem, cheio de esperanças e expectativas, com o que vivencio agora, em retrospecto, comparando, revisando expectativas e esperanças, eu diria que estamos num estado de interregno. Esse é o termo que gosto de usar. No “interregno”, não somos uma coisa nem outra. No estado de interregno, as formas como aprendemos a lidar com os desafios da realidade não funcionam mais. As instituições de ação coletiva, nosso sistema político, nosso sistema

partidário, a forma de organizar a própria vida, as relações com as outras pessoas, todas essas formas aprendidas de sobrevivência no mundo não funcionam direito mais. Mas as novas formas, que substituiriam as antigas, ainda estão engatinhando. Não temos ainda uma visão de longo prazo, e nossas ações consistem principalmente em reagir às crises mais recentes, mas as crises também estão mudando. Elas também são líquidas, vêm e vão, uma é substituída por outra, as manchetes de hoje amanhã já caducam, e as próximas manchetes apagam as antigas da memória, portanto, desordem, desordem (BAUMAN, 2016, n. p.).

Assim, percebemos que estamos em um século de incertezas, como em nenhum outro momento da história, pois o sistema que gera o funcionamento da sociedade parece estar falido, e a inserção de novas ideias ainda se encontra em fase embrionária, com solução para longo prazo.

No momento em que demos início à produção deste trabalho, observamos o cenário de uma pandemia que se desenrolou no início de 2020 e, até o momento, ainda faz muitas vítimas, embora bem menos, se comparado ao seu auge nos primeiros anos. Economia arruinada, espaço restrito para circulação de pessoas, luta pela sobrevivência em meio a uma situação limite proposta por um inimigo invisível, um vírus. Lidamos com posturas de líderes de algumas nações que tomaram decisões cautelosas por conta da situação caótica enfrentada pelo mundo durante a pandemia. Em contrapartida, havia líderes negacionistas mais preocupados com a economia, com uma gestão que ignorava (ou fingia ignorar) a pandemia, demonstrando maior interesse pelas finanças, e menos pelas condições míseras do povo.

As notícias passaram a ter grande destaque na distopia da vida real. Notícias falsas e verdadeiras proliferavam nas redes sociais, confundindo a população. Além disso, um clima de medo foi criado pelos diversos meios midiáticos. Estes destinaram toda a sua grade de programação para falar sobre o vírus, enfatizando mais os mortos e contaminados e menos os recuperados, além de plantões em hospitais e filmagens em cemitérios, destaque na abertura de covas, exploração da dor de familiares que expunham seus sofrimentos na frente das câmeras aterrorizando, assim, os telespectadores. As emissoras disputavam a imagem mais chocante. Críticas às vacinas e seus efeitos alimentavam as mais diversas teorias conspiratórias, gerando desinformação e, conseqüentemente, mais contaminação e mortes. O mundo simplesmente parou

de produzir por algum tempo, arruinando a economia, gerando fome, desemprego e desesperança.

No período de escrita deste trabalho, vivemos também outro grande fator que contribui para o imaginário distópico: um conflito na Europa, mais precisamente no leste europeu, entre Rússia e Ucrânia. O maior país do mundo, e que já foi uma das grandes potências mundiais, hoje, ainda, mantém um poderio bélico muito forte e deseja manter a Ucrânia sob seu controle para evitar perdas econômicas, sobretudo, a hegemonia do gás natural que abastece boa parte da Europa. A Ucrânia, mais próxima do bloco de países europeus, mais ao ocidente, poderia acarretar a perda da hegemonia da Rússia, isso na visão de seu líder, Vladimir Putin.

As nações europeias do bloco ocidental (União Europeia) e os EUA procuraram não se envolver diretamente no conflito para não gerar uma eventual terceira guerra mundial, que poderia ter consequências catastróficas. Entretanto, o bloco ocidental já realizou sanções contra o Estado russo, que vê sua economia sendo arruinada juntamente com seu povo, mas, até o momento, sem recuo das tropas comandadas por Putin.

Os cenários descritos poderiam ser uma típica narrativa distópica, porém é uma realidade que se apresenta diante dos nossos olhos. Para Löwy (2005), as distopias seriam como aviso de incêndio, caso algumas tendências contemporâneas piorassem no futuro. Vemos acontecer agora com possibilidade de seguir para uma eventual piora.

O mundo, outrora, vivia uma relativa paz, apesar de conflitos locais em algumas regiões do mundo, como no Oriente Médio e na África, em que pessoas morreram em diversos conflitos, sem esquecermos do Brasil, que, apesar de não viver uma guerra, os conflitos com crime organizado somam um saldo preocupante de vítimas. Ademais, cresce-se a problemática da saúde em nível pandêmico, situação que o mundo não vivia há 100 anos.

Dessa forma, percebemos que o ambiente de transição de séculos sempre traz questionamentos à humanidade que, através das diversas áreas do conhecimento, apresenta suas manifestações sobre esse evento. Esse se configura como um acontecimento de grande importância, sobretudo na passagem dos dois últimos séculos, em que houve progresso e avanços em todas as áreas, ao mesmo tempo em que problemáticas econômicas, bélicas e

de saúde pública também evoluíram na mesma proporção, atemorizando a vida humana.

2.2 FICÇÃO DISTÓPICA: O FUTURO SOMBRIO, MELANCÓLICO E TOTALITÁRIO

A distopia é um dos subgêneros da ficção científica, uma forma de ficção com ênfase na reflexão político-social. A palavra distopia foi proposta, inicialmente, pelo filósofo John Stuart Mill, em 1868, no parlamento britânico. A expressão se consolidou no século XX com a publicação de diversas obras em torno da temática. Gregory Clayes (2017) atribui a origem do termo a uma época anterior, especificamente a meados de 1756, com a publicação da obra *Vindication of Natural Society*, de Edmund Burke.

Chris Fern (1999) associa o vocábulo distopia à utopia, ainda que possuam sentidos distintos. As utopias foram definidas por Sargent (1994, p. 9) “como uma sociedade imaginária, descrita detalhadamente e localizada no tempo-espaço”. Geralmente, as utopias partem de um futuro ou realidades alternativas positivas, enquanto as distopias projetam cenários de futuro mais negativos, com sociedades em situações mais críticas do que a atual realidade. O termo “utopia” vem do grego, *ou* (não) e *topos* (lugar), assim, o “não lugar” (CUDDON, 1999, p. 957). Enquanto o termo “distopia” é formada pelas palavras gregas *dys* (mau, ruim) e *topos* (lugar).

A utopia parte de um sentido positivo associado ao sonho, enquanto a distopia assume uma premissa mais sombria, pessimista, uma distinção de forma maniqueísta, que está diretamente associada à etimologia e ao sentido lógico que se atribuiu às palavras. À vista disso, o que podemos considerar é que a distopia pode simplesmente ser uma utopia que não deu certo ou teve seu projeto subvertido.

Mesmo uma utopia que constrói o cenário de uma sociedade ideal apresenta uma crítica implícita, principalmente se formos levar em consideração a etimologia *ou-* (não) *topia* (lugar), um não lugar que parece não existir e é totalmente diferente do que vigora na realidade. O termo “distópico” pode surgir também de usos não literários e empíricos, uma vez que ele parte de um

ambiente em que o caos e a ruína prevalecem. Na medicina, o vocábulo é usado para a localização anormal de um órgão.

Suas raízes ficcionais originaram-se da literatura de ficção científica. Assim, essa intersecção da ficção científica com a ficção distópica é natural, conforme reforça Marks de Marques (2014, p. 13): “a aproximação do gênero distópico com o da ficção científica vem, por mais de um século, sendo alvo de análises a respeito do caráter especulativo de tais obras”.

O gênero ficção científica abarca a distopia, sendo esta classificada como um subgênero daquela. Dessa forma, a distopia e a ficção científica partem da premissa futurística em várias obras, de modo que aquela constrói sua identidade como ficção partindo de um viés mais político e pessimista. *Um piano para cavalos altos*, obra a ser analisada nesta produção, pode ser analisada sob a perspectiva distópica e contempla características como autoritarismo, segregação social, cerceamento da liberdade, ordem, disciplina, forte presença militar, características inerentes a uma obra de ficção distópica.

A distopia implica a representação da realidade a partir de cenários prováveis do futuro, mas relacionados ao presente, que serve de alerta, “[...] e busca chamar a atenção sobre os perigos iminentes que os ameaçam, sobre as novas catástrofes que se perfilam no horizonte” (LÖWY, 2005, p. 32). Sobre as distopias, Hilário (2013, p. 207) complementa:

se, como diz Cândido (2000, p. 5), nada mais eficaz para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la. A narrativa distópica procura potencializar, num futuro próximo, as forças do presente que estão vencendo. Para Jacoby (2007), os autores distópicos são utopistas negativos, os quais, ao contrário dos utopistas projetistas, como Morus ou Skinner, não buscam descrever detalhadamente os aspectos da sociedade futura emancipada, mas sim apontam no futuro as evoluções opressivas das tendências do presente. Descrevem, assim, através de traços caricaturais, sublinhando exageradamente seus contornos específicos, tais quais os mecanismos, dinâmicas e situações, a efetivação distópica do futuro, na qual as criações supostamente emancipatórias paradoxalmente convertem-se em instrumentos de dominação.

A distopia constrói cenários que culminam no pessimismo diante de situações problemáticas contemporâneas como política, economia, saúde, além de uma visão pessimista acerca das relações sociais através da tecnologia, de modo que essas situações constituem cenários propícios à distopia. As primeiras

narrativas utópicas foram estimuladas pelos avanços tecnológicos que criaram uma visão positivista sobre a história humana em torno das grandes navegações, descobertas de novos mundos e grandes expectativas sobre encontrar sociedades mais evoluídas, realidades que inspiraram as obras *A Utopia* (1516), de Thomas More, e *Nova Atlântida* (1627), de Francis Bacon.

Keith Booker (1994), em seu livro *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*, sugere, além de eventos sociais, as descobertas científicas para a consolidação da distopia, como exemplo relevante a publicação da obra *A origem das espécies*, de Charles Darwin (1859), que revolucionou a vida humana e abalou a crença em um ser superior. Outro fator apontado por Booker (1994) que agitou a visão positivista é a Segunda Lei da Termodinâmica, proposta pelo físico Rudolf Clausius, em 1850, que investiga e envolve conceitos como a entropia. Essa teoria sugere que a entropia é uma grandeza termodinâmica associada a um grau de desordem de um sistema físico e que poderíamos associar à humanidade, que estaria inserida no mesmo princípio. A ciência adquire *status* quase religioso de forte opressão, somado aos cenários políticos das primeiras décadas do século XX. Isso contribuiu para a ascensão de uma ficção de cunho mais pessimista, de relação científica, que será a ficção distópica.

Gregory Clayes, em sua obra *Dystopia, a natural history* (2017), reforça o envolvimento da tecnologia com a distopia, assim como a presença fundamental de alguns questionamentos sobre parâmetros que organizam nosso pensamento os quais discutem o modo como a realidade influencia na produção de ficções distópicas sobre a sociedade:

Dystopia thus describes negative pasts and places we reject as deeply inhuman and oppressive, and projects negative futures we do not want but may get anyway. In so doing it raises perennial problems of human identity. Shall we be monsters, humans, or machines? Shall we be enslaved or free? Can we be 'free' or only conditioned in varying degrees? Shall we preserve our individuality or be swallowed by the collective? For us, these are mostly modern questions, and the story of dystopia presented here, by and large, asks them in the context of a highly complex, technologically driven world (CLAYES, 2017, p. 498)⁵.

⁵Assim, a distopia descreve passados e lugares negativos que rejeitamos como profundamente desumanos e opressivos, e projeta futuros negativos que não queremos, mas podemos obter de qualquer maneira. Ao fazê-lo, levanta problemas perenes de identidade humana. Seremos monstros, humanos ou máquinas? Seremos escravizados ou livres? Podemos ser "livres" ou apenas condicionados em graus variados? Devemos preservar nossa individualidade ou ser

Assim, os temas sobre as distopias envolvem, sobretudo, a perda da liberdade humana, os conflitos sociais e a subordinação para a própria tecnologia. Os seres humanos chegam a um momento de onipotência e impotência, pois, ao mesmo tempo em que são promovidos avanços consideráveis na área da ciência, os indivíduos vão perdendo autonomia para máquinas e sistemas que irão determinar a vida em sociedade.

As narrativas distópicas partem do futuro ou de um tempo e espaço indefinidos com um imaginário negativo, seja com uma população vigiada por liderança totalitária que pauta a linguagem, os sentimentos e a sexualidade, seja em relação a uma sociedade alienada, artificial e regulamentada em confronto com alguns focos de resistência que lutam contra o sistema dominante. Por vezes, há a opressão de gênero, catástrofes naturais, pandemias, além do descontrole da tecnologia que degrada o espaço em que o ser humano vive, gerando situações limites em meio ao caos.

Gary Saul Morson, citado por Keith Booker (1994) em *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*, assevera que a distopia é um gênero do período moderno e pós-moderno, conforme vemos:

Saul Morson têm enfatizado, considerar a ficção distópica como um gênero distinto, mas também é importante reconhecer que esse gênero participa das principais correntes literárias do século XX. Muitas ficções distópicas podem, assim, ser classificadas entre importantes exemplos de fenômenos como o modernismo e o pós-modernismo. Ao mesmo tempo, a ficção distópica tem fortes laços com a ficção científica, assim como ressoa com inúmeras críticas politicamente motivadas da sociedade moderna. O gênero distópico serve, assim, como locus para diálogos valiosos entre literatura, cultura popular e crítica social que indicam o valor de considerar esses discursos em conjunto e potencialmente lança uma nova luz sobre todos eles (BOOKER, 1994, p. 174).

Nesse sentido, a ficção científica surge, primeiramente, como um gênero que vai se envolver com temáticas relacionadas à ciência e à tecnologia, a qual se subdivide em subgêneros como a ficção distópica. A distopia tem como

engolidos pelo coletivo? Para nós, essas são principalmente questões modernas, e a história da distopia aqui apresentada, em geral, pergunta-as no contexto de um mundo altamente complexo e tecnologicamente orientado. (Tradução nossa)

particularidade o envolvimento da ciência com relações mais estreitas com aspectos sociais e políticos, com sociedades sob regimes totalitaristas.

Bakhtin (1993) e Theodor Adorno (1982) valorizam a literatura como possibilidade de reflexão sobre o social. Abordando, inicialmente, o pensamento de Bakhtin, percebemos como a arte está inevitavelmente associada à matéria social:

A arte, também, é imanentemente social. O meio social extra-artístico, afetando de fora da arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social, o *estético* tal como o jurídico ou o cognitivo, é *apenas uma variedade do social*. A teoria da arte, conseqüentemente, só pode ser uma *sociologia da arte*. Nenhuma tarefa “imanente” resta neste campo (BAKHTIN, 1993, p. 5).

Percebemos, pelas contribuições de Bakhtin, que o meio social é o processo natural de produção da obra de arte, sendo, portanto, inviável a possibilidade de separação entre ambas.

Theodor Adorno (1982), por sua vez, também apresenta suas contribuições para a discussão ao defender que a arte envolve inevitavelmente os aspectos sociais e políticos: “Certamente, a arte, enquanto forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade e não existe nenhuma realidade que não seja social” (ADORNO, 1982, p. 289).

Dessa forma, a obra de arte, ao se relacionar com aspectos sociais e políticos, reflete sobre a realidade e suas complexidades. Contudo, a arte não tem compromisso de representar a realidade, mas trazer perspectivas desse meio para discussão. A literatura, ainda que tenha uma relação íntima com a sociedade, não configura a representação total com o social. Movimentos literários, como o realismo e o naturalismo, reivindicavam essa postura de representar a realidade de forma verossímil ao explorarem os problemas sociais com um discurso coerente narrado em que o leitor era levado a observar a obra como um reflexo da realidade, negando, assim, o seu caráter inventivo. No entanto, o realismo apresentado nessas obras era uma ilusão construída por meio dos artifícios da linguagem em que o pensador francês Roland Barthes chamava de ilusão referencial:

A nível de discurso, a objetividade – ou carência dos signos do enunciante – aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só. Essa ilusão não é exclusiva do discurso histórico: quantos romancistas – na época realista – imaginam ser “objetivos” porque suprimem no discurso os signos do *eu!* (BARTHES, 1988, p. 149).

Assim, a ficção tende a fazer uso de mecanismos da linguagem para persuadir o leitor, que é levado a acreditar que a obra literária, sobretudo da tendência realista, seria parâmetro do verossímil, sendo que a relação da literatura com a realidade é construída a partir da ilusão referencial. O discurso literário insere aspectos da linguagem, como gramática da oralidade, desvios estilísticos e sintáticos, a linguagem jornalística, publicitária ou urbana, monólogo interior, fluxo da consciência, o caráter fragmentário da ficção, entre outros. Essas características constituíram o efeito de real na literatura:

Há um gosto de toda a nossa civilização pelo efeito de real, atestado pelo desenvolvimento de gêneros específicos como o romance realista, o diário íntimo, a literatura de documento, o noticiário policial, o museu histórico, a exposição de objetos antigos, e principalmente o desenvolvimento maciço da fotografia, cujo único traço pertinente (comparada ao desenho) é precisamente significar que o evento representado realmente se deu (BARTHES, 1988, p.156).

Dessa maneira, a sociedade e seus respectivos fenômenos influenciam o autor que tende a utilizar a obra como mecanismo que faz pensar a realidade social a partir de uma perspectiva dos acontecimentos. Assim sendo, ao invés de refletir a realidade, a literatura criaria um universo com base em contextos e ideias com transição entre o mundo do leitor e o da obra ficcional. Portanto, a literatura traz vários pontos de vista no que concerne à ficção científica, já que antecipa cenários que podem vir a acontecer, tomando como base a realidade social contemporânea.

O pensamento distópico terá como princípio contribuir com a utopia, e não a destruir. Ao fornecer visões opostas ao projeto utópico, podemos considerar os avisos distópicos, por piores que sejam, como alternativas para melhorias da sociedade, conforme visto em Booker (1994).

As distopias, inicialmente, terão como base a crítica política e social. Após a Segunda Guerra Mundial, passa-se a ter um foco maior na ciência e tecnologia.

Partindo da consolidação dos avanços tecnológicos e crescimento das grandes cidades, haverá como consequência o fator ambiental. Para o desenvolvimento de novas tecnologias e urbanização, os seres humanos, gradativamente, agridem a natureza, corroborando para a criação de cenários insustentáveis para a sobrevivência. Claeys (2017) reforça:

Even the more dire predictions of a decade ago begin to look increasingly likely. International agreements do nothing to stem the warming process. (CO₂ emissions continue to rise at c.4.5 per cent per annum.) Population growth is undiminished, and surpasses our capacity to provide a decent standard of living for all. The scenario of having more children as a rebellion against 'the system' (Burgess, Levin, Ehrlich) is no longer a plausible one. As we devour the earth, species losses are frighteningly large and swift. Resources decline constantly. The threat of nuclear war remains. We are, the philosopher Slavoj Žižek writes, approaching an 'apocalyptic zero-point' where ecological crisis and struggles over raw materials, along with other factors, threaten complete collapse.² The eminent scientist Martin Rees terms the present mankind's 'final century'.³ There is no reason to dispute his judgement (CLAYES, 2017, p. 498-499)⁶.

Os recursos naturais estão se exaurindo e a humanidade se encaminha para situações-limite. Alguns governantes se mostram resistentes com o problema climático, sobretudo das nações mais industrializadas e mais poluidoras, cujo poderio econômico advém dos complexos industriais. Assim, cada vez mais, os cenários catastróficos são antecipados pela literatura e pelo cinema.

2.2.1 A consolidação da distopia: Uma breve Incursão sobre as fases da ficção distópica

⁶ Mesmo as previsões mais terríveis de uma década atrás começam a parecer cada vez mais prováveis. Os acordos internacionais não fazem nada para conter o processo de aquecimento. (As emissões de CO₂ continuam a aumentar em cerca de 4,5% ao ano.) O crescimento populacional não diminuiu e supera nossa capacidade de fornecer um padrão de vida decente para todos. O cenário de ter mais filhos como uma rebelião contra "o sistema" (Burgess, Levin, Ehrlich) não é mais plausível. À medida que devoramos a terra, as perdas de espécies são assustadoramente grandes e rápidas. Os recursos diminuem constantemente. A ameaça da guerra nuclear permanece. Estamos, escreve o filósofo Slavoj Žižek, nos aproximando de um "ponto zero apocalíptico", onde a crise ecológica e as lutas por matérias-primas, juntamente com outros fatores, ameaçam o colapso completo. O eminente cientista Martin Rees chama o "século final" da humanidade atual. Não há razão para contestar seu julgamento. (Tradução nossa)

A presença inicial da ficção distópica foi de cunho autoritário, crítica a sistemas políticos que privavam a liberdade. Além disso, era pautada no controle social, começando pela obra *Nós*, do escritor russo Evgêni Zamiatin, considerado o primeiro texto moderno do século XX sobre distopia. Na obra, o autor cria uma sociedade para tecer críticas aos abusos de poder cometidos por Stalin. Em *Nós*, temos o ponto de partida do gênero distópico que, mais tarde, se uniria a *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, e *1984*, de George Orwell. Esses autores, conforme fica evidente em Booker (1994), são a base principal da crítica distópica de cunho político e social:

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. The issues explored by these three texts can be grouped roughly under the six rubrics of science and technology, religion, sexuality, literature and culture, language, and history ⁷

Apesar da tendência das obras distópicas abordarem uma temática focada nas relações sociais, sobretudo as lideranças políticas, em *Nós*, já se percebem indícios do que teríamos nas distopias pós-guerra, com destaque para a ciência. O contexto da obra *Nós* envolve a política stalinista e a administração de Frederik Taylor, que instituiu a teoria dos tempos e movimentos.

Mesmo que em um primeiro momento tenhamos a predominância de distopias de cunho autoritário e político, já há lampejos daquilo que o gênero distópico mais tarde ficaria mais conhecido: sua relação com a tecnologia e a ciência como artifício de controle da população. A obra de Zamiatin está situada em um futuro 1000 anos à frente, mas, como toda obra do gênero, sempre há referência à época da sua produção. Sua obra foi escrita entre os anos de 1920-21, período pós-revolução russa, no qual o fervor utópico começava a tomar tons obscuros.

A presença da ciência nessa obra não é por acaso. Ela, de fato, discute um fator indispensável para a mudança da sociedade proposta por Lenin e os bolcheviques no pós-revolução. Durante as décadas do século XX, o governo foi

⁷ Juntos, esses três romances são os grandes textos definidores do gênero da ficção distópica, tanto na vivacidade de seu envolvimento com questões sociais e políticas do mundo real, quanto no escopo de sua crítica às sociedades nas quais se concentram. As questões exploradas por esses três textos podem ser agrupadas aproximadamente sob as seis rubricas de ciência e tecnologia, religião, sexualidade, literatura e cultura, linguagem e história. (Tradução nossa)

se identificando com uma abordagem mais científica, sobretudo pelos trabalhos de Pavlov sobre os reflexos condicionados. O método consistia na análise do comportamento humano com base em estímulos automáticos. Havia um claro conflito entre o materialismo científico proposto pelos bolcheviques e as tradições culturais nativas russas, sendo que, nesse conflito, havia uma clara predisposição à medida mais materialista e científica. A ciência como ferramenta política já era contestada pela base científica da época.

O conhecimento científico estagnado exposto em *Nós* reflete a visão restrita ao pensamento disciplinar, tornando as atividades científicas cada vez mais estéreis e ortodoxas. A ciência é dinâmica com tendência a romper com o tradicional, um pensamento estático de visão científica parece impreciso.

Em *Nós*, é destacada a presença da tecnologia para a construção de um Estado Único, com recursos tecnológicos avançados com capacidade de sintetizar o suprimento alimentar. O personagem principal, 0-503, é um engenheiro-chefe de um projeto espacial para colonização do Universo. No entanto, esse avanço científico parece instrumental, isto é, não existe uma base consistente de estudo. Assim, logo nas primeiras décadas do século XX, o autor antecipa um momento que aconteceria apenas décadas depois, em 1960, tanto na produção literária como na realidade, em que Rússia e EUA embarcaram na corrida espacial com o desejo de expansão, poder e uma tentativa de colonização do Universo.

No ano de 1932, surge outra obra de igual importância para a literatura distópica: *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley. Na narrativa, temos a representação de uma sociedade totalmente devotada aos princípios capitalistas. Uma personalidade muito citada na obra e que ratifica essa ideia é Henry Ford (o mesmo pensador influenciado por Taylor que foi tão importante em *Nós*). Similarmente à narrativa de *Zamiatin*, Huxley sugere uma sociedade construída através de princípios científicos, embora o autor inglês afirme que desconhecia a obra do escritor russo.

Em *Admirável Mundo Novo*, temos uma Londres distópica com tecnologia sofisticada, sobretudo na área genética. É uma sociedade estratificada e construída como uma linha de montagem humana. Os seres humanos de classe *alpha* apresentam maior coeficiente de inteligência (QI), com propensão a assumir cargos elevados que exigem uma inteligência mais avançada. Por outro

lado, temos os cidadãos de classe baixa, de menos inteligência, mas com grandes atributos de força física e resistência que são enviados para tarefas domésticas rústicas.

A constituição da sociedade dessa maneira está ligada à estabilidade social. A estratificação, conforme determinada pela tecnologia, é ligada a um programa massivo de doutrinação para que os cidadãos se contentem com os papéis que lhes foram designados. Da mesma forma que o método de Pavlov, na Rússia Soviética, os cidadãos de *Admirável Mundo Novo* são condicionados por uma relação mecânica sem pensamento ou sentimento. A tecnologia dessa sociedade é voltada para a busca do prazer sexual, bloqueando qualquer energia subversiva ou transgressora contra o regime instalado. Nesse sentido, os métodos anticoncepcionais são liberados para que todos estejam livres para relações sexuais irrestritas. Assim, o sexo acaba se tornando o ópio do povo. A população também tem contato com alucinógenos. O prescrito pelo regime é o *Soma*, que mantém as pessoas em constante estado de felicidade, mais um recurso contra qualquer eventual discernimento crítico ou protesto contra o governo.

Similarmente ao autor de *Nós*, George Orwell, em sua narrativa *1984*, toma como base o regime stalinista, ao passo em que observa o totalitarismo de Hitler, contemporâneo à sua época. Sua obra é tão próxima à realidade que acaba influenciando a cultura ocidental moderna (sobretudo a pop) como nenhuma outra distopia. Expressões como “Polícia do pensamento”, “duplipensamento”, “Grande irmão” ou “Big Brother” tornam-se populares. Muito mais do que falar da Rússia stalinista, a obra de Orwell se concentra em criticar qualquer forma de fascismo que venha a assolar a sociedade. Orwell é influenciado por Zamiatin que, inclusive, escreve uma resenha analisando a obra do escritor russo em um jornal da época.

A tecnologia é a ferramenta base do Partido na Oceania (nome do local em que acontece a narrativa) da obra *1984*, cuja tecnologia de vigilância é avançada. Todavia, a tecnologia ilustrada na obra é inferior às sociedades descritas em *Nós* e *Admirável mundo novo* (a não ser no que tange a vigilância).

As sociedades idealizadas nas obras distópicas clássicas, a princípio, foram pensadas como eutopias, conforme fica evidente nas ideias de Marks de Marques (2014):

uma análise superficial das sociedades do Estado-Nação, de Huxley, e de Oceania, de Orwell, mostra-nos que tais estados não foram pensados e criados como distopias por seus líderes mas, sim, como eutopias, uma vez que — ao menos para parte da população desses lugares — houve uma melhora nas condições de vida em relação a condições anteriores (MARKS DE MARQUES, 2013b, p. 32). Ainda assim, a crítica política presente nestas duas distopias é muito mais complexa do que uma simples crítica ao modelo socioeconômico apresentado. Em *Admirável Mundo Novo*, não é o sistema capitalista que figura no centro da crítica (ainda que ele tenha, inclusive, instaurado uma nova cronologia no mundo onde Henry Ford toma o papel de Cristo como marcador do início de uma nova era) mas, sim, a (ainda) crescente dependência dos seres humanos à tecnologia, a ponto de mediar todas as relações humanas substituindo, por exemplo, os afetos. Em *1984*, ao contrário do que uma leitura superficial pode sugerir, Orwell não critica o modelo socialista de organização sociopolítica mas, sim, a então indissociabilidade de tal modelo a um regime monopartidário e totalitário, que tem como principal objetivo a constante modificação da verdade (presente e histórica) (MARKS DE MARQUES, 2014, p. 12).

Assim, por meio do pensamento de Marks de Marques (2014), fica evidente que, nas sociedades representadas nas obras de ficção distópica, há qualidade de vida para a população nessas configurações sociais. As obras criticam a sujeição do ser humano aos sistemas de governo, bem como à tecnologia. Isso acontece por meio de líderes que determinam o controle total do conhecimento, isentando qualquer liberdade de expressão com sua extensa vigilância contra qualquer fagulha de transgressão e supressão de movimentos opositores por meio de alucinógenos e condicionamentos. Assim, o rompimento do acesso à liberdade será a premissa da crítica dessas obras, embora suas configurações sociais perpassem a ilusão de uma sociedade socioeconomicamente estável e feliz.

2.2.2 Distopias pós Segunda Guerra Mundial: a ciência como protagonista

Após a Segunda Guerra Mundial, inicia-se uma nova vertente de produção distópica possibilitada pelos eventos históricos que a antecederam ou a sucederam. A tecnologia agora toma novos rumos, principalmente com a presença de armas nucleares, mas, sobretudo, influenciada pela dualidade entre as potências Estados Unidos e União Soviética, que se acirrou durante algum tempo e alarmou o mundo em torno de um eventual conflito nuclear.

As obras distópicas transmitem a sensação de estarem no limiar entre o utópico e o distópico, pois, a princípio, são sociedades que se apresentam como ideais por solucionarem problemas sociais. Entretanto, no decorrer da narrativa, mostram-se apenas como mais uma sociedade autoritária que cerceia direitos sociais. Além disso, essas narrativas apresentam uma releitura ou paródias de obras já conhecidas. Booker (1994) cita Thomas Pynchon, que possui a tendência de escrever, em suas projeções do futuro, algo mais próximo do presente, com descrições realísticas do momento do que qualquer situação de cunho futurístico como em outras obras. Sobre a nova vertente e temática distópica no período pós-Segunda Guerra Mundial, Gregory Clayes (2017), assevera:

the reshaping of dystopian writing in the aftermath of World War II was dominated by five themes. Firstly, humanity entered the nuclear age on 16 July 1945. By the mid-1950s we could destroy ourselves completely, and there were good reasons to assume we would. Secondly, the spectre of environmental degeneration, later transmuted into a discourse on climate change, with a potentially catastrophic outcome, emerged in the 1970s. Thirdly, the progress of mechanization threatened ever more subordination of people to machines, and an increasing blurring of human/machine identity. Fourthly, liberal non-totalitarian societies showed serious signs of cultural degeneration into intellectual senility and enslavement to a mindless ethos of hedonistic consumption. Finally, anxiety regarding the 'War on Terror' came to dominate the news (CLAYES, 2017, p. 447).⁸

Percebemos que as temáticas enumeradas por Clayes (2017) envolvem medos e ansiedades que caracterizam um período da história mundial até os dias atuais. Além dessa tendência mais científica das distopias, é contemplada uma abordagem mais feminista de escritoras que analisam o patriarcado ocidental, conforme nos apresenta Marks de Marques (2014, p. 13) afirmando que essa vertente se caracteriza como “a apropriação dos modelos distópicos

⁸ A reformulação da escrita distópica após a Segunda Guerra Mundial foi dominada por cinco temas. Em primeiro lugar, a humanidade entrou na era nuclear em 16 de julho de 1945. Em meados da década de 1950, poderíamos nos destruir completamente, e havia boas razões para supor que o faríamos. Em segundo lugar, o espectro da degeneração ambiental, mais tarde transmutado em um discurso sobre mudanças climáticas, com um resultado potencialmente catastrófico, surgiu na década de 1970. Em terceiro lugar, o progresso da mecanização ameaçou cada vez mais a subordinação das pessoas às máquinas e uma crescente indefinição da identidade humana/máquina. Em quarto lugar, as sociedades liberais não totalitárias mostraram sérios sinais de degeneração cultural em senilidade intelectual e escravidão a um ethos irracional de consumo hedonista. Finalmente, a ansiedade em relação à 'Guerra ao Terror' passou a dominar as notícias. (Tradução nossa)

por escritoras feministas a partir dos anos 1960 para denunciar e questionar a opressão às mulheres e os modelos sociais impostos pelo patriarcado ocidental”

Dessa forma, temos a presença de romances distópicos que investem na causa feminista e fornecem importantes reflexões sobre o papel da mulher na sociedade por meio da ficção distópica, representada por importantes nomes, como Ursula LeGuin e Margaret Atwood.

Durante a discussão deste tópico, percebemos dois momentos distintos da produção de ficção distópica, cada um caracterizado por suas particularidades e características. Marks de Marques (2014) insere mais um momento em que define como uma terceira virada distópica:

gostaria de propor que a tendência encontrada nos romances distópicos, principalmente, publicados a partir da década de 1990 rejeitam a mera leitura política proposta pelas distopias clássicas e propõem a discussão dos ideais filosóficos e sociais do transumanismo e pós-humanismo a partir da centralidade do corpo transumano como resultante do modelo distópico. Os romances que compõem o que chamo de terceira virada distópica são aqueles em que o centro do ideal utópico não está em uma forma centralizada de controle social, político e/ou cultural sobre os indivíduos, mas, sim, na relação entre o corpo orgânico (falho, defeituoso e imperfeito) e as promessas tecnológicas advindas do modelo capitalista pós-moderno em melhorá-lo e aperfeiçoá-lo e que, ao fazê-lo, negam a essência orgânica do ser humano (MARKS DE MARQUES, 2014, p. 10).

Dessa forma, temos produções que se destacam em virtude de suas abordagens que privilegiam aspectos da genética: aperfeiçoamento do genoma humano, clonagem de pessoas, órgãos artificiais, inserção da robótica para substituição de membros amputados, transferência da consciência para máquinas, dentre outros. É a presença da tecnologia envolvendo o corpo humano e funcionando como uma extensão desse mesmo corpo.

Assim, ao passo em que pensamos sobre o transumanismo, proposto por Marques (2014), perceberemos uma relação cada vez mais artificial do humano que relaciona o corpo às tecnologias, ao mesmo tempo em que pode curar doenças e eventuais problemas de ordem natural por meio da tecnologia.

Com isso, há uma tendência à fuga da ética e a construção de (trans) humanos que podem obter vantagens em relação aos humanos, como atletas que utilizam esteroides, com tendência a serem subjugados. Além dessa visão transumanista, a ficção distópica, na contemporaneidade, vai assumir tons mais

esperançosos, com finais abertos, fugindo da proposta predominantemente pessimista que vigorava nas distopias clássicas, conforme a citação:

Em comparação com suas primas clássicas, as distopias de FC (assim o jazz ao qual Amis as compara) tendem a ser menos conduzidas por extremos de celebração ou desespero, mais abertas às complexidades e ambiguidades e mais encorajadoras de novos *riffs* de manobras pessoais e políticas. É, então, dentro dessa variação de FC que as novas distopias críticas surgem nos tempos difíceis das décadas de 1980 e 1990 (MOYLAN, 2016, pág. 131).

Assim, vislumbramos que as distopias contemporâneas vêm assumindo um tom mais otimista, reforçado pela presença de uma resistência que confronta os sistemas autoritários das distopias. Podemos dizer que ela assume uma postura bem diferente das produções clássicas distópicas das primeiras décadas do século XX, como já mencionado.

O que fica de questionamento é: como a ficção busca conexão com o mundo atual? As repostas podem ser encontradas na conjuntura política atual com as mais diversas problemáticas do mundo, como economia, clima, valores que vão se conectando a vieses políticos que se apropriam dessas bandeiras e se confrontam diariamente nos mais diversos meios.

2.3 NARRATIVAS CIENTÍFICAS E DISTÓPICAS EM LÍNGUA PORTUGUESA NOS SÉCULOS XX/XXI

A literatura distópica é uma forma de ficção que vai, inicialmente, destacar-se em obras de língua inglesa e francesa e, assim, tornam-se referência para os demais países. Neste tópico, pretendemos destacar algumas das principais produções de ficção científica e distópicas em Portugal e no Brasil no século XXI. Certamente, nos demais países de língua portuguesa, são passíveis de serem encontradas produções que se enquadram nessa forma de ficção; porém, o recorte de análise da pesquisa tem como *corpus* uma produção de Portugal.

Os primeiros indícios de ficção científica na literatura portuguesa surgiram no final do século XIX. Aquecido com a tradução de obras anglófonas, como as de HG Wells, houve o despertar do interesse pelo gênero. A obra precursora foi *O Mundo no ano 3 mil* (1895), de Pedro José Suppico de Moraes, que fornece a

visão de uma sociedade futurista. O livro é uma adaptação da obra *Le Monde tel qu'il Sera*, do escritor francês Émile Souvestre, de 1846, que também influenciou Júlio Verne. O trabalho difere do original, com acréscimos de elementos que remetem à sociedade portuguesa do século XIX. A obra aborda a narrativa de um casal que aceita ser adormecido por um cientista com intenção de serem reanimados anos depois.

Após isso, houve um silenciamento do gênero por 45 anos em terras lusitanas. Somente em 1936, com a publicação de *A.D. 2230*, de Amílcar de Mascarenhas, é que se inicia um novo ciclo de ficção científica.

Nas décadas de 50 e 60, surge a coleção *Argonauta* (1953), *Mensageiro do espaço* (1957), *Ameaça cósmica* (1962), de Luís de Mesquita, *O construtor de planetas e outras histórias* (1956) e *A Morte da Terra* (1969), de Alves Morgado. Apesar das iniciativas, a produção de ficção científica portuguesa mantém-se tímida durante o século XX. Na década de 1970, é lançada a obra *Crónicas do tempo do cavaleiro Charles e do seu fiel escudeiro Pompidouze* (1968), de Miguel Barbosa, protagonizada por um personagem-autor-robô, que remete a um Novo Quixote, e o livro *O Grande Cidadão* (1975), de Virgílio Martinho, influenciado pela narrativa de George Orwell. Citamos, ainda, a obra *Antologia do conto fantástico português* (1974), organizada por E. Melo e Castro; *Contos do Gin-Tonic* (1973), *Casos de direito galáctico: o mundo inquietante de Josela* (fragmentos) (1975), de Mário Henrique Leiria; e *Não lhes faremos a vontade* (1970), de Romeu de Melo.

Na década de 1980, João Aniceto publica *Os Caminhos nunca acabam* (1983), narrativa que aborda uma viagem espacial em que o narrador explora os conflitos externos dos tripulantes e as especulações sobre os planetas a serem explorados. Com essa obra, o autor ganhou o Prêmio Editorial Caminho de Ficção Científica, tornando-se um relevante nome na literatura portuguesa de ficção científica. Além dele, Daniel Tércio foi premiado no Concurso de FC (Ficção Científica), da Editorial Caminho, com *A Vocação do círculo* (1984), romance inovador que dialoga com realidades paralelas, cujo protagonista tem contato com outra Lisboa de um universo paralelo em que encontra o seu duplo e de outras pessoas conhecidas.

Na década de 1990, o livro *O Futuro à janela* (1991), de Luís Felipe Silva, recebe o prêmio Caminho de Ficção Científica. Do mesmo autor, em parceria

com João Manuel Barreiros, destaca-se a obra *Terrarium* (1996), ambientada em um futuro no qual a humanidade se mostra resistente a criaturas extraterrestres, cuja intenção é dominar a Terra. A obra representa uma Europa onde suas zonas costeiras são alagadas pela subida das águas e a elevada temperatura transforma o continente em um território tropical.

Por sua vez, a distopia tem destaque na ficção portuguesa com produções como *O ano de 1993*, de José Saramago, publicado em 1975. A narrativa aborda a construção de um mundo surreal e onírico, influenciado pelas pinturas de Salvador Dali. A trama gira em torno de militares que invadem as casas de pessoas que se opõem ao sistema. O poder é instituído por meio de um olho que mantém a comunidade sob constante vigilância, sendo uma clara influência do livro *1984*, de George Orwell. Esse tipo de vigilância lembra o panóptico, dispositivo que imperava em instituições de poder, como presídios e manicômios, amplamente problematizado por Foucault (2008, p. 165):

O Panóptico de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. [...] O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha.

Dessa forma, Foucault (2008) elucida que o poder de punir, a partir do século XIX, passou a ser entendido como um direito adquirido das autoridades em prol da defesa da sociedade. No século XXI, a produção literária distópica em Portugal já se encontrava mais consolidada.

Baseado na leitura da tese de Carolina Valada Becker (2017) e nos artigos de Maria Jesús Fernández (2016), enumeramos algumas obras portuguesas que ganham representatividade na contemporaneidade. O angolano/português Gonçalo M. Tavares se destaca com a tetralogia intitulada *O reino*, que envolve quatro obras: *Um homem: Klaus Klump* (2003), *A máquina de Joseph Walser*

(2004), *Jerusalém* (2005) e *Aprender a rezar na era da técnica* (2007). As narrativas contemplam seres humanos inseridos em situações-limite, como violência, solidão, desesperança, sob os efeitos da tecnologia, além de mostrarem o perigo de discursos totalitários carregados de moralismos.

A obra *O Destino turístico* (2008), de Rui Zink, ambienta um lugar em que são simuladas experiências de guerra, violência e iminência da morte, explorando o temor, cuja principal atração consiste no investimento turístico para provocar medo. Assim, o turista se depara com confrontos entre gangues, sequestros e, por vezes, execuções.

Semelhante ao totalitarismo das narrativas clássicas distópicas, temos a obra *Um piano para cavalos altos* (2012), de Sandro William Junqueira, escritor nascido na Rodésia, atual Zimbábue, que se mudou, ainda criança, para Portimão (Portugal). A narrativa apresenta um ambiente urbano sitiado por um governo que tem o controle da comunidade, beneficiando-se de um evento climático natural denominado de “Grande Desastre”, que destrói a estrutura da cidade, levando à construção de outra, totalmente vigiada, situação que também remete ao *Panóptico* de Bentham. A cidade passa, então, a ser cercada por um muro alto e dividida em zonas estratificadas socialmente.

A narrativa *O Dom* (2007), de Jorge Reis-Sá, envolve pessoas transformadas em contas de joias para a formação de colares, com exceção de um homem. Também não são afetadas pessoas que se encontram no interior do *shopping center*, de modo que o espaço se converte em um microcosmo protetor, no qual impera um governo não-oficial que luta pela liderança e sobrevivência em meio ao egoísmo e à violência.

Considerando as produções distópicas pós Segunda Guerra Mundial, nas quais a ciência e os avanços tecnológicos protagonizam narrativas sob uma perspectiva totalitarista, destacam-se: *O último europeu-2284* (2015), de Miguel Real, e *Os números que venceram os nomes* (2015), de Samuel Pimenta.

Sobre o viés mais próximo das narrativas pós-apocalípticas, citamos: *Por este mundo acima* (2011), de Patrícia Reis, e *Diálogos para o fim do mundo* (2010), de Joana Bértholo, cujos enredos envolvem a destruição do mundo por motivos inexplicáveis, assemelhando-se à obra *A estrada* (2006), de Cormac McCarthy. Diferentemente do que se observa em narrativas distópicas, em que os personagens resistem a situações-limite provocadas por governos autoritários,

ou pela dominação da ciência e tecnologia, nas narrativas em questão, a luta é pela sobrevivência diante de um planeta destruído pela escassez de recursos naturais.

O gênero ficção científica começa a apresentar indícios em terras brasileiras no final do século XIX. Nessa época, Machado de Assis publicou os contos *Rui de Leão* (1872) e *o Imortal* (1882), nos quais são narradas duas versões da história de um homem chamado Rui de Leão, casado com uma indígena tamoia. O personagem recebe do sogro um licor que havia sido dado ao pajé pelo deus Tupã, o qual lhe concede a imortalidade. O conto possibilita reflexões sobre o investimento do tempo para novas experiências e vivências, o tédio e a superação da morte.

Augusto Emílio Zaluar, no romance *O Doutor Benignus* (1875), foi influenciado por obras de Julio Verne. O livro tem a presença de um médico e cientista amador chamado Benignus que investe na teoria de que a humanidade teria surgido no Brasil, disseminando-se para os demais continentes. A referida Teoria, que na atualidade é considerada absurda, fora sustentada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, com base nos estudos do paleontólogo dinamarquês Peter Wilhelm Lund (1801–1880).

Nas primeiras décadas do século XX, foi publicada a obra *O reino de Kiato: no país da verdade*, datada de 1922, do cearense Rodolfo Teófilo, que relata a construção de uma sociedade perfeita a partir da eugenia, temática também discutida na narrativa *O presidente negro*, de Monteiro Lobato, de 1926. Nessa perspectiva, o livro *Sua Excelência, a presidente da república no ano 2500*, publicado em 1934, de Adalzira Bittencourt, também executa um projeto de eugenia, com o propósito de “higienizar” a sociedade.

Em 1923, Albino José Ferreira publicou *A liga dos planetas*, primeiro romance brasileiro a abordar o tema da viagem espacial. Dois anos depois, em 1925, é publicada *A Amazônia misteriosa*, 1925, de Gastão Cruis, que narra uma expedição científica na floresta amazônica envolvendo a ética na ciência e o contexto histórico da exploração dos colonizadores europeus. O livro *A república 3000*, datado de 1930, de Menotti Del Picchia, apresenta uma sociedade situada no Brasil Central, com avançada tecnologia.

Ademais, destaca-se o escritor piauiense Berilo Neves que, na década de 1920, encontrava-se no Rio de Janeiro e escrevia para revistas e jornais, como

Jornal do Commercio, *Careta* e *O Malho*. Em contato com as tendências literárias inovadoras do início do século, publicou, em 1929, o livro de contos *A costela de Adão*, cujas narrativas são ambientadas no futuro e contemplam a presença de andróides, capacidade tecnológica de conversar com os mortos e deslocamento para o além. A narrativa ganha destaque, também, pela abordagem satírica, com episódios misóginos e com a presença de tecnologias que tornam as mulheres obsoletas.

Apesar das iniciativas mencionadas, a ficção científica se consolidou no Brasil com as seguintes publicações: *Três meses no século 81*, de 1947, e *A Cidade Perdida*, de 1948, do escritor paulista Jeronimo Monteiro. Em 1964, Monteiro “fundou a Sociedade Brasileira de Ficção Científica, [...] foi editor do *Magazine de Ficção Científica* (edição brasileira da conceituada revista estadunidense *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*)”, conforme afirma Bourguignon (2009, n.p.).

Entre as décadas de 1970 e 1980, inicia-se, no Brasil, um período conhecido como “segunda onda da ficção-científica”. Nesse contexto, surgiu uma vasta produção do gênero, sobretudo em fanzines, com contos, artigos e resenhas de autores brasileiros e estrangeiros. Destaca-se o fanzine *Boletim Antares* (1982), produzido em Porto Alegre – RS, e o *Hiperespaço* (1983), da cidade de Santo André – SP.

Em 1983, o jornalista Jorge Luiz Calife atingiu o sucesso com o conto *2002*, um desdobramento de *2001: Uma odisséia no espaço* (1968), de Arthur C. Clarke. Este teve contato com o conto de Calife que o impressionou pela qualidade, inspirando-o a escrever uma continuidade daquele no romance *2010: Uma odisséia no espaço II*, de 1984, com agradecimentos a Calife na introdução do livro.

Quanto à ficção distópica, citamos *A sombra dos reis barbudos* (1972), de José J. Veiga, considerada a obra inaugural desse subgênero da ficção científica no Brasil. Certamente, na ficção científica, há elementos distópicos, porém o romance de Veiga é o precursor dessa modalidade de ficção, com inovações motivadas pelo avanço industrial. Além dessa obra, destacam-se *A fazenda modelo*, de Chico Buarque (1974); uma influência de *Revolução dos bichos*, de George Orwell; *O fruto do vosso ventre*, de Herberto Salles, de 1976, livro vencedor do prêmio Jabuti; *Umbra*, de Plínio Cabral, publicado em 1977, que

apresenta uma possibilidade de futuro sob a perspectiva da poluição. Há também *Asilo nas torres*, de Ruth Bueno, lançado em 1979, que contempla uma sociedade situada no planeta Saturno, de comportamento individualista com a existência condicionada por torres, edifícios suntuosos que centralizam as atividades burocráticas.

Outra obra de igual importância é *Não Verás país nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão. A narrativa apresenta cenário catastrófico envolvendo a destruição da Amazônia, a desertificação do Nordeste, o autoritarismo político, o cerceamento de zonas, o fim da liberdade de expressão, os problemas que constroem um panorama caótico promovido por desestabilidades da época.

No contexto do século XXI, Daniel Galera se destaca com as novelas que integram o livro *O deus das avencas*, de 2021. A novela “Tóquio” (2021) põe em evidência a situação de pessoas que, em meio a uma cidade destruída por uma catástrofe ambiental e tecnológica, têm suas memórias armazenadas em artefatos tecnológicos. Em “Bugônia”, Galera ilustra uma comunidade pós-apocalíptica que busca, através da natureza, a construção de um novo futuro após um desastre não explicado que devastou o mundo. Assim, Galera concretiza o seu propósito defendido no ensaio intitulado *Ondas catastróficas* (2019), de se afastar do realismo previsível em detrimento de proposta mais científica e distópica com o intuito de instigar reflexões sobre o futuro.

Bernardo Carvalho, em *O último gozo do mundo* (2021), imagina um Brasil pós-pandêmico. O enredo tem como foco uma professora que se separa do marido antes da pandemia. Durante o percurso, ela engravida de um homem que conheceu casualmente no período de quarentena. A personagem refugia-se no interior - clássica fuga dos grandes centros urbanos que caracteriza parte das distopias -, e encontra um sobrevivente da pandemia que não carrega memórias, apenas vislumbra o futuro, tal qual um vidente.

Joca Reiners Terron, no livro *Riso dos Ratos* (2021), constrói uma narrativa que envolve um pai doente que vai em busca de vingança contra um homem que cometera uma violência brutal contra sua filha. Na sua jornada, encontra o país destruído e com personagens estereotipados. As cidades são dominadas por milícias e parte da população dizimada por uma misteriosa febre. Já em *A morte e o meteoro* (2019), Terron imagina o fim da Amazônia, assim

como Ignácio de Loyola Brandão já havia feito. Nessa configuração de mundo, sobrevivem apenas os índios kaajapukugi que são guiados por um sertanista, chamado Boaventura, que leva os indígenas para o México, onde vivem como refugiados políticos.

A obra *Sob os meus pés, meu corpo inteiro* (2018), de Marcia Tiburi, é ambientada na distópica São Paulo que vivencia crise hídrica, insegurança, golpes de estado, dentre outras questões. Em meio a essas problemáticas, destacam-se as personagens Lucia e Betina, que relembram momentos familiares que se confundem com eventos históricos brasileiros.

O livro *A nova ordem* (2019), de Bernardo Kucinski, apresenta um governo sob o regime militar brasileiro instalado em 2018. O enredo contempla o início de um período de mudanças bruscas, sobretudo na educação e economia brasileiras, com o intuito de consolidar uma nova sociedade, segundo os moldes de um enfático ideal homogêneo e princípios supostamente cristãos. Na obra, os personagens são pouco desenvolvidos, uma vez que o foco recai sobre as estratégias impostas pelo regime para estabelecer a “nova ordem”.

O livro *Extinção das abelhas*, datado de 2021, de Natalia Borges Polezzo, é ambientado em uma sociedade cujo declínio ocorre após o acontecimento que dá nome à obra. Assim, a narrativa põe em evidência uma realidade preocupante, cujas implicações serão devastadoras tanto para o equilíbrio ambiental como para a produção de alimentos.

O livro *Ninguém nasce herói*, de Eric Novello, publicado em 2017, segue a linha das teocracias. Destaca-se o personagem Chuvisco que vive em uma versão futura do Brasil sob a gestão de um personagem denominado Escolhido. Este, apresenta um governo teocrático e se mostra implacável contra as minorias. Dessa forma, Chuvisco e seus amigos vão constituir a resistência contra a forma de governo vigente, por meio da distribuição de livros considerados proibidos pelo governo. Ao longo do enredo, o senso de heroísmo é despertado em Chuvisco, o que justifica o título da obra.

O *ditador honesto* (2018), de Matheus Peleteiro, satiriza a política brasileira e envolve um cenário caótico que se desenrola em 2026. Surge a figura do advogado Gutemberg Luz, que promete mudanças substanciais no país, representando a ideia de mais um “salvador da pátria”. Não há vertentes políticas

bem definidas na obra, mas o autor investe em ironias e ideias subentendidas que convergem para diversos espectros políticos brasileiros.

Ademais, ganha notoriedade ainda no Brasil abordagens distópicas em HQ's, como é o caso da obra *Teocrasília* (2018), de Dennis Melo, quadrinista premiado com o cobiçado prêmio brasileiro: o Troféu HQ Mix. No enredo, percebemos o vislumbre conservador de eliminação do comunismo do país e a suposta educação ideológica. As cidades são guarnecidas pela denominada “Legião do altar” que, ao perceber o comportamento desviante dos opositores em relação às normas estabelecidas, encaminha-os para o confinamento nos “Campos de reconsagração”. A distopia na obra envolve um forte governo teocrático que se estabeleceu após a “Revolução da Palavra”, movimento político que altera, de forma radical, as leis do Brasil. Como normalmente ocorre nas narrativas distópicas, há a presença de uma resistência representada pelos jovens Yuri, Vicky e Gambino que sugerem esperança diante do regime vigente.

Ignácio de Loyola Brandão publica *Zero*, em 1974, e *Não Verás país nenhum*, em 1981, narrativas que apresentam conjecturas sobre o futuro e o caos social. As obras se tornaram marcos importantes no contexto da ditadura militar. Com um panorama político conturbado no Brasil entre 2010 e 2020, envolvendo investigações da Lava Jato, escândalos de corrupção e outros, o autor encontra cenário potencial para novas possibilidades e rumos distópicos que resultaram na publicação de *Desta terra nada vai sobrar a não ser o vento que sopra sobre ela* (2018) e *Deus, o que quer de nós* (2022).

A obra *Desta terra nada vai sobrar a não ser o vento que sopra sobre ela* é marcada por questões que envolvem o sistema político brasileiro, sendo os governantes definidos como “astutos”, situação que problematiza a ética e o decoro, além de associar a disposição da população brasileira à corrupção, por meio de uma doença definida como “Corruptela pestífera”. Com dois *impeachments* ocorridos em um período de 20 anos de era democrática no país, o autor explora a situação, de modo que, na narrativa, torna-se uma realidade banal. Devido a sequências de *impeachments*, evidencia a maldição do vice, com uma clara alusão ao eventual golpe que o candidato da chapa possa sofrer. Além disso, há a presença de inúmeros partidos, 1040, gerando uma intensa descrença do povo em relação ao sistema político.

A obra *Deus, o quer de nós* é formada por capítulos curtos, vinhetas que permitem reflexões sobre o auge da pandemia de Covid-19 e seus desdobramentos catastróficos, devido à falta de controle da doença denominada “funesta”. Trata-se de uma narrativa memorialística, com realce para as lembranças do casal que protagoniza a obra, Evaristo e Neluce, sendo Evaristo possivelmente um áter ego de Ignácio de Loyola Brandão. Tudo isso se dá em meio ao mandato de um governante que recebe acunhas de “destemperado”, “temido”, alusão a governos autoritários. Aborda, ainda, o negacionismo em relação à proliferação do vírus e ao uso de máscaras. Nesse contexto, o caos se instaura com o fim de suprimentos alimentares, extinção de minorias: moradores de favelas, índios, negros e aposentados. O livro também faz referência ao suicídio que se prolifera em meio ao desespero. Nessa perspectiva, abre possibilidades para reflexão sobre a crise de transtornos psicológicos que se instauram com o caos.

3 O PROJETO URBANO DAS DISTOPIAS

Na literatura, a cidade não se limita a um mero abrigo, mas, pelo contrário, relaciona-se com os personagens e, em muitas narrativas, age influenciando em suas ações. Ademais, os problemas da conjuntura cidadina podem ser propícios para construção de um cenário distópico.

Dessa maneira, neste capítulo, a princípio, será abordado o processo de individualização e indiferença dos que vivem no contexto urbano, o qual contribui para romper com os elos comunais, levando-os a uma vida automatizada.

Outro fator é a segregação socioespacial urbana, composta por áreas com melhores estruturas, destinadas às classes abastadas, e áreas com menor assistência, destinada aos desfavorecidos, além das implicações da modernização no espaço urbano com a conseqüente degradação do meio ambiente.

As abordagens aqui discutidas serão importantes para pensarmos nas disparidades sociais e espaciais em *Um piano para cavalos altos*, de Sandro William Junqueira.

3.1 AS CIDADES ENTRÓPICAS: DISTOPIA E CIDADE CONTEMPORÂNEA

Em narrativas distópicas, a representação do espaço citadino não envolve apenas o cenário, mas a organização espacial que favorece as articulações sociopolíticas que engendram as relações, principalmente no que concerne a medidas coercitivas e controle social. Igualmente a um livro, a cidade também é escrita sob um ponto de vista narrativo com suas minúcias estruturais e personagens inseridos num cosmo que constitui o sistema. As cidades antigas foram construídas para serem lugares de proteção e harmonia social. No entanto, no contexto moderno (e, sobretudo, contemporâneo), as cidades se transformaram em espaços de insegurança, medo e individualização.

A cidade moderna é caracterizada pela pluralidade, heterogeneidade e uma conseqüente perda da identidade, conforme fica evidente nas palavras de Renato Cordeiro Gomes (2008): “neste contexto, ele perde sua identidade, não é mais um sujeito pleno. [...]. A *polis* perversa gerada pela modernidade associa-se à fragmentação e à ruína da sociabilidade” (GOMES. 2008, p. 73). Nesse

formato de cidade, o projeto utópico é subvertido e o espaço citadino assume uma postura ameaçadora.

A representação da cidade na literatura consiste em metáforas visuais, conforme argumenta Renato Cordeiro Gomes (2008). A disposição estrutural da cidade, tal qual a forma como é conduzida nas obras literárias, não tem somente o objetivo de descrever a sociedade, mas também tem o de trazer percepções da cidade que passam despercebidas em suas nuances. Sobre a representação da cidade na literatura, Renato Cordeiro Gomes reforça:

a representação imagística da cidade está estreitamente ligada as metáforas visuais, numa recorrência que forma uma tradição. A cena da escrita faz-se sob o signo da visibilidade; traduz-se no “dar a ver”. Pode prender-se, por um lado, a técnica do retrato, quando, na produção do discurso, remete-se a realidade observável e atrela-se a geografia do lugar; por outro, busca construir “cidades invisíveis” que a imaginação torna visíveis. Em ambos, verifica-se a persistência da metáfora espacial para descrever a cidade, para compreendê-la em termos visuais (GOMES, 2008, p. 82).

O processo de metaforização simboliza as diversas problemáticas urbanas, sobretudo no que tange à população, que, envolvida na malha urbana, não consegue interpretar a si mesma e o entorno em que vive, mesmo com todo o fluxo de comunicações, linguagens e mídias. Nessa reflexão sobre metáforas imagéticas, Gomes (2008) insere ainda uma visão diagramática para a representação urbana segundo a qual “o diagrama semantiza a cidade enquanto “átomos” com núcleo em torno do qual gravitam os eletrons-subúrbios, ou cidades-satélites, combinando conotações de espaço e energia [...]” (GOMES, 2008, p. 83).

A tendência de representar a cidade por meio de metáforas é uma forma sutil de leitura e percepção do modelo urbano. Gomes (2008) utiliza a metáfora dos átomos para se reportar à cidade que segrega, isola, uma crítica às cidades pós Revolução Industrial e seu fluxo dinâmico simbolizado na expressão do “sempre novo” e combinada com outra metáfora emprestada da física: o caleidoscópio. Isso diz respeito à construção de percepções de imagens a cada nova observação, sendo o fluxo de mudanças contínuas a base das cidades modernas e contemporâneas. Dessa forma, partindo novamente do pensamento dos átomos isolados, temos a reprodução do senso de individualidade,

indiferença, rompimento do diálogo, o caos urbano que reflete a contemporaneidade.

Pallasma (2011, p. 67) também apresenta contribuições sobre as metáforas que a cidade, através da sua arquitetura, transmite. Para o autor, “a função atemporal da arquitetura é criar metáforas existenciais para o corpo e para a vida que concretizem e estruturem nossa existência no mundo”. Assim, a arquitetura sugere metáforas que inserem significados dentro de um contexto que protagoniza a realidade do ser humano na cidade. A arquitetura, então, possui uma cadeia de significações que contribui para preencher a vida na cidade.

Nesse processo, ainda há a comunicação entre grupos heterogêneos, que geram um senso de individualidade e violência. Esses fatores inerentes às grandes metrópoles constroem o cenário propício à visão de uma distopia, “o não-plano” de uma não cidade. Conforme Gomes (2008):

esta crise do mundo urbano esboçada acima em traços largos gera imagens apocalípticas de moldura bíblica. Se esta já havia informado o tratamento da cidade no século XIX e persiste no XX, acentua agora uma tendência a retomar os mais velhos arquétipos como base para as novas imagens que, em sua intermitência, experimentam ler a cidade ilegível. O olhar que lê, se lança no espaço, para descobrir uma nova constelação de imagens deste “nonplace urban realm”. Esta denominação foi criada pelo urbanista Melvin Webber para etiquetar a morte da cidade enquanto sistema significante, ou o colapso da civilização, permeado por uma entropia delirante. Tal malha semiótica, sobre determinada interminavelmente, indica sua própria ficcionalidade, numa linha análoga ao que Lewis Mumford antecipou com o epíteto “cidade invisível”, em diapasão muito distinto daquele de Ítalo Calvino (GOMES, 2008, p. 85).

O autor destaca a percepção da cidade nos séculos XIX e XX, mas suas ideias também se conectam com o século XXI, em que, provavelmente, a visão de uma cidade entrópica atingiria seu auge na contemporaneidade, sobretudo com a presença da tecnologia, péssimas gestões políticas, guerras, agressões ao meio ambiente que influenciam nessa percepção cidadina caótica. Na visão de Gomes, a função da cidade envolve “o engrandecimento de todas as dimensões da vida, em busca da plena realização do humano” (GOMES, 2008, p. 86), um lugar de acolhimento e reciprocidade entre os seus habitantes, contudo essa proposta é subvertida pelo individualismo, construindo o cenário de caos atual.

Essa visão caótica das metrópoles e megalópoles remete ao mito bíblico de Babel, que se sustenta sobre a catástrofe social e a dificuldade de comunicação, conforme podemos ver na citação:

[...] o mito babélico envia a crítica da urbanidade mecânica, da rapidez, do gigantismo crescente. Ilustra, além da impossibilidade de comunicação, o tempo e o espaço esfacelados; um empreendimento ligado a um permanente recomeçar. Associa-se, portanto, em sua projeção na metrópole moderna, ao espetáculo disforme da cidade fragmentada, desse universo descontínuo marcado pela falta de medida. Aí não se percebem formas definidas, contempla-se uma contínua massa amorfa, o todo caótico (GOMES, 2008, p. 88).

Um dos principais argumentos do caos babélico é a dificuldade de comunicação e diálogo que toma corpo nos grandes centros urbanos, fato que alude à metáfora dos átomos isolados na multidão. Nas cidades modernas e contemporâneas, a sociedade segue em um ambiente individualizado, pautado pela indiferença. A população geralmente está automatizada pela sobrevivência. Outro fato também mencionado por Gomes (2008) é que aqueles que não se inserem nas regras, os marginalizados socialmente, tendem a ser abandonados e vistos como a sujeira e resistência perante o sistema, pois não seguem as regras sociais que normatizam a vida em sociedade. Em meio a um ambiente dominado pela pressa cotidiana, individualização e por uma economia pautada no lucro, as cidades transformam-se, muitas vezes, em lugares hostis e caóticos que passam a ser representados nas obras de ficção distópica.

Em *Um piano para cavalos altos*, os personagens perdem suas individualidades e autonomias, sendo moldados conforme a vontade de seus gestores, passando a obedecer a um sistema que rege seus modos de viver. Essa situação adequa-se à ideia de *sequestro da subjetividade*, uma forma sutil de controle de organizações ou governos sobre a população. Faria e Meneghetti (2007) reforçam:

O sequestro da subjetividade por parte da organização consiste no fato desta apropriar-se, planejadamente, através de programas na área de gestão de pessoas, e de forma sub-reptícia, furtiva, às ocultas, da concepção de realidade que integra o domínio das atividades psíquicas, emocionais e afetivas dos sujeitos individuais ou coletivos que a compõem (trabalhadores, empregados). Estas atividades formam a base da percepção e da representação que permite aos sujeitos interpretar o concreto pela via do pensamento e tomar atitudes (agir). O sequestro da percepção e da elaboração subjetiva priva os

sujeitos de sua liberdade de se apropriar da realidade e de elaborar, organizar e sistematizar seu próprio saber, ficando à mercê dos saberes e valores produzidos e alimentados pela organização sequestradora (FARIA; MENEGETTI, 2007, p. 50).

Em grandes organizações, os gestores desenvolvem programas para controlar a subjetividade, sentimentos e relações sociais com o objetivo de obter o comprometimento do indivíduo no DNA da organização. Assim, o sujeito acaba desenvolvendo a Síndrome de Estocolmo, que é a identificação do sequestrado com o sequestrador, com o primeiro idolatrando o segundo e não percebendo que está sequestrado, conforme José Henrique de Faria (2009).

Com a perda da subjetividade, o indivíduo cede, gradativamente, ao controle de um sistema, sobretudo condicionado constantemente por regras impostas por quem governa a organização ou uma cidade. Isso fica evidente na obra *Um piano para cavalos altos*, em que os habitantes são colocados sob um regime autoritário, dividido em zonas e cuja individualidade é cerceada pelos gestores da cidade para atender às normas da cidade.

Jéssica Langer relaciona a cidade contemporânea com as cidades expressas na ficção científica, já que ambas compartilham progresso tecnológico e dominação sobre o seu povo. Langer (2010) reforça:

The contemporary city is an ambivalent space, both a site of multicultural richness and a symbol of technological progress and of imperial domination— as is much science fiction in general, especially but not exclusively in the “golden age” of American SF. It is stratified both physically and socially, and has been a space of contestation in both postcolonial and SF discourse, especially so in literature which combines the two (LANGER, 2010, p. 174, tradução nossa)⁹.

Partindo dessa visão, a representação da cidade na ficção científica tende a ter como base a dominação com a busca da uniformização da sociedade e a integração nas regras do sistema. Ante a situações-limite que impõe regras de dominação, aqueles que demonstram alguma resistência são “os inadaptados, os marginais, os rejeitados que reagem a atrofia da experiência”

⁹ A cidade contemporânea é um espaço ambivalente, tanto um local de riqueza multicultural quanto um símbolo de progresso tecnológico e de dominação imperial - assim como em muitas narrativas de ficção científica em geral, especialmente, mas não exclusivamente, na "idade de ouro" da FC americana. É estratificada tanto física quanto socialmente, e tem sido um espaço de contestação tanto no discurso pós-colonial quanto no da FC, especialmente na literatura que combina ambos.

(GOMES, 2008, p. 73). Ainda que o indivíduo questione esse modelo e tente fugir dele, é condicionado pela necessidade de sobrevivência, de modo a se manter obediente ao sistema.

Na ficção científica, as cidades, em geral, representam cenários catastróficos. Em *Um piano para cavalos*, a ocorrência de um Grande Desastre como fenômeno natural é catalisador para a construção de muros ao redor dela. Sobre as cidades muradas e, por vezes, subterrâneas, Carl Abbot nos traz contribuições:

These underground cities and walled- in cities are urban machines of a special type. They are cousins of the buried and bubbled cities designed for environmental protection, but they are places in which the initial goal of physical protection has come first to expect and then to require social stability rather than exploration — they are exercises in social engineering layered on top of physical engineering (ABBOTT, 2016, p. 94)¹⁰

Dessa forma, a cercadura tem o propósito de proteção e sobrevivência. Porém, a cidade utópica perde essa função primeira e, gradativamente, mostra a sua real intenção, que é restringir a movimentação física, além de estabelecer e reforçar limites sociais, como reforça o autor: “The city may have been constructed originally for a material purpose such as safety from nuclear fallout, but it survives as institutional machine to implement social and political purposes”¹¹ (ABBOTT, 2016, p. 94).

Se a população de uma cidade está no subsolo ou sob muros altos, como é o caso em *Um piano para cavalos altos*, a percepção da população acaba sendo limitada. Para parte da população, há o alívio por estarem em uma cidade que promove a segurança e a harmonia. Porém, há uma pequena parcela desses indivíduos que é contrária à situação, favorecendo, então, o surgimento de movimentos de resistência. Essas cidades são denominadas por Carl Abbot como cidades carcerárias, de acordo com o que se evidencia na citação:

¹⁰ Essas cidades subterrâneas e muradas são máquinas urbanas de um tipo especial. Elas são semelhantes às cidades enterradas e das cidades-bolha projetadas para proteção ambiental, mas são lugares nos quais o objetivo inicial de proteção física, prepara para exigir estabilidade social em vez de exploração – são exercícios de engenharia social sobrepostas em camadas de engenharia física.

¹¹ A cidade pode ter sido construída originalmente para um propósito material, como a segurança contra precipitação nuclear, mas sobrevive como uma máquina institucional para implementar propósitos sociais e políticos” (Tradução nossa)

These are carceral cities — cities that imprison their residents even with the best of intentions. The term comes from Michel Foucault’s chilling idea of the “carceral archipelago” of physical and social institutions that constrain individual freedoms in the modern era of intrusive government, prying corporations, and ubiquitous surveillance. Foucault started with Jeremy Bentham’s idea of a panopticon prison, a physical space where prisoners would be under constant observation and control, and extended it to the wide variety of modern institutions that regulate and direct individual actions (ABBOTT, 2016, p. 94)¹².

Nas cidades carcerárias da ficção científica, fica evidente que os objetivos sociais, sobretudo o padrão de comportamento, torna-se tão rígido que a cidade se converte em prisão, sob a justificativa do bem-estar de todos. Dentro dessas cidades, os habitantes são rigorosamente obrigados a cumprir deveres e obediência a autoridades. Assim, o objetivo dessas cidades acaba se tornando a perpetuação de um projeto de poder, com uma população educada e regulamentada a aceitar os limites da cidade. Dessa forma, os moradores, ao aceitar esse projeto de cidade, acabam se inserindo no conceito do bom sujeito proposto por Louis Althusser (2007), em que as pessoas se tornam coniventes à ideologia dominante. O projeto se torna tão bem-sucedido que os habitantes acabam internalizando as normas de forma automática, sem necessidade constante de estímulos explícitos.

Além disso, as cidades carcerárias não estariam restritas apenas a cidades subterrâneas ou cercadas por muros, mas também à nossa sociedade constantemente vigiada por algoritmos em nossos aparelhos eletrônicos, monitoramento de chamadas, gps locais. Assim, estaríamos na era das cidades carcerárias, conforme as ideias de Carl Abbott (2016).

Essa visão pessimista urbana se deve, sobretudo, a uma visão social e política. O crescimento de cidades industriais no século XIX contribuiu para o contraste promovido pela transição entre os velhos tempos e a estabilidade para a sociedade moderna, desestabilizadora, alienante e desordenadora. Abbot reforça:

¹² Estas são cidades carcerárias - cidades que aprisionam seus residentes mesmo com as melhores intenções. O termo vem da ideia arrepiante do “arquipélago carcerário” de Michel Foucault, que alude a instituições físicas e sociais que restringem as liberdades individuais na era moderna de governo intrusivo, corporações curiosas e de vigilância onipresente. Foucault partiu da ideia de Jeremy Bentham sobre uma prisão panóptica, um espaço físico onde os prisioneiros estariam sob constante observação e controle, e a estendeu para a ampla variedade de instituições modernas que regulam e dirigem as ações individuais. (Tradução nossa)

Anticipations of the future offer stimulating and creative cities, as well as cities that are dystopian or just plain dull. On one side of the balance are exciting techno cities and awe-inspiring cities as vast machines. On the other side are cities under social and environmental stress and the several possible outcomes of their crises — collapsing feral suburbs, confining and deadening carceral cities, and abandoned cities that almost always hold more menace than opportunity (ABBOTT, 2016, pág. 222)¹³.

A ficção científica evidencia as grandes cidades em seus aspectos arquitetônicos e de engenharia e encontra conexão com projetos utópicos. Com isso, os escritores têm a oportunidade de explorar tensões urbanas contemporâneas, sobretudo política, autoritária - ou democrática -, mas também podem propor a resolução de problemáticas através do heroísmo individual ou comunitário, ação, mudança institucional ou tecnológica em grande ou pequena escala.

Georg Simmel já questionava esse modelo urbano das sociedades modernas no século XVIII, auge da Revolução Industrial, um ambiente em que o indivíduo é moldado de forma artificial “e uniformizada em um mecanismo sociotecnológico” (SIMMEL, 1987, p. 11) da existência e em estímulos psicológicos, criando uma identidade automatizada, semelhante ao retratado nas cidades de ficção distópica. A metrópole, para Simmel (1987), é um lugar de coletividades indefinidas em que a indiferença prevalece como forma de autopreservação.

Os indivíduos encontram-se inseridos na multidão, sem conexão entre si e em meio à movimentação de pessoas, todas isoladas em suas próprias preocupações, em cumprir suas responsabilidades, como trabalho, estudo e a sobrevivência de algum modo. Assim, o isolamento das pessoas leva-as à perda do senso de comunhão. Gomes (2008) reforça:

o labirinto é de fato uma das imagens-chave na análise do autor das *Passagenwerk* sobre a modernidade, que ele localiza na cidade grande, lugar por excelência da uniformização da sociedade

¹³ As antecipações do futuro oferecem tanto cidades estimulantes e criativas, como também cidades distópicas ou simplesmente monótonas. De um lado da balança estão as empolgantes tecno-cidades e as imponentes cidades inspiradoras como vastas máquinas. Do outro lado estão as cidades sob estresse social e ambiental, e os vários resultados possíveis de suas crises — subúrbios selvagens em colapso, cidades carcerárias confinantes e mortíferas e cidades abandonadas, que quase sempre representam mais ameaças do que oportunidades. (Tradução nossa)

capitalista. É o palco da atrofia progressiva da experiência, substituída pela vivência do choque que provoca a perda dos elos comunais, a impossibilidade de o homem urbano integrar-se numa tradição cultural. O sujeito se fragmenta no choque das vivências na cidade transformada pelo progresso. Como um “esgrimista” e obrigado a abrir caminho na multidão, recebendo e aparando os choques, ou como um “jogador” que sempre recomeça a partida, ou como um autômato que adapta o seu movimento em relação a massa (GOMES, 2008, p. 73).

O labirinto, então, torna-se imagem-síntese da cidade em que predominam cenários caóticos nos quais a humanidade procura caminhos para se entender. Nas obras de ficção científica, as cidades são estratificadas tanto socialmente como fisicamente; por esse motivo, é comum termos a presença de grupos distintos que representam castas e classes sociais. Assim, percebemos o diálogo com as cidades contemporâneas em que são evidentes as segregações espaciais, mas que, ainda assim, conectam-se mutuamente para o pleno funcionamento da cidade.

Para o entendimento da cidade moderna e contemporânea, é necessário refletir sobre o conto de Edgar Allan Poe *O homem e a multidão* (1999), que se refere a um homem que observa a multidão automatizada. Em outro momento, o narrador vai seguir um personagem distinto que está fora das regras que norteiam a maioria e vagueia na cidade sem um objetivo aparente, sem se dar conta do seu perseguidor. Dessa forma, temos a noção do *flâneur*, proposta por Walter Benjamin, que consiste em um habitante da cidade que foge ao jogo das ilusões proposto pela modernização. É um indivíduo com uma visão crítica e de estranhamento diante do cenário urbano que vive, conforme reforça Bolle (1994), uma “figura contraditória ao espírito de seu tempo, o *flâneur* se torna, na sociedade burguesa, uma espécie ameaçada de extinção” (BOLLE, 1994, p. 375). Nesse sentido, temos, assim, um personagem questionador da *urbe* através de suas percepções, sem encantamento pelo processo de modernidade que impacta a sociedade.

Na ficção científica distópica, é comum a presença de narrativas hegemônicas e uma contranarrativa de resistência, de acordo com as ideias de Baccolini e Moylan (2003). Diferentemente de personagens que lutam pela sobrevivência, obedecendo à ordem estabelecida e automatizada, há os resistentes que abalam as estruturas aparentemente firmes que sustentam o sistema.

Na cidade representada na obra *Um piano para cavalos altos*, temos a presença de grupos sociais distintos que convivem em zonas específicas, bem vigiadas, com processo burocrático para o trânsito entre as zonas. Parte da população busca a libertação dessa cidade e aproveitar a liberdade fora da área sitiada.

3.2 O CONFLITO SOCIOESPACIAL E O PROCESSO DE URBANIZAÇÃO

O projeto urbano contemporâneo tem como princípio a administração de crise e acumulação de capital, conforme as ideias de Edward Soja (1993). Nesse projeto, inclui-se o planejamento urbano, sendo dividido por áreas, tendo as classes dominantes como privilegiadas. No meio desse processo, ocorre o conflito de classes em uma pequena configuração urbana na qual há zonas que recebem mais atenção quanto à urbanização, enquanto os menos favorecidos são excluídos. O professor Silvio Moisés Negri (2008) assevera:

[...] a segregação social visa, portanto, a reprodução das forças-de-trabalho, sendo estes processos que são sempre interligados e articulados com a estrutura social. Assim, a cidade torna-se expressão materializada da atuação da sociedade no espaço geográfico, através de um ambiente físico construído. A tese que se quer demonstrar é que, através da segregação socioespacial, a classe alta controla e produz o espaço urbano, de acordo com seus interesses (NEGRI, 2008, p.130)

Percebemos que o capitalismo molda o projeto das cidades, que tende a reforçar as diferenças sociais, cujo planejamento urbano é pautado na distinção. A classe dominante dispõe de lugares com melhores estruturas, profissionais mais qualificados e, conseqüentemente, renda e padrão de vida mais elevados. Em contrapartida, as classes menos favorecidas ocupam lugares mais humildes, pouco estruturados, com pessoas de menor instrução educacional, renda mais baixa, relegados a lugares mais afastados. Nesse contexto, há a possibilidade de conflito socioespacial, conforme reforça Soja:

[...] uma luta decorrente das estruturas de exploração inerentes às divisões verticais e horizontais de classe da sociedade, numa dialética socioespacial. Assim, a resistência e a luta, no contexto contemporâneo, implicam a articulação das praxis social e espacial. A priorização categórica do primeiro termo de cada uma dessas

combinações, em detrimento do segundo, já não pode ser aceita (SOJA, 1993, p. 52).

Assim, fica evidente que a organização espacial promovida pelo capitalismo determina uma natural divisão de classes decorrente da segregação territorial que pode ser vista por várias perspectivas, conforme Soja (1993). A presença da industrialização é uma das marcas do processo de urbanização associada a uma elite. O autor David Harvey traz considerações sobre o tema:

A urbanização sempre foi, portanto, algum tipo de fenômeno de classe, uma vez que os excedentes são extraídos de algum lugar ou de alguém, enquanto o controle sobre o uso desse lucro acumulado costuma permanecer nas mãos de poucos (como uma oligarquia religiosa ou um poeta guerreiro com ambições imperiais). Essa situação geral persiste sob o capitalismo, sem dúvida, mas nesse caso há uma dinâmica bem diferente em atuação (HARVEY, 2014, p. 30).

Assim, há uma relação íntima entre o capitalismo e a urbanização, de forma que um precisa do outro para absorver o excedente da produção que nunca deixa de produzir. Fica evidente nesta relação que as curvas logísticas da produção do capitalismo são, no decorrer do tempo, semelhantes às curvas da urbanização.

A cidade pensada a partir da lógica de reprodução capitalista cria novas formas de espoliação, fugindo do modelo industrial que vigorava a princípio. O espaço urbano contemporâneo tende a impedir a organização dos trabalhadores em torno de causas coletivas. Inserem em uma nova perspectiva de trabalho, baseada na inclusão de mão de obra não especializada, trabalhadores com elevado nível de desinformação e a extrema necessidade de sobreviver, o que facilita a desorganização, tornando-se presas fáceis ou vulneráveis à superexploração. Assim, os detentores do capital tendem a usar o espaço urbano para criar novos excedentes e, sobretudo, retirar os trabalhadores dos centros de decisão, uma de tantas formas de aplicar a reorganização do espaço. O autor Paul (2013) traz mais considerações sobre o assunto:

No mundo atual, o capitalismo não tem mais a possibilidade de criar lucros somente a partir da produção industrial, como no tempo do fordismo. Ele tem de explorar as diferenças: por isso ele envolve mulheres, imigrantes marginalizados e o sub-proletariado das favelas para sobreviver à crise. Uma nova forma de capitalismo se desenvolve: o capitalismo por espoliação. de obter lucros (CLAVAL, 2013, p. 74-75).

Assim, o capitalismo impõe domínio sobre a organização social, pois fica evidente que uma classe mais alta acaba organizando o espaço urbano conforme os seus interesses, mantendo, assim, um *status quo* de controle sobre uma mão de obra escrava.

Segundo David Harvey (2016), a chamada “guinada neoliberal” contribuiu para o enriquecimento de elites no mundo nas últimas décadas com a disparidades da renda de pessoas abastadas e a estagnação da renda dos mais pobres. Essa disparidade econômica é ilustrada através das cidades nas quais percebemos áreas e comunidades muradas de vigilância constante.

Desse modo, na perspectiva capitalista, fica evidente que a distribuição da produção e riquezas serão fatores responsáveis para caracterizar a estratificação social. É um modelo urbano adotado pelas classes elevadas de muitos países que contribui para deixar explícito os grupos sociais. Esses espaços culminam em se opor ao sentido de heterogeneidade, acessibilidade e igualdade para criar um cenário oposto no qual predomina uma forte desigualdade estrutural com isolamentos e separações.

A segregação se consolida no espaço urbano resultando em diferenças e disparidades sociais. Assim, os mais pobres vivem em uma situação precária, mão de obra escrava de uma classe dominante, sem perspectiva de ascensão social e com prejuízo cultural, sem a possibilidade de uma visão ampla e crítica da sociedade, pois estão inseridos em uma alienação urbana. Vignoli (2001) acrescenta sobre as perspectivas da segregação urbana:

En términos sociológicos, segregación significa la ausencia de interacción entre grupos sociales. En un sentido geográfico, significa desigualdad en la distribución de los grupos sociales en el espacio físico. La presencia de un tipo de segregación no asegura la existencia del otro (VIGNOLI, 2001, pág. 11)¹⁴

Dessa maneira, há formas distintas de segregação urbana. Em qualquer perspectiva, percebemos o isolamento de um segmento social, com a

¹⁴ Em termos sociológicos, segregação significa ausência de interação entre grupos sociais. No sentido geográfico, significa desigualdade na distribuição dos grupos sociais no espaço físico. A presença de um tipo de segregação não garante a existência do outro. (Tradução nossa)

exploração deste para subsistência do outro grupo, o dominante, em uma evidente relação de poder.

Assim, nesse tópico, tivemos como proposta trazer discussões sobre aspectos da cidade contemporânea com foco nos conflitos socioespaciais explorando as segregações urbanas. Essa abordagem é, também, inerente à ficção distópica, sobretudo em *Um piano para cavalos altos*, potencializando cenários prováveis na realidade, com a premissa de estimular reflexões sobre os problemas sociais.

3.3 ESPAÇO URBANO: MODERNIZAÇÃO E MEIO AMBIENTE

O espaço urbano passou a sofrer transformações mais radicais durante o período da Revolução Industrial, o que contribuiu para a intensificação da exploração dos recursos naturais em prol do progresso, resultando no desenvolvimento acelerado das grandes cidades para abrigar os complexos industriais e novas moradias, invadindo, assim, cada vez mais a natureza, que vai perdendo seu espaço em prol do desenvolvimento. Com os avanços tecnológicos e científicos, é intensificado o consumo na sociedade moderna e pós-moderna, criando ambientes distópicos. Pitton reforça que:

[...] com o princípio de que todo espaço é mercadoria (logo o espaço/mercadoria é mais do que um meio de produção, onde o diferenciador é a escala de ação, seja local, regional, nacional e/ou internacional), o capital reproduz-se amplamente, apropriando-se de diferentes maneiras dos espaços herdados da natureza e produzindo outra “natureza” que é a origem do encontro entre valores de uso e valores de troca (Smith, 1988, p.67). Conforme Dias (2000, p.95), a mídia projeta para o mundo todo e desperta nas pessoas o desejo de “ter” aquilo e “ser” assim, sem que as suas condições econômicas, sociais, políticas, culturais e até ecológicas o permitam. Essa forma de pensar e agir que passou a orientar a conduta das pessoas, com alto poder de pressão para o consumo dos recursos naturais, tem comprometido grande parte das sociedades na maioria dos países (PITTON, 2009, p. 93).

Em meio ao consumo desenfreado, desmatamento e corrida pelo lucro, surge a crise ambiental, que sinaliza prejuízos e acaba influenciando na mudança de comportamento, no que diz respeito à proteção do meio ambiente. Começa uma busca pelo desenvolvimento sustentável por meio de alterações na produção e até na visão dos consumidores. Portilho (2010, p. 110) destaca

que a melhoria no relacionamento com o meio ambiente “[...] deveria ser atingida através mais da substituição de bens e serviços por outros mais eficientes e menos poluentes, do que através da redução do volume de bens e serviços consumidos [...]”.

Dessa forma, não podemos desconsiderar o processo de urbanização e seus impactos, alheios às problemáticas ambientais, ainda que, nos últimos anos, haja a postura de um desenvolvimento mais sustentável. Magda Adelaide Lombardo (2009) traz algumas considerações sobre as mudanças que as cidades vêm sofrendo atualmente:

do mesmo modo que a cidade tem respondido a mudanças globais na esfera do humano (envelhecimento), do social (migrações globais, fome, enfermidades), do econômico (consumo) e do cultural (aproximando culturas), também, a partir da cidade, podem-se encontrar as melhores respostas para mitigar impactos ou para controlar e até eliminar algumas mudanças indesejáveis de ordem ambiental (LOMBARDO, 2009, p. 112).

Na cidade, a presença de áreas verdes é essencial para a melhoria das condições climáticas, além de fatores de controle do carbono e de outros poluentes atmosféricos. Dentre os principais problemas que as grandes cidades enfrentam, destaca-se o aumento dos impactos das precipitações que causam cheias e inundações. As áreas de bacias hidrográficas são as mais vulneráveis devido aos efeitos de ações antrópicas, sobretudo a ocupação urbana deficiente. Assim, cada vez mais, há estudos na tentativa de resolver essa problemática em áreas urbanas e metropolitanas.

O crescimento desordenado de cidades, promovido pelo avanço imobiliário, alimentado pelo capitalismo progressivamente mais acelerado, incentiva a ocupação natural e tende a invadir territórios naturais ocupados pelos diversos tipos de fauna e flora que são destruídos em prol do progresso. Como consequência, vemos a deterioração do solo, a frequente presença de animais silvestres em áreas urbanas, com possibilidade de transmissão de vírus que culminam em doenças desconhecidas.

Nas grandes cidades, há a presença de rios poluídos, com esgotos de diversos shoppings e fábricas causando prejuízos ambientais, acentuando a possibilidade de proporções catastróficas para o futuro. Terras indígenas invadidas por garimpeiros que acirram conflitos com os nativos em prol da

retirada de minérios para a busca de lucro. Desse modo, em meio ao processo de modernização das cidades, a natureza acaba sendo agredida, gerando problemas dos mais variados tipos, com impactos imediatos e gradativos ao longo do tempo. Isso ocasiona a busca de um desenvolvimento sustentável para contornar os prejuízos advindos do progresso desenvolvimentista.

Na verdade, um dos fatores que engendram as narrativas da ficção distópica é a destruição da natureza, que vai ser responsável por ocasionar desastres apocalípticos, como tsunamis, terremotos, erupções vulcânicas, aquecimento do núcleo da terra, tornados devastadores, entre outros que já foram representados na literatura de ficção científica e distópica.

4 DA UTOPIA À DISTOPIA: O PROJETO URBANO EM *UM PIANO PARA CAVALOS ALTOS*

Neste capítulo, discutiremos sobre o projeto urbano distópico representado na obra *Um piano para cavalos altos*. Exploraremos, inicialmente, a visão geral da cidade, partindo do Grande Desastre¹⁵, que condicionou a construção da “nova cidade” com o intuito de projetá-la a partir da construção de um muro, além da divisão da cidade em zonas. Em seguida, verificaremos os acontecimentos de cada zona para ilustrar os problemas sociais que parte da população sofre em relação à elite que governa e se beneficia desse modelo urbano. Por fim, demonstraremos como a obra vai caracterizar uma vertente da ficção distópica, a distopia crítica, e inserir um desfecho esperançoso na narrativa.

4.1 A VIDA ENTRE ZONAS E MUROS: A CIDADE EM *UM PIANO PARA CAVALOS ALTOS*

A Cidade em *Um piano para cavalos altos* é um território distópico que carrega características de cidades reais, criando um sentido universal, como a destruição da natureza, o rompimento dos elos comunais, os conflitos de classes, a segregação em zonas, a ausência de comunicação, aspectos inerentes à realidade contemporânea.

O projeto urbano idealizado na narrativa está atrelado a um evento climático natural denominado Grande Desastre, evento catalisador e motivador do projeto da cidade, murada e dividida em zonas. O acidente é um cataclisma ambiental que altera toda a ordem social da cidade, pois ceifa vidas e obriga os gestores a pensarem em um novo modelo urbano. Embora o fenômeno não seja explorado na obra, a sua presença não é por acaso. O dito Grande Desastre é classificado como um fenômeno climático que surge sem explicação. No entanto, o que se percebe é que o evento, certamente, foi provocado pela invasão e destruição da natureza daquela localidade para a construção de uma cidade.

¹⁵ Os espaços são grafados com inicial maiúscula (Grande Desastre, Cidade, Governo, Floresta, Muro, Torre Governamental, Zona Castanha).

A cidade é cercada por uma floresta, tendo uma clareira em torno da natureza predominante, caracterizada como hostil e com capacidade de reagir contra a cidade. Após o acontecimento do fenômeno, é construída uma nova cidade com um projeto modernizador, cercada por um muro de 8 metros, industrializada e dividida em zonas estratificadas socialmente.

Assim, percebemos uma crítica implícita na narrativa: a construção de cidades em lugares de forte presença da natureza, levando a humanidade a acabar sofrendo com a conseqüente reação da sua hostilidade, ou seja, uma crítica ao projeto capitalista urbano em regiões que contribui para mais destruição da natureza e a exclusão social em busca do lucro. Conforme afirma Pitton, a visão do desenvolvimento “[...] fundamenta-se no lucro a qualquer custo, lucro este atrelado à lógica do aumento da produção, em que recursos naturais são utilizados sem nenhum critério [...]” (PITTON, p. 93, 2009).

A aparição do fenômeno Grande Desastre pode ser associada a excessos que o ser humano imprime sobre a natureza, causando a destruição da fauna e da flora. No contexto contemporâneo, não é exagerado pensar que o ser humano sempre estará sujeito a desastres ambientais em decorrência do modo depredatório promovido pelo incessante desenvolvimento urbano. Pensando nessa relação entre urbanização e desastres naturais, a autora Lucí Hidalgo Nunes (2015) assevera:

Os desastres naturais resultam dos impactos na população humana deflagrados por um evento físico ou *hazard* (excesso ou deficiência de chuva, ventos fortes, erupções vulcânicas, terremoto etc.). Ainda que distintos, tais fenômenos apresentam características comuns: são bastante energéticos, o que faz com que eles tenham potencial para afetar fortemente os locais; ocorrem naturalmente, sendo, portanto, componentes da dinâmica evolutiva planetária; e apresentam ampla gama de situações de variabilidade natural (NUNES, 2015, p. 17).

Assim, a presença de pessoas e materiais urbanos contribui para o aumento do calor, sobretudo com o avanço das cidades em direção à natureza, e isso leva à retirada da vegetação nativa, o que colabora, também, para a diminuição da umidade do ar, gerando maior aumento da temperatura. Dessa forma, o processo de urbanização tende a afetar o meio ambiente e criar desastres naturais que culminam em cenários de impossibilidade da vida humana. Portanto, o “dano ambiental pode, assim, ser compreendido como

decorrente do uso e abuso do espaço geográfico por meio de condutas inadequadas que degradam o meio ambiente” (PITTON, 2009, p. 95).

Esse fenômeno condicionou a construção da nova cidade em *Um piano para cavalos altos*. Os gestores estavam cientes de que aquele território estava sujeito à repetição do desastre na mesma proporção. O governo exerce um controle, com base no medo da natureza, sobretudo dos “lobos”, espécies predominantes na parte exterior da cidade, bem como na possibilidade de um novo desastre, conforme é constantemente lembrado à população pelos governantes.

O fenômeno climático é utilizado para realizar a engenharia de uma nova cidade, ao estratificar a população de acordo com a classe social, algo que parecia não existir antes do Grande Desastre. Carl Abbot (2016) aborda em sua obra *Imagining Urban Futures* o modo como determinados eventos ou catástrofes eram utilizados após esses acontecimentos como justificativa para construir aquilo que ele denominou de cidade carcerária, que consiste em um projeto urbano com aprisionamento dos habitantes. A princípio, essa ideia tinha uma intenção protetiva, porém com evidente objetivo de controle da movimentação física e o estabelecimento de fronteiras sociais nos residentes.

Em *Um piano para cavalos altos*, é possível identificar o caos babélico proposto por Gomes (2008), ou seja, a dificuldade de comunicação entre os personagens, sem conexão entre si, além das segregações espaciais que retratam as metrópoles contemporâneas, ficando perceptível, assim, o rompimento dos elos comunais.

A cidade representada na narrativa apresenta aspectos simbólicos que remetem, dentre outras coisas, a metáforas que caracterizam problemas inerentes ao meio urbano, conforme proposto por Gomes (2008).

Em *Um piano para cavalos altos*, é possível analisar os signos que o espaço suscita a partir das metáforas, com possibilidade de um novo engendramento de significações. A Cidade é dividida em zonas e por cores. Os prédios imponentes (Torre, Obelisco, Fábrica e Muro) sugerem mensagens que remetem ao ícone, pois são estruturas que transmitem poder, seja pela forma como são construídos os monumentos, ou ainda pela maneira como são nomeadas (grafadas em maiúsculas), acompanhadas por palavras que reforçam o poder. O Muro, certamente, é o que mais se destaca por ser visualizado na

cidade toda, já que “[...] para onde quer que se olhe: norte, sul, leste, oeste, qualquer par de olhos enfrenta aqueles oito metros de altura cinzenta. O Muro impõe-se. Com ele não há horizonte” (JUNQUEIRA, 2012, p. 148-149). Portanto, percebemos essa preocupação dos gestores da cidade em criar estruturas físicas que reforçassem sua dominação. O Muro, ao abranger toda a cidade associada à mensagem de perigo do ambiente exterior, é o que transmite mais poder e controle sobre os habitantes. Décio Pignatari traz considerações sobre a semiótica do poder:

[...] os traços fundamentais de uma semiótica do poder devem ser buscados nos ícones enfeixados pelas palavras *alto* e *grande*: são os modos pelos quais se estabelecem hierarquias no universo icônico e paratático. Mesmo um *close* metamórfico (metonímico), numa foto, num filme ou num teipe, implica o *grande*. Pode-se traçar uma *linha de poder*, num gráfico arquitetônico, que, vindo da mítica torre de Babel, passa sucessivamente, pelas pirâmides maias e incas, pela acrópole grega, pelas torres das igrejas cristãs, pelas chaminés da primeira Revolução Industrial, pelos arranha-céus e pelas torres de captação e emissão de sinais radiotelegráficos (PIGNATARI, 2004, p. 178).

Dessa forma, a relação de ícones verbais com as estruturas arquitetônicas é decisiva para a idealização e ênfase da construção de poder que a cidade transmite, visto que a forma como são construídas e denominadas de forma suntuosas tem como objetivo estabelecer e demarcar uma dominação hierárquica perante os seus habitantes, os quais ficam condicionados a uma visão de dominados pela visualidade e pela mensagem sutil que esse espaço impõe sobre esses sujeitos.

Através da perspectiva arquitetônica, é construída, sutilmente, a ideia de controle, impedindo alguma reação dos habitantes contra o poder que é exercido. Assim, na narrativa, há códigos distintos para a compreensão da cidade em que fica evidente a sua finalidade coercitiva.

Portanto, a construção de estruturas arquitetônicas que materializam o poder não é aleatória. Todo o processo é pensado com o propósito de criar uma mensagem nas entrelinhas, conforme a necessidade. Décio Pignatari reforça:

[...] o arquiteto, individual ou coletivo, é o criador-emissor da mensagem, na qual materializa uma certa manifestação qualitativa da mensagem arquitetônica, incluindo “traduções” extracódigo, ou seja, informações abeberadas em outros códigos, linguagens e signagens (visual, verbal, comportamentalístico, etc), que, no entanto, são

subsidiários e minoritários. Já o receptor, ou público em geral, “lê” a mensagem através do uso efetivo. Como, porém, o código arquitetônico não é hegemônico em seu repertório, tendo ele a traduzido em termos extracódigo, em termos de outros códigos e signagens-que aqui já não são subsidiários (PIGNATARI, 2004, p. 155-156).

Nesse sentido, fica evidente como as relações de dominação são inseridas em códigos arquitetônicos de forma sutil, de modo que vai influenciar o receptor, o habitante em seu espaço de atuação, conforme é perceptível na obra *Um piano para cavalos altos*, com a estratificação em zonas e seus respectivos prédios.

A arquitetura da cidade ficcional da obra de Junqueira reforça o controle e a organização social refletido em sua organização física que não era aleatória, pois, conforme Mumford (2007), “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).

Na obra, a cidade é dividida em quatro zonas demarcadas por cores, envolvendo o perfil dos habitantes de cada região. Os personagens não são denominados por nomes próprios, assim, são reconhecidos pela função naquela sociedade ou característica marcante. Na Zona Azul, vivem os que possuem “ideias bem-nascidas: organização, clareza, sangue disciplinado, tranquilidade estável” (JUNQUEIRA, 2012, p. 112); na Castanha, aqueles associados à ideia de “imundície, incoerência, nojo, violência” (JUNQUEIRA, 2012, p. 112), classificação estabelecida pelo Ministro Calvo, liderança máxima dessa Cidade. Isso reforça uma “tendência [...] com intensa disparidade social entre elas, sendo esta disparidade compreendida não só em termos de diferença, como também de hierarquia” (CASTELLS, 1983, p. 210). Dessa forma, há diferenças sociais explícitas na narrativa no que tange à organização urbana, o que configura a reprodução das relações da sociedade capitalista.

Em *Um piano para cavalos altos*, é perceptível a segregação socioespacial, que “[...] tornou-se corrente no espaço urbano, consolidando as diferenças e contradições” [...] (NEGRI, 2008, pág. 148). O cerceamento promovido pelo governo, com o tempo, torna-se questionável por parte da

população, sobretudo a mais pobre e explorada, que já demonstra tendência a romper com o sistema. Tuan diz que

o espaço é um recurso que produz riqueza e poder quando adequadamente explorado. É mundialmente um símbolo de prestígio. O homem importante ocupa e tem acesso a mais espaço do que os menos importantes. Um ego agressivo exige incessantemente mais espaço para se movimentar. A sede de poder pode ser insaciável - particularmente o poder sobre o dinheiro e território são basicamente simples ideias adicionais que demandam pequeno esforço imaginativo para serem concebidas e extrapoladas (TUAN, 2013, p. 77).

Diante desse pensamento, a Zona Azul é a área dos gestores da Cidade onde se concentra a Torre Governamental, que se constitui em um espaço de prestígio. Nesse espaço, os moradores são mais bem assistidos em relação à infraestrutura, alimentação [...] era permitido acesso à nutrição da fruta fresca, bifes do lombo, iogurtes, e claro está, as empadas”. (JUNQUEIRA, 2012, p. 119). Além de melhor assistência à saúde, [...] “na farmácia da nossa Zona não há outro medicamento [...] na Zona Azul existem outros medicamentos”, demonstrando, assim, como a zona era melhor assistida que as demais, uma disparidade relevante que mostra como o projeto dessa cidade beneficia apenas a essa zona, a qual que é mantida, sobretudo, pela dominação das outras.

O Ministro Calvo e o Diretor, as maiores lideranças da cidade, residem na Zona Azul, embora transitem em todas as zonas. Eles têm acesso à Torre Governamental, de onde tomam decisões sobre a cidade. A simbologia da torre revela uma imponência e “evoca imediatamente Babel, a *porta do céu*, cujo objetivo era de restabelecer por um artifício o eixo primordial rompido e por ele elevar-se até a morada dos Deuses” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p.888). Assim, a imagem da torre transmite sacralidade e reforça o poder diante dos habitantes.

Esse modelo de cidade com torre de vigilância remete ao Panóptico de Bertham, citado por Foucault (1997):

[...] daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade [...]. Por isso Bertham colocou o princípio de que o poder devia ser visível e inverificável. Visível: sem cessar o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espionado. Inverificável: o detento nunca deve saber se está sendo observado; mas deve ter certeza de que sempre pode sê-lo (FOUCAULT, 1997, p. 166-167).

Desse modo, percebemos as formas de poder nas quais o indivíduo está inserido na perspectiva panóptica, seja de forma perceptível, com a presença de uma torre para visualizar quem está envolvido, ou de forma imperceptível, em que os indivíduos são inseridos em um processo de vigilância sem se dar conta.

Essa é uma das características das cidades distópicas, a constante vigilância junto a um espaço demarcado para a circulação. Na obra, esse aspecto fica evidente por meio dos vidros foscos da Torre, através das quais as pessoas são vigiadas e, ao mesmo tempo, não se dão conta em virtude da escuridão dos vidros da Torre. Inevitavelmente, as pessoas inseridas nessa configuração urbana de controle, o temor despertado pelo ambiente exterior enfatizado pelos gestores tenderá a valorizar aquele local, abrigo, cidade. Bauman (2005) reforça que

quanto mais o espaço e a distância se reduzem, maior é a importância que sua gente lhe atribui; quanto mais é depreciado o espaço, menos protetora é a distância, e mais obsessivamente as pessoas traçam e deslocam fronteiras (BAUMAN, 2009, p. 75).

A visão do sociólogo polonês pode ser aplicada sob as duas perspectivas na obra, pois a mensagem de perigo e proteção reforça a importância daquela cidade, mas, ao mesmo tempo, mobiliza os habitantes da Zona Castanha a deslocar fronteiras diante da exploração e a ausência de estrutura que sofrem naquela cidade.

Em *Um piano para cavalos altos*, nas zonas mais opostas - Castanha X Azul -, ocorre uma clara diferenciação que estimula o conflito no espaço, porém há uma busca pela harmonia entre elas, apesar das diferenças, para que o projeto urbano seja bem-sucedido, isso devido ao medo do Grande Desastre acontecer novamente. Apesar de tudo, aquele modelo de cidade se mostra mais eficiente que o vulnerável mundo exterior. Bollnow reforça que:

[...] são importantes nessas formulações as expressões opostas tipicamente recorrentes: “intruso ou guardião”, “órgão e adversário”, etc. Como aqui será visto com profundidade, o espaço é dado ao homem de modo ambivalente, como estimulador e repressor. Ainda mais profundamente, como algo que lhe pertence como membro e por sua vez se lhe avança de fora, como algo hostil, ou ao menos estranho. Nessa dupla definição como “possibilidade de evolução” e como “resistência”, o espaço tampouco é para o homem um meio neutro e

constante, mas é preenchido com significados nas relações vitais de atuações opostas, e esses significados, por sua vez, mudam de acordo com os diferentes lugares e regiões do espaço (BOLLNOW, 2019, p. 18).

Na tendência natural de o espaço estimular relações opostas, conforme visto no pensamento de Bollnow, na obra *Um piano para cavalos altos*, há a necessidade de mudança e fuga da hostilidade para a sobrevivência. Em um modelo urbano que, apesar das injustas diferenças sociais e estruturais, ainda se mostra melhor que outras configurações citadinas que comporta vulnerabilidades.

Bollnow (2019) adverte que há a possibilidade de o espaço gerar conflitos, mas, simultaneamente, pode haver um esforço pela construção de uma convivência amistosa para a eficiência do projeto urbano, mesmo em suas naturais diferenças, conforme afirma Bollnow (2019):

[...] eu explico isso num exemplo bem simples: em cada comunidade humana de trabalho, em cada colegiado (a palavra tomada na compreensão mais ampla) vale essa relação: onde impera o espírito da inimizade, da desconfiança e da rivalidade, lá de fato cada um está no caminho do outro, e cada um teme que o outro o coloque sob sua sombra, que lhe tome espaço, trabalho ou sucesso. Onde, contudo, o convívio é arranjado de maneira sensata, não necessitando ser especial amizade ou simpatia, está ausente a pressão recíproca dos colaboradores, ao contrário, surge uma elevação recíproca. O sucesso de um traz ao mesmo tempo novas possibilidades do desempenho para os outros. Aqui vale realmente a observação de que o trabalho comum cria um espaço vital, que é maior que a soma dos espaços vitais individuais. A cooperação realmente cria novo espaço vital (BOLLNOW, 2019, p. 286).

Assim, percebemos que existe a necessidade de uma cooperação em regiões nas quais podem haver comunidades distintas, mas a reciprocidade é necessária para que a região ou a cidade em que se concentram essas comunidades sejam bem-sucedidas diante de intempéries que podem estar vulneráveis.

Isso também pode ser explicado na aplicação da obra em que há uma evidente tensão entre zonas, seja ela estrutural, ou ainda pela ausência de contato entre elas, pois até a transição é realizada por um processo burocrático com documentações apresentadas para militares que ficam em suas fronteiras. Ainda assim, há uma relação recíproca velada entre as zonas e o desenvolvimento de uma “neutralidade sentimental”, usando as palavras de

Bollnow (2019), para o funcionamento pleno da cidade diante do poder estabelecido ou a ocorrência de um novo “Grande Desastre”, que é mencionado constantemente pelos gestores. Dessa maneira, aquela cidade se torna melhor em comparação ao vulnerável ambiente exterior. O estudioso acrescenta que “lá se superou a luta pelo espaço vital, porque na cooperação autêntica não há sucesso de um às custas do outro, mas cada um ganha com o sucesso coletivo” (BOLLNOW, 2019, p. 286).

Em *Um piano para cavalos altos*, insinua-se o espaço sensorial como elemento de distinção entre as zonas. Assim, o espaço intencional, proposto por Bollnow como “espaço sensorial (por natureza referido ao sujeito), antes de tudo um espaço visual” (BOLLNOW, 2019, p. 290), caracteriza-se pela visualidade, a imponência dos prédios que demarcam as zonas, assim como as cores. A cidade é planejada explorando a sua visualidade e sintetizando o poder dos gestores, e, a partir disso, não podemos considerar a presença passiva dos habitantes da cidade, principalmente da Zona Castanha, que não possui grande estrutura. Há naturalmente uma movimentação da população no sentido de recuperar sua liberdade.

Em determinado momento da narrativa, ocorre a busca de uma parte da população pela liberdade. É a procura por um lugar adequado onde se teria autonomia. Nisso, encontramos o conceito de habitar, proposto por Bollnow (2019), que vai ser ampliado, além da noção meramente de residir em um local:

[...] se anteriormente se tratava do significado da posse da casa para o homem, agora se atenta para a constituição do próprio homem, que se manifesta no habitar. E se antes a habitação era entendida com uma certa naturalidade como o habitar numa casa, agora ganha um sentido mais abrangente e profundo como o autêntico localizar-se no espaço, adequado ao homem (BOLLNOW, 2019, p. 294).

O conceito de habitar supera a simples ideia de estar em casa, remetendo a um local adequado às necessidades estruturais e psicológicas, um lugar em que os habitantes se sintam confortáveis, livres e pertencentes.

Assim, em *Um piano para cavalos altos*, é perceptível a forma estratégica da construção do projeto urbano. Embora parta dele a proposta de proteção da cidade contra um eventual novo desastre natural, a obra acaba assumindo tons

obscuros, contornos distópicos os quais modificavam a vida dos habitantes do lugar.

4.2 O MENSAGEIRO E OS MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA NA ZONA CASTANHA

Na Zona Castanha, concentra-se a população mais pobre e trabalhadora, sem acesso à saúde, limpeza, dieta qualificada, ou seja, privilégios restritos à Zona Azul. A Zona Castanha não possui prédios imponentes que a caracteriza como as demais. A população dessa zona é designada a trabalhar para as demais, sobretudo pela ausência de operários em outros setores da cidade. Se pensarmos essa sociedade sob os 3 níveis de planejamento administrativo, a Zona Castanha é a área operacional; a Azul, a estratégica.

O *plot twist* inicial da obra é a notícia da morte de militares que protegem a Cidade cercada por muros. A forma violenta e cruel com que os corpos dos militares foram encontrados é atribuída, inicialmente, aos lobos que ocupam o exterior da Cidade, eliminando, a princípio, a suspeita de uma possível intervenção humana no ocorrido.

Seria uma justificativa aceita e um evento corriqueiro, embora com uma carga de violência muito grande, se tal acontecimento não tivesse sido previsto em um sonho pelo Mensageiro. Ele é um dos personagens relevantes da narrativa, pois é o líder do movimento de resistência. De acordo com Clayer (2017,) líderes são essenciais nas distopias para mobilizar pessoas, grupos com seus ideais, conforme a citação:

For the people to cross this threshold, however, leadership was crucial, both of the more charismatic or messianic figure, and by an elite of 'chosen' 'Saints' or inner circle of the faithful, for whom, at least at the outset, revolution is a 'vocation', in Niemeyer's term. The new group acquires the attributes of the 'perfect', deriving these (by horizontal vicarious enhancement) from the virtues attributed to the 'people', the 'proletariat', the German Volk, and so on, and then monopolizing these qualities when these groups fail to achieve the ideal qualities attributed to them. The Comintern was described by Franz Borkenau as 'a select community, a sort of religious order of professional revolutionaries, crusaders of a materialistic faith, a selection of the most self-sacrificing,

the most decided and active amongst the revolutionary intelligentsia' (CLAYES, 2017, p. 255).¹⁶

Assim, para mobilizar as pessoas, sobretudo grupos, em torno de um propósito, o líder será necessário, ou seja, uma figura carismática que vai se destacar dentro de um regime autoritário, uma liderança marginal contra o líder autoritário estabelecido naquela cidade, um líder mais ligado ao seu povo, desprivilegiado e que guiará esse proletariado contra as adversidades do regime que estão submetidos.

Em *Um piano para cavalos altos*, o Mensageiro simboliza uma das lideranças proposta por Clayer (2017), já que apresenta características messiânicas, desde a forma como é denominado até às suas ações, que remetem a mitos religiosos. A sua habilidade premonitória remete à narrativa de José do Egito, que tinha o dom de sonhar com os males pelos quais a sociedade egípcia iria enfrentar no Antigo Testamento. Além disso, é um personagem de grande carisma com uma “voz amanteigada” (JUNQUEIRA, 2012, pág. 22), como diz o narrador.

O Mensageiro havia tido uma premonição do evento catastrófico e da morte de militares por lobos, conforme se evidencia no trecho:

E, no sonho, *Ele* disse aquilo que ainda não aconteceu mas que é certo ir acontecer. E eu vou contar-vos o que *Ele* disse:
Em breve as árvores derramarão sangue para a neve.
O sangue derramado terá um agradável odor.
Os lobos farejarão ao longe.
A neve tingida anunciará que é chegada a hora do holocausto.
Ele assim disse:
Os lobos vão chegar e conhecer e fazer o homem ímpio e beber o sangue do homem ímpio (JUNQUEIRA, 2012, p. 23, grifos do autor).

Assim, percebemos a habilidade onírica do personagem que, através dos sonhos, vai trazer esperança para aquela sociedade, sobretudo aqueles sujeitos

¹⁶ Para que o povo transpusesse este limiar, no entanto, era crucial a liderança, tanto da figura mais carismática ou messiânica, como de uma elite de 'santos' 'escolhidos' ou círculo íntimo de fiéis, para quem, pelo menos no início, a revolução é uma 'vocação', nos termos de Niemeyer. O novo grupo adquire os atributos do 'perfeito', derivando-os (por valorização vicária horizontal) das virtudes atribuídas ao 'povo', ao 'proletariado', ao Volk alemão, e assim por diante, e depois monopolizando essas qualidades quando esses grupos não conseguem atingir as qualidades ideais que lhes são atribuídas. A Internacional Comunista foi descrita por Franz Borkenau como “uma comunidade seleta, uma espécie de ordem religiosa de revolucionários profissionais, cruzados de uma fé materialista, uma seleção dos mais abnegados, os mais decididos e ativos entre a intelectualidade revolucionária”. (CLAYES, 2017, p. 255) (Tradução nossa)

situados na Zona Castanha, despertando um entusiasmo para superar o encarceramento e a exploração da população mais sofrida naquela cidade. Essa esperança é concretizada após o sonho do Mensageiro sair da especulação imaginária ou onírica e se confirmar na realidade.

O personagem assume papel de liderança ao conseguir movimentar pessoas por meio do seu discurso. Seus argumentos são de teor religioso, aos quais a administração da cidade se mostra opositora, inclusive apoiando a implosão de igrejas, conforme se vê nesse trecho: “A implosão das igrejas é outro passo certo dado em direção a um estado social que não desperdiça. O *reino da Igreja não é deste mundo*. E, se ao mundo não pertence, nele não se deve edificar” (JUNQUEIRA, 2012, p. 28). Desse modo, notamos a postura antirreligiosa do governo com demonstração de um posicionamento mais racional, científico, diferentemente da Zona Castanha, que possui uma relação mais forte com a religiosidade.

A oposição entre religiosidade e razão em um sistema distópico, a partir da resistência de grupos, é também discutida na obra distópica *Admirável Mundo Novo*, que aborda a dicotomia fé X razão entre Mustafá Mond (A grande liderança em *Admirável mundo novo*) e o Selvagem. Booker (1994) afirma “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”¹⁷. (BOOKER, 1994, p. 32). Assim, em ambas as narrativas, vislumbramos que a religião representa uma ameaça ao governo distópico, ao passo que se torna uma manifestação de esperança da população, incomodando, assim, o governo, que prefere ter sua população subjugada.

O Mensageiro faz referência a uma manifestação divina, utilizando o vocábulo “Ele” grafado em maiúsculo, além de mencionar a presença de um anjo reforçando sua imagem messiânica, ou seja, um evento semelhante também ao acontecido na Bíblia, por meio da figura de Maria, dentre outras diversas manifestações semelhantes em várias religiões, além da cristã. O Mensageiro aborda a aparição do anjo que fica evidente no seguinte trecho: “Irmãos e irmãs. Que *Ele* abençoe a vossa luz e lave o medo gerado em vosso coração. *Ele* vai

¹⁷ é claro que uma das razões pelas quais a religião foi banida nessas distopias é que ela compete pelo mesmo espaço que os próprios governos distópicos. (Tradução nossa)

falar-vos. *Ele* assim quer. A noite passada, *Ele* apareceu-me no sonho em forma de anjo (...)" (JUNQUEIRA, 2012, pág. 23).

Portanto, na Zona Castanha predomina uma forte religiosidade que se encontra na figura do Mensageiro e seus sonhos, imbuídos por seus anseios de um mundo melhor, em uma configuração social que é totalmente desprovida de privilégios, em comparação à Zona Azul, e onde não há qualquer movimento dos gestores da cidade para mudança da situação. A presença da religiosidade é estratégica ainda para mobilizar grupos, conforme fica evidente em Clayes (2017):

The line between religion and politics now becomes blurred in an undifferentiated group mentality. Suggestion is 'intrusion into the mind of an idea; met with more or less opposition by the person; accepted uncritically at last; and realized unreflectively, almost automatically'. Suggestibility is not confined to the hypnotic or hysterical states, but is 'normal'. Its objects are most powerfully realized by repetition, and by making the last impression wherever possible (something often verified in studies of the impact of TV commercials on voting behaviour). 'Social suggestibility' explained financial panics, stampedes, and revivalist 'mental epidemics', Where jumping, shrieking, rolling about, or talking in tongues occur¹⁸ (CLAYES, 2017, p. 23)¹⁹

Em *Um piano para cavalos altos*, certamente, o Mensageiro utiliza a religião como sugestibilidade social, como propõe Clayes, para despertar a simpatia do seu grupo que tem forte relação com a fé e que serve de alento naquela sociedade restrita da Zona Castanha. Utilizando-se de argumentos que associam fatos religiosos a fantásticos, o seu discurso adquire mais eficiência.

O Mensageiro menciona a presença de um anjo em seus sonhos. O ser celestial parece deixar dúvidas sobre as ideias que os gestores da cidade constantemente falam à população sobre o projeto urbano ser motivado pela segurança e proteção, conforme o trecho que segue:

¹⁹ A linha entre religião e política agora se torna indistinta em uma mentalidade de grupo indiferenciada. A sugestão é a "intromissão de uma ideia na mente; encontrou mais ou menos oposição da pessoa; finalmente aceita acriticamente; e realizada de forma irrefletida, quase automaticamente". A sugestão não está confinada aos estados hipnóticos ou histéricos, mas é "normal". Seus objetivos são realizados de forma mais poderosa pela repetição e por causar a última impressão sempre que possível (algo frequentemente verificado em estudos sobre o impacto dos comerciais de TV no comportamento eleitoral). A "sugestão social" explicava pânico financeiros, debandadas e "epidemias mentais" revivalistas, onde ocorrem pulos, gritos, rolar ou falar em línguas (CLAYES, 2017, p. 23).

Não deveis temer esses animais de queixada de baba pestilenta e caninos aguçados. Não deveis temer esses que se alimentam de carne quente porque assim lhes pede o sangue. Os lobos não são os lobos. Os lobos são aqueles que vos rodeiam como cordeiros de hálito sensual. Que respiram o vosso ar, poluindo-o com o fumo infecto que sai das chaminés das suas entranhas putrefactas Os lobos não são os lobos (JUNQUEIRA, 2012, p. 23-24).

No discurso do Mensageiro, o anjo informa à população que não deve temer aos lobos, certamente não se referindo aos animais, mas a pessoas que recebem esta alcunha por sua esperteza, malícia e, por vezes, crueldade como é visto nas fábulas, simbolizada pela figura dos lobos.

Um detalhe a ser mencionado é a presença e o destaque dado a outros personagens, como a Prostituta, o Operário e a Criada. Esses são também personagens da Zona Castanha, logo, dotados de características marginalizadas pelos da Zona Azul e que irão compor o grupo de resistência com vislumbre utópico na narrativa. Gregory Clayes (2017) traz considerações sobre a relação de grupos opostos na distopia com tendência a um ter vantagem sobre o outro.

Typically, the collectivist dystopia assumes two main forms: the internal, where coercion pervades the privileged main group; and the external, where coercion defines the relationship to outsiders as a means of upholding the main group, who are, however, free of most of the repression inflicted upon outsiders. Stalinism, we will see, typifies the first type, and More's Utopia the second. In both cases, however, equality and plenty are enjoyed by some groups at the expense of others²⁰ (CLAYES, 2017, pág. 7-8).

Então, as distopias tendem a abordar a presença de grupos distintos, com a reprodução de um grupo dominante que se beneficia de diferentes situações. Fica evidente a crítica social diante da realidade contemporânea em que elites estão sempre governando e subjugando os menos favorecidos. Assim, a representação de um grupo organizado é necessária para a busca da utopia, uma vez que o projeto urbano, inicialmente utópico, tornara-se distópico com a exploração daquelas pessoas da Zona Castanha que, naturalmente, irão reagir contra aquela forma de domínio.

²⁰ Tipicamente, a distopia coletivista assume duas formas principais: a interna, onde a coerção permeia o grupo principal privilegiado; e a externa, onde a coerção define a relação com os forasteiros como forma de sustentar o grupo principal, que está, no entanto, livre da maior parte da repressão infligida aos forasteiros. O stalinismo, veremos, tipifica o primeiro tipo, e a Utopia de More, o segundo. Em ambos os casos, porém, a igualdade e a abundância são desfrutadas por alguns grupos em detrimento de outros. (Tradução nossa)

O Mensageiro, ao fazer seu discurso na Zona Castanha sobre os seus sonhos, certamente conta com sua conseqüente punição pelas autoridades. Dessa maneira, encarrega um grupo responsável para exercer ações enquanto estivesse detido.

A Criada está situada no núcleo familiar de uma das lideranças da cidade, o Diretor, adquirindo, assim, informações relevantes sobre a Cidade. A Prostituta Anã, situada na Zona Azul, envolvendo-se diretamente com militares e que também adquire informações e favores com esses sujeitos. Por fim, o Operário que, assim como o Mensageiro, atua na Fábrica e será responsável por visitar o líder do grupo enquanto estivesse detido para confirmar informações e dar prosseguimento ao plano.

4.3 O PODER AUTORITÁRIO QUE EMANA DA ZONA AZUL

A Zona Azul é formada predominantemente por gestores e pela base militar da cidade. É a zona que possui mais privilégios naquela configuração urbana tanto em estrutura, como também em alimentação e saúde. Tem a Torre Governamental como prédio que caracteriza e demarca aquela zona, uma torre com vidros foscos que não permite observação de quem está fora dela; porém, quem está em seu interior, observa a cidade que está do lado de fora, remetendo à imagem dos deuses que observam os mortais nos mais diversos mitos.

A Torre é controlada por autoridades, como o Ministro Calvo, que é a maior liderança da cidade. Esse perfil de personagem é bastante comum nas narrativas de ficção distópica, conforme se evidencia:

Leaders exercised a kind of telepathy over the group. The group's apparent omnipotence empowered the individual merged within it. It also permitted blind obedience to acts which might be unthinkable individually, but which the cruder intellectual outlook of the group's mentality sanctioned. The most malevolent exhibitions of these characteristics might be avoided, however, by allowing some higher intellectual functions to be performed by certain group members. (CLAYES, 2017, p. 24)²¹

²¹ Os líderes exerciam uma espécie de telepatia sobre o grupo. A aparente onipotência do grupo empoderava o indivíduo que nele se fundia. Também permitia a obediência cega a atos que poderiam ser impensáveis individualmente, mas que a perspectiva intelectual mais grosseira da mentalidade do grupo sancionava. As exibições mais malévolas dessas características podem ser evitadas, no entanto, permitindo que algumas funções intelectuais superiores sejam desempenhadas por certos membros do grupo. (Tradução nossa)

Novamente, retomamos a presença da figura da liderança. Nesse caso, percebemos uma liderança diferente, que vai mobilizar grupos através da ignorância dos membros e que cedem a decisões questionáveis, por vezes, prejudiciais ao grupo, ainda que beneficiem o líder. Diferentemente da primeira proposta de liderança que apresentamos, aqui temos a postura de um gestor radical, sem ligação ao proletariado, à religiosidade ou ao messianismo. Um governante de postura autoritária e normalmente já estabelecido nas sociedades distópicas.

O destaque da liderança em um sistema distópico é justificado através do poder e do medo. Desse modo, sobressai a figura do Ministro Calvo, que não é apenas líder da Zona Azul, mas de toda a cidade que envolve as 4 zonas. Dessa forma, dentro de um projeto distópico, a liderança se impõe para manter o *status quo* reivindicado por esse projeto.

O Ministro Calvo mostrou-se incomodado com os movimentos de resistência liderados pelo Mensageiro, reagindo como forma de demonstração de poder e controle sobre a Cidade. Ordena, então, que o líder da revolta seja preso para desarticular qualquer forma de resistência, ao se confirmar a premonição dos sonhos do Mensageiro, consoante a citação:

O Ministro Calvo está bem-disposto. Pela temperatura amena que se faz sentir ali e pelo facto de duas semanas após ter dado a ordem para a detenção do Mensageiro, já não se ouvir correr pela Cidade, nem o ruído da saliva alegre do boato, nem o apressado ritmo cardíaco da pura adrenalina. A população já não fala de lobos, nem do Diabo, nem de premonições. Com o silêncio e a ausência física do agitador metafísico, rapidamente a vida intramuros restabeleceu-se. E regressou à sua organizada aspereza (JUNQUEIRA, 2012, pág. 128-129).

Dessa forma, neste cenário, a legitimação da punição e da violência contra opositores lembra um estado de exceção. Segundo Agamben (2004) “O estado de exceção é um espaço anômico onde o que está em jogo é uma força-de-lei sem lei (...)”. (AGAMBEN, 2004, p. 61). Assim, fica evidente como as decisões do governo dessa cidade se pautam pela força e o autoritarismo que se aplica através da anomia.

A ação do Ministro é pautada na idealização de governo, pois, uma vez permitida uma revolta, há o temor da perda do poder. O Ministro já possui uma

indisposição natural pela Zona Castanha, conforme fica evidente nesse trecho no qual se observa a associação dos habitantes às ideias de “imundície, incoerência, nojo, violência” (JUNQUEIRA, 2012, p. 112).

Motivado pelos últimos acontecimentos, a visão preconceituosa e racista do Ministro Calvo diante da Zona Castanha aumenta substancialmente. Propõe, então, uma lei para acabar com o descanso dos trabalhadores da Zona Castanha, aumentando a produtividade:

Como tal, considero urgente a revogação da lei 175, referente ao horário estabelecido para o descanso semanal. E com força igual à aplicada na revogação, ordeno a criação célere de nova premissa legislativa que suprima de forma definitiva o único dia de descanso semanal para todos os Operários da Fábrica e habitantes da Zona Castanha. Para, assim, a produtividade aumentar, e a criminalidade diminuir (JUNQUEIRA, 2012, p. 146).

Assim, o autoritarismo que a liderança de um sistema distópico é capaz de exercer retoma a ideia do estado de exceção, com a prisão de opositores e criando leis arbitrárias que punem eventuais movimentos de resistência e, até mesmo, retirando uma lei trabalhista: o repouso remunerado e obrigatório.

O discurso novamente protagoniza dentro da obra. Esta é uma ferramenta ideológica em que a linguagem serve como materialização de poder, conforme afirma Foucault: “[...] por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder” (FOUCAULT, 1996, p. 10).

Percebemos em *Um piano para cavalos altos* um confronto de discursos polarizados entre o Mensageiro e o Ministro Calvo, que fazem uso de ideias distintas para defenderem seus pontos de vista. Essa abordagem de discursos configura uma forma de dominação, como também levanta os movimentos de resistência, conforme é ressaltado nas palavras de Michel Foucault (1999):

É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta. O discurso veicula e produz poder; reforça-o mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo (FOUCAULT, 1999, p. 96).

Assim, naturalmente, um discurso tende a expor um determinado ponto de vista com uma argumentação embasada em ideias ou crenças pessoais que defenda suas preferências e que responda a um discurso oposto. Por sua vez, inevitavelmente, irá também promover uma reação oposta para defender uma ideia distinta.

Dessa maneira, o Ministro Calvo, ao realizar o discurso como forma de estabelecer seu poder, reage ao discurso do Mensageiro e ao entusiasmo da Zona Castanha e incita estes mesmos opositores a uma nova reação, o que, de fato, ocorreu.

Na Zona Azul, há, também, a presença de uma forma peculiar de dominação: a música, já anunciada no título da obra pela presença do piano. Assim, a música produzida é utilizada como meio de suprimir energia transgressora dos habitantes da cidade, conforme se vê nesse trecho:

A música não é apenas, como muitos julgam, mera organização matemática de sons. Ou: que bonito!, ou: que horror! A música também é medicamento: pode a eficácia inata de um poderoso ansiolítico, ou guardar fortes propriedades vitamínicas. Daí alterar estados de ânimo, compassos cardíacos. Pois, tal como uma arma de grande calibre quando empunhada, um violoncelo, um saxofone, derrubam, imobilizam, silenciam, amolecem, colocam lágrimas onde antes não as tínhamos. (...) E que música 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).

De forma sutil e eficiente, a música cadenciada no piano atua como mecanismo de controle, contagiando toda a cidade. Normalmente, nas obras distópicas, ocorre a presença de elementos de controle coletivo. Em *Admirável Mundo Novo*, o sexo e a droga “Soma” são utilizados para diminuir a transgressão dos habitantes. Em *Um piano para cavalos altos*, a música é utilizada para atingir o mesmo efeito.

A música que reverbera em toda a cidade é tocada pelo filho de uma das lideranças da cidade, o Diretor. A criança toca o instrumento em sua casa amarrada ao piano, submetida a um rigor disciplinar, com visíveis sinais de cansaço.

A música também é utilizada como meio de extrair eventuais confissões de transgressores, como foi utilizada no interrogatório do Mensageiro. No

entanto, a sonata do piano não teve eficácia com esse sujeito, visto que, não extraiu informação relevante no interrogatório.

Há, na Zona Azul, a presença da Prostituta Anã, oriunda da Zona Castanha, que compõe o grupo de resistência contra o projeto urbano, uma das raras personagens de zonas segregadas com acesso ao lugar.

A prostituição é uma temática explorada em obras de ficção científica e distópica. Em *Blade Runner*, existem replicantes, seres humanoides feitos a partir do que é mais avançado na tecnologia. E, dentre os modelos sofisticados, é desenvolvida uma modelo com aparência de mulher voltada a serviços sexuais (“*a basic pleasure model*”).

Em *O Conto de Aia*, há a Casa de Jezebel, um bordel que fugia da premissa autoritária da República de Gilead, em que estavam situadas as aias. A mulher poderia viver livre a sua sexualidade e ainda tinha acesso a diversos serviços, como educação, drogas, revistas, livros, negócios e a serem bem-sucedidas.

Assim, em uma perspectiva feminista, a prostituição é definida como uma violência na qual a mulher é subjugada ao poder masculino, além de uma forma de reduzir a mulher a um mero objeto sexual, sem esquecer de que o bem-estar da mulher em situação de prostituição nunca está em questão e parece não importar. Em outra abordagem feminista, a prostituta tem o sexo como forma de poder de modo que essa vertente define como “um símbolo de autonomia sexual, e como tal, uma ameaça ao controle patriarcal sobre a sexualidade das mulheres” (PISCITELLI, 2005, p. 14).

Poderíamos dizer que a segunda perspectiva se adequaria à personagem Prostituta Anã, uma vez que ela utiliza o sexo como poder contra o sistema dominante. A primeira ação da Prostituta Anã na narrativa é a presença dela na Zona Azul para atender aos militares com seus serviços sexuais. Em determinado trecho da obra, é informado que o Mensageiro, indiretamente, a conduziu a esse trabalho, conforme a citação:

É certo que não tem por que protestar: o seu trabalho é aquele. Mas ela estava esgotada, lassa, dorida. A precisar de um reparador sono de beleza e energia. Todavia, apesar do cansaço armazenado na carne, a Prostituta Anã sabia que ao fazer este Militar Coxo, o seu trabalho tinha um outro sentido e alcance. Um espírito de missão. Ela

ouviu internamente o sussurro das palavras sagradas ditas pelo Mensageiro.

Sereis o meu exército de corações intactos e mãos inocentes.

Fazei dos vossos inimigos uma estrada para os vossos pés.

Amontoem os seus cadáveres e esmaguem as cabeças ímpias.

Deem aos soberbos o castigo que merecem.

E estas palavras fizeram-na libertar a correia da fechadura de segurança, descer o degrau de madeira, afastá-lo com um pé, e abrir o trinco com unhas compridas pintadas de verde (JUNQUEIRA, 2012, p. 262, grifos do autor).

Portanto, fica evidente que, mesmo em seu esgotamento físico, a prostituta mostra-se comprometida com o trabalho. Lembra que sua função é uma missão investigativa. Essa função é lembrada pelas palavras do Mensageiro que induz a Prostituta Anã ao trabalho, utilizando palavras de teor religioso para persuadi-la e lembrá-la também de que ela estaria comprometida com um plano maior. Desempenhar essa função era muito importante, uma vez que a maioria dos seus clientes eram militares que poderiam fornecer informações relevantes da cidade a ela. Além desses sujeitos, o Diretor e o Militar Coxo são, também, clientes da Prostituta Anã. O segundo integra a equipe que investiga a morte dos militares e esteve presente no interrogatório do Mensageiro juntamente com o Diretor.

No relacionamento com o Militar Coxo, a Prostituta acaba negociando um passe para circular por toda a cidade e uma caixa de comprimidos, como uma forma de pagamento por seus serviços, consoante se evidencia na citação:

Trouxe o que lhe pedi?

Dou-tos no fim.

Não, primeiro o pagamento, depois a mercadoria.

Para que é que precisas deles?

Dos comprimidos? Para dormir quatro dias seguidos quando me chegarem as regras.

Regras?

Quando me vem o sangue.

Ãaa? Não, não era isso, referia-me aos passes.

Para que colegas minhas mudem de ares, de cores e pichas. Nesta Zona, quando o vento

ajuda, o cheiro da Fábrica torna-se insuportável. E já que não podemos saltar o Muro...

Está bem. Desisto.

Acho bem.

O Militar Coxo, com um sorriso resignado, retira do bolso seis passes com o carimbo que

permite o livre acesso a todas as Zonas da Cidade, e uma caixa de comprimidos (JUNQUEIRA, 2012, p. 267).

Assim, a Prostituta Anã, ao se envolver com militares, consegue informações e privilégios relevantes na cidade. Exercendo o poder, ativa o desejo sexual de seus clientes para extrair informações e benesses que poderiam ser repassadas para o Mensageiro e ao grupo de resistência.

4.4 O SUBJUGAMENTO NAS ZONAS MARGINAIS: AMARELA E CINZA

A Zona Amarela é um local menos explorado na narrativa e apresenta-se como um espaço intermediário com limites de fronteira com a Azul. É por meio da personagem denominada Criada que o local é conhecido, mesmo que em boa parte da sua jornada ela esteja presente no núcleo familiar do Diretor, (a segunda liderança da Cidade), visto que trabalha na casa deste. A Criada, também, pertence ao grupo que forma a resistência contra o sistema que vigora na Cidade.

A presença da Criada reforça a relação trabalhista que lembra os tempos de servidão e que ilustra ainda o autoritarismo e a subjugação inerentes às narrativas distópicas. Conforme Kofes (1982), “A socialização da mulher-empregada doméstica é o exercício do seu papel sob mando. [...] A palavra obediência é, aliás, recorrente na fala das empregadas” (KOFES, 1982, p. 190).

Na Zona Amarela, é informado sobre a presença de um obelisco que demarca e caracteriza aquela zona com a expressão “CAVE HOC ILLUDQUE” que significa “CUIDADO COM ISTO E COM AQUILO”, o que traz a sensação de perigo iminente. A própria cor da Zona, amarela, remete a um contexto de cautela, atenção, sendo uma das simbologias dessa cor.

Na fronteira dessa zona, encontra-se o personagem Militar de Olhos Azuis, que representa o autoritarismo e que faz uso de sua posição para obter vantagens. Este personagem, junto com outro militar, realizam a vigilância e a transição das pessoas na fronteira entre a Zona Amarela e Azul.

Conforme a necessidade e a ausência de documentos do indivíduo para ultrapassar a fronteira, o militar negocia a transição com favores, sobretudo sexuais, se houver a presença de mulheres. A Criada, por sua vez, possui prestígio de circular em todas as zonas, provavelmente adquirido por trabalhar na casa da segunda maior liderança da cidade, o Diretor. A transição entre zonas mostra-se burocrática, pois o habitante, para atravessar, precisa enfrentar uma

barreira militar e apresentar uma documentação e uma justificativa plausível que o permita entrar naquela zona. Fica, então, evidente o controle social em torno do ir e vir naquela cidade distópica. O Militar de Olhos Azuis, mesmo com a documentação da Criada em conformidade, tenta direcionar a sua abordagem de acordo com sua conveniência, conforme trecho:

O Militar balança o olhar azul pelo corpo da Criada.
 Tem aí uma bela bicicleta.
 É uma bicicleta.
 Em tempos tive uma parecida. Digo-lhe que é uma bela bicicleta.
 Quer um cigarro?
 Não fumo.
 A que horas volta?
 Não sei. Mas não vou tomar nenhum café consigo.
 Ainda não a convidei.
 Mas eu já me antecipei ao convite.
 O militar de Olhos Azuis sorri.
 A Criada míope sente uma palpitação. A mão no peito. Do coração desgovernado escorre um rio fino que desce e a põe molhada. As cuecas úmidas.
 O militar, sem tirar o azul das lentes grossas, agacha-se. Apaga a beata na neve derretida.
 Guarda-a no bolso das calças.
 Aponta-lhe o cano da arma ao sítio do coração (JUNQUEIRA, 2012, p. 103).

Percebemos a busca do militar pela “verdade” ou ao que é verdadeiro, regulamentado pelo poder que é praticado naquela cidade. Em *Microfísica do Poder*, Foucault (2001) esclarece:

Para caracterizar não o seu mecanismo mas sua intensidade e constância, poderia dizer que somos obrigados pelo poder a produzir a verdade, somos obrigados ou condenados a confessar a verdade ou a encontrá-la. O poder não pára de nos interrogar, de indagar, registrar e institucionalizar a busca da verdade, profissionalizando-a e a recompensa. No fundo, temos que produzir a verdade como temos que produzir riquezas, ou melhor, temos que produzir a verdade para poder produzir riquezas. Por outro lado, estamos submetidos à verdade também no sentido que ela é lei e produz o discurso verdadeiro que decide, transmite e reproduz, ao menos em parte, efeitos de poder. (FOUCAULT, 2001, p.180).

Dessa forma, percebemos que quem detém o poder está sempre exercendo a busca da verdade que lhe for conveniente. Não necessariamente aquilo que, de fato, possa ser verdadeiro, mas aquilo que for verídico e condicionado por regras estabelecidas pelo poder dominante.

O Militar de Olhos Azuis está situado em uma posição de hierarquia superior e, assim, define-se como o portador da verdade. Mesmo com todas as respostas e a documentação regular da Criada, ainda não é suficiente para o Militar, que reitera sua posição de dominante, desviando as perguntas a um contexto para além da segurança da cidade, revelando uma postura abusiva na abordagem da Criada. Ela entende sua posição menor naquela conjuntura social, em comparação ao seu interlocutor, o que a leva a responder a todas as perguntas. Por meio da Zona Amarela, é perceptível a rigidez em relação à movimentação dos habitantes para atravessar a fronteira para uma zona distinta, de modo a reforçar as relações de poder na narrativa.

Através do personagem Operário, são apresentadas nuances das zonas Castanha e Cinza, pois ambas são próximas e fronteiriças. A denominação do personagem já fornece indícios das zonas menos privilegiadas da cidade.

Na obra, as habitações da Zona Castanha são compostas, majotariamente, por operários, conforme se vê na citação: “Na Zona Castanha todas as ruas têm casas onde vivem operários-machos, operários-fêmeas, operários-crias. As vidraças estão acesas. As pessoas estão vivas” (JUNQUEIRA, 2012, p. 109).

Ainda que compartilhem proximidade, as Zonas Castanha e Cinza são também rigidamente vigiadas, e os habitantes precisam apresentar passes para transitar entre elas, de acordo com o que se observa no trecho:

Após cruzar a praça que antecede a cortina de arame farpado, o Operário aproxima-se do posto fronteiriço: a mão esquerda liberta do bolso do blusão o passe com o respectivo carimbo. Passe aprovado por olhos bélicos e um descer de sobrancelhas. Levantada a cancela, as botas do Operário pisam, finalmente, o chão enlameado da Zona Cinzenta (JUNQUEIRA, 2012, p. 109).

Fica evidente, mais uma vez, o controle sobre as pessoas. O governo parece temer o movimento dos cidadãos com a obsessão de verificar, constantemente, os documentos para transitar na cidade. Com isso, é reiterada uma das principais marcas da distopia: a supressão total da liberdade. Ainda que alguns cidadãos tenham a liberdade de circular pela cidade, não estão livres da burocracia rígida de apresentar a documentação nas barreiras situadas entre as fronteiras. Essa situação reforça o modelo de cidade carcerária proposta por

Abbott (2016): “The protective city, as an end- state utopia, has frozen its possibilities, and its physical limitations represent and enforce those societal limits”²² (ABBOTT, 2016, p. 94). Desse modo, as limitações impostas na cidade envolvem não só aspectos físicos, mas também econômicos e sociais.

Na Zona Cinza, está situada a Fábrica na qual os moradores da Zona Castanha trabalham. Assim como as Zonas Azul e Amarela, a Cinza tem a Fábrica, prédio imponente que demarca e caracteriza o local e que materializa a instituição de poder na cidade, sobretudo aos cidadãos da Zona Castanha. No acesso à Fábrica, os seguranças dividem homens e mulheres, uma forma de evitar mobilizações e revoltas.

Seguindo uma evidente política segregacionista, os gestores da cidade, na obra *Um piano para cavalos altos*, definem que apenas as pessoas da Zona Castanha trabalhem na Fábrica. Assim, a população dessa zona é excluída de outras atuações na cidade, delegadas apenas ao trabalho. O espaço é composto por categorias de gênero e social, como “[...] Machos, fêmeas, crias, expatriados, estrangeiros, refugiados de guerra [...]” (JUNQUEIRA, 2012, p. 116-117). Dessa forma, por serem pessoas com funções sociais à margem da sociedade, são classificadas como inferiores, na visão dos gestores, além de serem submetidas ao trabalho no ambiente fabril e limitadas a habitar uma zona de estrutura menor.

Desse modo, a classe menos privilegiada trabalha para manter a zona privilegiada, revelando uma metáfora do sistema capitalista. A cidade projetada na obra *Um piano para cavalos altos* assemelha-se ao modelo urbano criticado por David Harvey, no que ele chama de “novo urbanismo”, que consiste em uma “ética neoliberal de intenso individualismo, que quer tudo para si, pode transformar-se em um modelo de socialização da personalidade humana” (HARVEY, 2014, p. 46-47).

O impacto desse modelo urbano consistirá, segundo Harvey (2014), em individualismo isolacionista, contribuindo para criar cidades divididas, fragmentadas e propensas ao conflito. As diferenças socioespaciais são decorrentes do capitalismo que organiza o espaço urbano e, conseqüentemente, promove as disparidades sociais. Castells (1983) apresenta-nos contribuições para o entendimento dessas diferenciações:

²² A cidade protetora, como uma utopia de “Estado final”, congelou suas possibilidades, e suas limitações físicas representam e reforçam esses limites sociais (ABBOTT, 2016, p. 94).

(...) uma estratificação urbana, correspondendo ao sistema de estratificação social (ou sistema de distribuição dos produtos entre os indivíduos e os grupos) e, nos casos em que a distância social tem uma expressão espacial forte, de segregação urbana. Num primeiro sentido, entenderemos por segregação urbana, a tendência à organização do espaço em zonas de forte homogeneidade social interna e com intensa disparidade social entre elas, sendo esta disparidade compreendida não só em termos de diferença, como também de hierarquia (CASTELLS, 1983, p. 210).

Desse modo, na perspectiva capitalista, fica evidente que a distribuição da produção e de riquezas serão fatores responsáveis para caracterizarem a estratificação social. Assim, percebemos uma organização do espaço, cidades onde as diferenciações estão bem explícitas, sobretudo em áreas, inicialmente, homogêneas, mas que, no decorrer do tempo, foram acentuando as diferenças de uma área para outra, constituindo, então, a reprodução das relações capitalistas. Assim, as classes sociais são expressas nessas segregações.

No acesso à Fábrica, ocorre o processo de escrutínio dos trabalhadores. Nas revistas, há outra forma de exercer poder e violência: os corpos acabam sendo invadidos por toques indevidos pelos seguranças com o pretexto de se certificar dos documentos, sendo os protestos silenciados pelo medo, deixando transparecer total subjugação. Nessa conjuntura, os habitantes não possuem nem mesmo direito sobre seus próprios corpos. Conforme Ansart (2005, p. 18): “A criação de situações de humilhação, a prática da humilhação é, portanto, uma arma do poder instalado, uma arma estratégica que visa à perfeita docilidade do cidadão”.

Assim, a situação de subjugação imprimida sobre os trabalhadores coloca-os em situação vexatória, impedindo-os de qualquer rebelião. Além desse cenário, também há o processo de apagamento da identidade, conforme vemos no trecho:

Nos balneários da Fábrica, abre a porta do cacifo 161. O Operário, como os outros operários, livrava-se da roupa privada para vestir a bata branca. (Por que o branco quando a matéria-prima é sangue?) Depois de pendurar a roupa no cabide, guardar a mala, o Operário mirava o espelho. Usando os dedos abertos da mão esquerda como pente, empurrava para trás a franja loura. E já não era o mesmo homem. Naquele gesto, aceite, simples, de despir um tecido íntimo para vestir um outro pano, uniformizado, havia uma transformação, não só de pele mas também de cabeça. O Operário deixava de pensar e agir como homem vulgar para atuar e decidir como carniceiro. Irmão de outros

irmãos. Que, vestidos de batas brancas, compunham a irmandade dos carneiros. (JUNQUEIRA, 2012, p. 124).

O processo de uniformização torna o grupo homogêneo, sem identificação. O uso do uniforme suprime as individualidades para se adequar ao ambiente de trabalho, conforme diz Faria (2003): “o sequestro da percepção e da elaboração subjetiva priva os sujeitos de sua liberdade de se apropriar da realidade e de elaborar, organizar e sistematizar seu próprio saber (...). (FARIA, 2003, n.p. apud FARIA, 2007, n.p.).

Dessa forma, ganha destaque a apropriação dos sujeitos nessa organização que é condicionada em etapas pela revista antes do acesso à Fábrica e depois pela integração completa com a uniformização e supressão de características da personalidade dos indivíduos.

Diante de todo esse cenário de submissão, ainda que o sistema da cidade tenda a normalizar os abusos e desorganize os trabalhadores, é mantida uma natural disposição desse grupo para a luta diante das injustiças sociais sofridas. Mobilizações urbanas acabam despontando contra formas arcaicas e de expropriação dos mais pobres. Harvey (2014) traz considerações a esse respeito:

O objetivo último da luta anticapitalista é a abolição dessa relação de classe e de tudo que a acompanha~ pouco importando onde ocorra. Na superfície, esse objetivo revolucionário parece não ter nada a ver com a urbanização em si. Mesmo quando essa luta deva ser vista, como invariavelmente deve, através das perspectivas de raça, etnia, sexualidade e gênero, e mesmo quando ela se desmola mediante conflitos urbanos interétnicos, raciais ou de gênero nos espaços vitais da cidade, a concepção fundamental é que uma luta anticapitalista deve, em última análise, chegar às entranhas do sistema capitalista e extirpar o tumor canceroso das relações de classe na produção (HARVEY, 2014, p. 218).

Percebemos, então, uma reação natural dos marginalizados no processo de justiça social. A urbanização tem tendência a excluir, segregar e criar ambientes de tensões entre regiões distintas e de extrema disparidade social, com os mais pobres sendo utilizados como mão de obra e manutenção dos privilégios de uma elite. Diante dos conflitos urbanos gerados pela exclusão social, surgem organizações de pessoas para a busca da redução dos

problemas sociais em busca de uma utópica igualdade nessa complexa relação urbana.

4.5 OS MOVIMENTOS COORDENADOS DA RESISTÊNCIA: A BUSCA PELA UTOPIA

A visão da população da cidade em *Um piano para cavalos altos* adquire perspectivas distintas. Enquanto que para a Zona Azul a cidade é caracterizada como uma utopia, para a Castanha esta visão assume novos contornos, de modo que esse espaço é visto como uma distopia, uma vez que o lugar é coercitivo e sofrível.

Assim, podemos dizer que essa cidade pode ser considerada uma utopia que não deu certo. De acordo com Clayer (2017): “dystopia is identified with the ‘failed utopia’ of twentieth-century totalitarianism, (...) Here it typically means a regime defined by extreme coercion, inequality, imprisonment, and slavery”. (CLAYES, 2017, p. 5)²³. Dessa forma, com a situação precária promovida pelo sistema totalitário reproduzido na obra, há a movimentação de um grupo específico que atua na luta contra o governo opressor.

Bacollini (1995) discute sobre a presença de uma narrativa híbrida que promove a conciliação da utopia dentro da distopia, de maneira que o texto é “edificado ao redor da construção de uma narrativa [da ordem hegemônica] e uma contranarrativa [da resistência]” (BACOLLINI, 1995, p. 293). Assim, por vezes, nas narrativas distópicas, existe a presença de grupos ou personagens que fogem à dominação proposta pelos regimes autoritários, inserindo uma perspectiva esperançosa na narrativa.

Frederic Jameson (2021) propõe a expressão enclave utópico, que ajuda a pensar a utopia dentro de um sistema distópico:

Esses enclaves são como um corpo estrangeiro dentro do social; neles o processo de diferenciação foi momentaneamente detido, de modo que permanecem como se estivessem momentaneamente para além do alcance do social e testemunhassem a impotência política deste, ao mesmo tempo em que oferecem um espaço no qual novas imagens de

²³ distopia é identificada com a ‘utopia fracassada’ do totalitarismo do século XX, (...) Aqui ela normalmente significa um regime definido por extrema coerção, desigualdade, prisão e escravidão”. (CLAYES, 2017, p. 5)

anseios do social podem ser elaboradas e experimentadas (JAMESON, 2021, p. 46-47)

Por meio da perspectiva de Jameson, fica evidente que o enclave está diretamente ligado à busca de um lugar que supere problemas e males que afligem determinado grupo, como vem sendo representado na distopia contemporânea. O enclave utópico na obra *Um piano para cavalos altos* é representado pelo grupo rebelde oriundo da Zona Castanha, que busca um lugar que esteja livre de todas as injustiças sociais sofridas naquela configuração urbana. A utópica liberdade da tirania daquela cidade.

Ainda reforçando sobre a relação da utopia e distopia através do enclave utópico, Dunja M. Mohr (2007) afirma que o conceito consiste em “hibridar utopia e distopia, e apresentá-los como hemisférios interativos em vez de polos distintos (...)” (MOHR, 2007, p. 7).

A presença de uma resistência em um sistema distópico caracteriza uma vertente desse gênero que reforça a hibridização da utopia/distopia, definida como distopia crítica, conforme podemos ver na citação:

Deste modo, ao passo que as distopias críticas dão voz e espaço a esses sujeitos destituídos e negligenciados (e, eu adicionaria, aqueles diminuídos e privados pelas concomitantes reconfigurações econômicas), elas seguem a explorar meios de mudar o atual sistema, de modo que tais grupos marginalizados cultural e economicamente não apenas sobrevivam, mas também tentem se movimentar para criar uma realidade social que seja moldada por um impulso em direção a autodeterminação humana e à saúde ecológica, em lugar de um realidade social constringida pela lógica restrita e destrutiva de um sistema cujo propósito é apenas o aumento da competição no intuito de ganhar mais lucro para um grupo seletivo (MOYLAN, 2016, p. 143).

Dessa forma, a obra *Um piano para cavalos altos* insere-se na lógica da distopia crítica, uma vez que traz um grupo marginalizado, inserido em um contexto social desfavorecido, e que enfrenta um sistema dominante como esperança para um final utópico.

Nas distopias clássicas, não havia possibilidade para a utopia, que eram sempre sufocadas pelo poder hegemônico, suprimindo qualquer movimento de oposição. Algo que vai se destacar nas distopias críticas é a presença de enclaves utópicos na narrativa que agem como espaços ou grupos de resistência e esperança.

Moylan destaca que essa abordagem das distopias não seria uma inovação total no subgênero, “[...] mas antes uma recuperação e uma reestruturação das possibilidades mais progressivas inerentes à narrativa distópica” (MOYLAN, 2016, p. 142). Assim, haveria a preservação da forma tradicional das distopias com o acréscimo de uma abordagem distinta de intervenção. Para o autor, as distopias críticas

negociam o pessimismo necessário da distopia genérica com uma postura utópica aberta e militante que não apenas rompe com o fechamento hegemônico dos mundos alternativos ficcionais, mas também recusam, autorreflexivamente, a tentação antiutópica que persiste como um vírus cristalizado em toda narrativa distópica (MOYLAN, 2016, p. 152).

Nesse sentido, as obras mantêm a abordagem pessimista e sombria das produções distópicas tradicionais, porém acrescenta-se uma nova argumentação que permite uma perspectiva mais engajada. Ainda que a distopia seja a premissa, o elemento crítico distópico não suplanta a utopia no negativismo, abrindo possibilidade para a esperança vigorar nessas narrativas.

Na obra *Um piano para cavalos altos*, há a presença de um grupo de resistência que vai confrontar o poder hegemônico, superar a prisão na cidade, para ir em busca da liberdade, adequando-se, assim, à perspectiva da distopia crítica ao construir uma obra com vislumbre esperançoso e final aberto para uma nova utopia.

A narrativa apresenta um grupo insatisfeito com a dominação na cidade, levando ao início de um movimento de resistência contra o governo. O grupo é liderado pelo Mensageiro, que, juntamente com o Operário, Prostituta Anã e a Criada, elaboram um complexo plano de inserção em camadas da Zona Azul para adquirir informações e, assim, enfraquecer o poder daquela cidade: a Prostituta Anã, na Zona Azul, ao se relacionar com militares e deles adquirir informações relevantes sobre suas movimentações; a Criada, ao se inserir no núcleo familiar do Diretor, para também adquirir informações importantes do líder da cidade; o Operário, responsável por visitar o Mensageiro na prisão e repassar informações e depois prosseguir com o ato final, que é instalar bombas para destruir a cidade. O momento escolhido para isso foi o evento marcado pelo

Governo para comemorar a fundação da Cidade, conforme é evidente na citação:

Ouviram-se vários disparos seguidos de uma explosão. Os gritos semelhantes a uivos. Era o dia grande. O Governo fazia anos e o bolo de aniversário era cozinhado por mãos experientes na Torre Governamental. Durante este dia, eram esperadas solenidades, festividades, espalhadas um pouco por toda a Cidade. Inclusive, um concerto para piano no salão nobre do candeeiro de lustre. As fachadas e empenas de todas as Zonas estavam enfeitadas de bandeiras azuis com as estrelas do Governo e vasos de flores silvestres. Nas ruas, sorrisos alargavam bocas. Pendurados às janelas, olhos cheios de fome curiosa. Mas, aquela explosão não fazia parte do roteiro (JUNQUEIRA, 2012, p. 338).

A data de fundação da Cidade é um dia simbólico, pois é festejado para lembrar a importância daquela cidade. Ela que foi idealizada, a princípio, para ser uma utopia em que a população estaria livre de um novo desastre natural. Entretanto, seu projeto utópico é subvertido pelos gestores que induz indiretamente uma parte dos habitantes, que foi prejudicada e subjugada nesse modelo urbano, para destruí-lo e construir uma nova esperança.

O final é figurativo e aberto, mas é evidente que o projeto de cidade distópica é destruído e os habitantes finalmente alcançam a liberdade. Nos últimos capítulos da narrativa, em sua estadia no Presídio, o Mensageiro revela um sonho que o perseguia insistentemente envolvendo o ataque de uma gaivota na Floresta, cuja ave simboliza liberdade, paz, sinalizando o que está por vir naquele contexto social.

Com esse desfecho, reforçamos a inserção dessa obra dentro da perspectiva da distopia crítica, que permite um vislumbre de esperança diante do final, conforme Moylan (2016). Assim, a obra *Um piano para cavalos altos* dialoga com inovações que a distopia crítica propõe. Mesmo que, a princípio, a narrativa apresente características da ficção distópica clássica com um governo autoritário que suprime movimentos de opositores, no decorrer da narrativa, percebemos a planejada articulação do grupo da resistência dentro das camadas da Zona Azul em busca de mudanças necessárias naquela sociedade.

A distopia crítica na qual a obra *Um piano para cavalos altos* está inserida dialoga com a proposta do *novum*, de Darko Suvin, que contribui para trazer inovações às narrativas, rompendo com paradigmas estabelecidos, como a

distopia de final pessimista, dando lugar a uma narrativa de final aberto e esperançoso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura é uma área que permite diferentes abordagens, revelando, assim, seu perfil multidisciplinar. Possui uma relação intrínseca com a sociedade ao se propor discutir sobre as transformações e mudanças sociais em suas diversas obras. Ao abordar a temática distópica neste trabalho, percebemos como a literatura vai se envolver fortemente com aspectos sociais e políticos, como o processo de urbanização, que contribui para acentuar disparidades sociais e segregacionistas.

A obra *Um piano para cavalos altos*, dessa forma, possibilita uma discussão sobre os conflitos de classes inseridas em uma cidade em meio a um regime autoritário. Demonstramos como a urbanização, sob a perspectiva capitalista, contribui para as disparidades sociais, conforme se evidencia nas cidades contemporâneas. Embora esteja inserida em ambiente ficcional, a obra permite reflexões acerca de problemas de ordem social que vigoram em nossa realidade.

Neste trabalho, propomos analisar a cidade distópica na obra *Um piano para cavalos altos*, uma cidade peculiar que foi reconstruída após o acometimento de um Grande Desastre. O ponto de partida da nossa análise foi a presença desse fenômeno natural, embora pouco explorado na obra, mas que consideramos decisivo para o projeto urbano que iria se erguer. Esse fenômeno, certamente, foi ocasionado por ações antrópicas do ser humano. O desastre ambiental destruiu a cidade anterior e condicionou a construção da nova cidade, murada e dividida em zonas internamente.

Ao nos concentrarmos nas zonas internas dessa cidade, percebemos um projeto urbano com explícita segregação socioespacial, situação comum na sociedade capitalista contemporânea. O processo de urbanização incita as segregações sociais, uma vez que a cidade segue o projeto capitalista com áreas melhor estruturadas para as classes mais abastadas, enquanto as classes mais pobres são colocadas em áreas de péssima estrutura, relegados ao trabalho, sustentando uma classe dominante.

Neste estudo, demonstramos como o projeto de uma cidade é relevante para a distopia. A cidade, portanto, não seria apenas um lugar em que desenrolam os acontecimentos e abrigam os personagens. Ela assume

relevância e se comporta como protagonista na obra literária com suas nuances. Assim, fica evidente, nesta pesquisa, como a cidade é um elemento relevante para composição do cenário distópico.

A forma como a cidade é projetada, com os prédios suntuosos em cada zona, carrega uma simbologia particular. As zonas de cores distintas determinam o perfil social de cada habitante e materializa o poder e a dominação naquela sociedade. Esse projeto urbano singular na obra *Um piano para cavalos altos* carrega metáforas de problemas da nossa realidade contemporânea.

A cidade reconstruída na obra *Um piano para cavalos altos*, certamente, surge como uma utopia para assegurar a população contra um novo desastre natural. No entanto, tem o projeto subvertido e assume tons distópicos pela forma como foi reconstruída. Uma cidade murada, dividida em zonas rigidamente vigiadas por militares em suas fronteiras, impossibilitando, além do mais, a circulação das pessoas nela. Ademais, faz uso da música como um instrumento de dominação para suprimir eventuais movimentos de transgressões, além de punições severas contra transgressores, todas características que trazem indícios das distopias clássicas na obra *Um piano para cavalos altos*.

As distopias clássicas se destacam pela abordagem mais política, forte opressão e autoritarismo. Mostram-se implacáveis contra opositores com punições severas e supressão de grupos de resistências com finais predominantemente pessimistas.

Assim, em *Um piano para cavalos altos*, a distopia clássica é reconhecida por meio das ações de uma elite gestora, segregacionista, que afasta e, ao mesmo tempo, explora os menos favorecidos, além de criar um ambiente de dominação advindo de um regime autoritário. Nela, temos o Ministro Calvo, representando a figura do líder autoritário, pertencente à classe mais alta e que execra a classe social menos favorecida. Ele evidencia seu preconceito e racismo diante dos habitantes da Zona Castanha, dos quais mantém distância e, na primeira oportunidade de reação transgressora da população, exerce seu poder autoritário para cassar direitos essenciais, como o descanso, prender opositores, como é o caso do Mensageiro, para demonstrar sua força diante de insurreições contra seu governo.

Constatamos que a obra *Um piano para cavalos altos* adota um caráter híbrido entre utopia e distopia com a presença de um grupo de resistência que

será eficiente em suas ações. Diferentemente das resistências de outras obras distópicas, que geralmente sucumbem ao poder dominante, esta é um grupo organizado que se instala em camadas da Cidade, sobretudo a Zona Azul, com o propósito de colocar fim naquela cidade, possibilitando, assim, um final aberto e esperançoso para aquele local, sobretudo a população da Zona Castanha, que é a que mais sofre naquela configuração urbana, caracterizando, então, a distopia crítica.

A distopia crítica é uma vertente da produção distópica que abre possibilidade para romper com finais pessimistas, para inserir tons mais esperançosos e, assim, uma possibilidade da utopia na narrativa.

A cidade representada na obra que, a princípio, era para ser uma utopia contra um novo desastre natural, assumiu uma postura distópica ao ser murada, impossibilitando a liberdade, explorando e excluindo uma zona menos favorecida. Assim, há a busca de uma nova utopia, que é a liberdade dessa cidade.

Em meio a uma cidade de projeto autoritário, a presença de uma minoria resistente torna-se necessária para romper com o regime autoritário e reestabelecer a liberdade da população, despertando-a da alienação. Dessa forma, a liberdade é essencial contra sistemas opressores e, por isso, torna-se tão cara nos nossos dias contemporâneos.

REFERÊNCIAS

ABRANCHES, S. **A Era do Imprevisto**: a grande transição do século XXI / Sérgio Abranches —1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. [Ästhetische Theorie.] Tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ANSART, P. As humilhações políticas. In: MARSON, I.; NAXARA, M. (Org.). **Sobre a humilhação**: sentimentos, gestos, palavras. Uberlândia: EDUFU, 2005.

BACCOLINI, R.; MOYLAN, T. Dystopia and histories. In: BACCOLINI, R.; MOYLAN, T. (Org.). **Dark horizons**: science fiction and the dystopian imagination. London: Routledge, 2003.

BAKHTIN, M./ VOLOSHINOV, V. N. (1993). **Discurso na vida e discurso na arte**. [Tradução de Cristóvão Tezza para fins didáticos da versão em inglês de Voloshinov, V. N. (1976). Discourse in life and discourse in art (concerning sociological poetics). In M. Bakhtin, *Freudianism. A marxist critique*. (I. R. Titunik, trad.). New York: Academic Press].

BARTHES, Roland. “Efeito de real”. In: **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Z. **Confiança e medo na cidade**. Tradução Eliana Aguiar-Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BAUMAN, Z. “**Estamos num estado de interregno. Vivemos na modernidade líquida**”. Milênio, 2016. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2016-jan-01/zygmunt-bauman-neste-seculo-estamos-num-estado-interregno>. Acesso em: 10 jul. 2022.

BECKER, C. **Inscrições distópicas no romance português do século XXI**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Grande do Sul. Porto Alegre, 2017. 180 f.

BOLLE, W. **Fisiognomia da metrópole moderna**. Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: EdUSP, 1994.

BOLLNOW, O. F. **O homem e o espaço**; tradução de Aloísio Leoni Schmid. — Curitiba: Editora UFPR, 2019.

BOOKER, M. K. **The dystopian impulse in modern literature**: fiction as social criticism. Westport: Greenwood, 1994.

BOURQUIGNON, Marco A.M. *Um Pequeno Resgate da História da Ficção Científica Brasileira*. **Scarium.com**, 2021. Disponível em: <http://www.scarium.com.br/noficcao/hfc.html>. Acesso em: 10/07/2022.

CALVINO, I. **Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas**. Tradução de Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CASTELLS, M. **A questão urbana**. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983

CHEVALIER, J.; GUEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CIARLINI, Daniel C. B. **Berilo Neves: um pulp writer sem pulp era**. *Desenredos*, v. 26, p. 1-16, 2017.

CLAEYS, G. **Dystopia: A natural history**. United Kingdom: Oxford University Press, 2017.

CLAVAL, P. Marxismo e geografia econômica na obra de David Harvey. **Espaço e Economia** [Online], 3. (2013). Acesso em 29 de janeiro de 2022. URL: <http://journals.openedition.org/espacoeconomia/570>; DOI <https://doi.org/10.4000/espacoeconomia.570>

CUDDON, J.A. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. 5 ed. London: Penguin, 1999.

FARIA, J. H., & MENEGHETTI, F. K. Sequestro da subjetividade e novas formas de controle psicológico no trabalho: Uma abordagem crítica ao modelo toyotista de produção. In: J. H. Faria (Org.) **Análise crítica das teorias e práticas organizacionais**. São Paulo, SP: Atlas. 2007. p. 45-67

FOUCAULT, M. Linguagem e literatura. In: MACHADO, R. **Foucault: a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 137-174.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 24. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

FROMM, E. Posfácio (1961). In: **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GALERA, D. Ondas Catastróficas. **Revista Serrote**, 2019. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2019/10/ondas-catastroficas-por-daniel-galera/>. Acesso em: 10/07/ 2022.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HARVEY, D. **A Produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

HARVEY, D. **Condições pós-modernas**. São Paulo: SP: Loyola, 2006.

HARVEY, D. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HARVEY, D. **Espaços de Esperança**. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2015.

HILÁRIO, L. C. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. In: **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v.18, n. 2, p. 201-215, 2013.

HOLSTEIN. A. S. **Breve História da Ficção Científica Portuguesa Na Periferia do Império Porto/Cascais - Encontros de Ficção Científica**, 1996.

JAMESON. Fredric. **Arqueologias do futuro**: o desejo chamado Utopia e outras ficções científicas. Tradução: Carlos Pissardo. Belo Horizonte, Autêntica, 2021.

JUNQUEIRA, S. W. **Um piano para cavalos altos**. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

JUNQUEIRA, S. W. Sandro William Junqueira: “Foi o mérito que me trouxe onde estou”. **Gerador**, 2019. Disponível em: <https://gerador.eu/a-palavra-doutro-sandro-william-junqueira/> Acesso em: 10/07/ 2022.

KOFES, Maria Suely. **Diferença e identidade nas armadilhas de igualdade a desigualdade**: Interação e relação entre patroas em empregadas domésticas. 1990. Tese (doutorado)- Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, 1990

LANGER, J. The Shapes of Dystopia: Boundaries, Hybridity and the Politics of Power. In: HOAGLAND, E.; SARWAL, R. **Science Fiction, Imperialism and the Third World**. London: McFarland & Company, 2010.

LEFEBVRE, H. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LOMBARDO, M. A. Análise das mudanças climáticas nas metrópoles: o exemplo de São Paulo e Lisboa. In: **Da produção ao consumo**: impactos socioambientais no espaço urbano / ORTIGOZA, S. A. G.; CORTEZ, A. T. C (org.) – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

LÖWY, M. **Aviso de incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARKS DE MARQUES, E. Da Centralidade Política À Centralidade Do Corpo Transumano: Movimentos da Terceira Virada Distópica na Literatura. **Anu. Lit.**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 10-29, 2014.

MARTINS, M. L. Utopias. Utopia e ficção científica: a “geografia real” e os futuros (im) prováveis. In.: **Leituras da história**. São Paulo, 2008, p. 65.

MOYLAN, Tom. **Distopia**: fragmentos de um céu límpido. Edição de Ildney Cavalcanti e Felipe Benicio. Tradução de Felipe Benicio, Pedro Fortunato e Thayrone Ibsen. Maceió:Edufal, 2016. (Série Modus Utopicos, v. 1)

MUMFORD, L. **História das utopias**. Tradução de Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona, 2007.

NEGRI, Silvio Moisés. **Segregação Sócio-Espacial**: Alguns Conceitos e Análises COLETÂNEAS DO NOSSO TEMPO, Rondonópolis - MT, v. VII, nº 8, p. 129 a 153, 2008.

PALLASMA, J. **Os olhos da pele**: a arquitetura e os sentidos / Juhani Pallasma; tradução técnica: Alexandre Salvaterra. - Porto Alegre: Bookman, 2011.

PIGNATARI, D. **Semiótica da arte e da arquitetura**. 3. ed. Cotia (SP): Ateliê, 2004.

PIGNATARI, D. **Semiótica e Literatura**. São Paulo, Perspectiva, 1974. Signagem da Televisão. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PISCITELLI, A. Gênero no mercado do sexo. São Paulo In: **Cadernos Pagu**. Unicamp, 2005.

PITTON, S. E. C. Prejuízos ambientais do consumo sob a perspectiva geográfica. In: **Da produção ao consumo**: impactos socioambientais no espaço urbano / ORTIGOZA, S. A. G.; CORTEZ, A. T. C (org.) – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009

PORTILHO, F. **Sustentabilidade Ambiental, Consumo e Cidadania**. São Paulo: Cortez, 2010.

SARGENT, L. T. **The Three Faces of Utopianism Revisited. Utopian Studies**. Vol. 5, n. 1, p. 1- 37, 1994.

SARGENT, Lyman Tower. US eutopias in the 1980's and 1990's: self-fashioning in a world of multiple identities. In: SPINOZZI, Paola (ed.). **Utopianism / Literary utopias and national cultural identities**: a comparative perspective. Bologna: Cotepra, 2001. p. 221–232.

SIMMEL, G. **A metrópole e a vida mental**. Trad. De Sérgio Marques dos Reis. Glencoe, Illinois: The University of Chicago Press. 1950.

SOJA, E. W. **Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. 323p.

SUVIN, D. **Metamorphoses of science fiction, On the Poetics and History of a Literary Genre**. New Haven and London. Yale University Press. 1979

TAVARES, B. (org.) **Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.

TUAN, Y. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. Londrina: Eduel, 2013.

VIGNOLI, Jorge Rodríguez. **Segregación residencial socioeconómica: ¿qué es?, ¿cómo se mide?, ¿qué está pasando?, ¿importa?** Santiago: CEPAL, n. 16, agosto 2001. (Serie Población y Desarrollo).