



Utopia em movimento: “Harmonia”, de Roberto de Sousa Causo

Ramiro Giroldo*

Resumo: O ensaio trata da novela “Harmonia”, de Roberto de Sousa Causo. A novela configura uma cidade utópica de feitio indígena, que coexiste com a cidade de São Paulo como a conhecemos e acessível por meio do chamado Beco Escola. Na abordagem, o ensaio recorre a paradigmas próprios da narrativa utópica, buscando avaliar como a novela apresenta a relação entre ordem e desordem, estaticidade e movimento. O intuito é discutir a opção utópica que a novela oferece para o contexto nacional de exclusão social.

Palavras-chave: Utopia; exclusão social; literatura brasileira contemporânea; Roberto de Sousa Causo; Beco Escola.

Abstract: The essay discusses the novella “Harmonia”, by Roberto de Sousa Causo. The novella configures an utopian city with indigenous features, coexisting with the São Paulo city as we know it and accessible through the Beco Escola. The essay uses paradigms from the utopian narrative, trying to evaluate how the novella deals with the relationship between order and disorder, stateness and movement. The objective is to discuss the utopian option that the novella presents to the Brazilian context of social exclusion.

Keywords: Utopia; social exclusion; contemporary Brazilian literature; Roberto de Sousa Causo; Beco Escola.

1 Considerações Preliminares

Isolada de um mundo distante do que se poderia considerar ideal, a Utopia se mantém perfeita e livre de influências indesejáveis. A ilha apresentada na obra homônima de Thomas More é de difícil localização e visitantes não são comuns; evitado o contato com o outro, o confronto com percepções e concepções distintas de mundo não se concretiza, e a Utopia continua incógnita e estática em sua autossuficiente perfeição.

A opção pelo isolamento para evitar o contato com o outro é, na perspectiva de Sigmund Freud (1930), em “O Mal-Estar na Civilização”, grosseira por não permitir que o deficitário seja confrontado. Na Utopia, contudo, não há instâncias deficitárias. A influência externa é indesejável justamente porque a ilha de Utopia cumpre o papel de fornecer um contraponto para problemas empiricamente observáveis na configuração histórico-social em cujo seio o texto surgiu. Configuração que, alvo da crítica de More, nada teria a contribuir

* Doutorando em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, com financiamento da FAPESP. Orientando do Prof. Dr. Jaime Ginzburg.

para o avanço ou a manutenção da ilha utópica. Traça-se um dualismo bastante evidente entre positivo e negativo, desejável e indesejável, ficcional e empírico.

A sociedade utópica, nas narrativas filiadas à tradição inaugurada por More, é marcadamente ordenada. Todos os aspectos da vida humana são rigidamente normatizados para que, por meio da ordem, a sociedade perfeita possa continuar assim. Com a ajuda do isolacionismo, a normatização mantém a utopia estática, desprovida de movimento. No plano formal, as narrativas utópicas refletem essa ausência de dinamismo: tradicionalmente configuram suas sociedades pretensamente perfeitas por meio das palavras que um guia dirige ao protagonista, e o enredo comumente pouco se estende além de uma explanação ilusoriamente dialógica. Chris Ferns, em *Narrating Utopia*, destaca que a narrativa utópica formalmente é assentada no diálogo renascentista e seu interesse em promover um ponto de vista único – constituindo, portanto, a ilusão de um diálogo entre diferentes perspectivas. Referindo-se a um texto de Angelika Bammer, Ferns destaca que “(...) ao invés de descrever um impulso vital rumo à mudança, a utopia, como tem sido tradicionalmente definida, representa uma instância estática e, no sentido mais literal, reacionária: um lugar que, perfeito, não precisa – e não irá – mudar”¹(FERNS, 1999, p.8).

Com o florescimento das narrativas distópicas no século XX, em resposta ao advento dos governos autoritários, um valor negativo é atribuído à ordem: em excesso, ela pode privar o homem da liberdade de pensamento e despi-lo de vontade própria. A utopia, em sua ausência de movimento, é atacada pela distopia: o ímpeto revolucionário do típico protagonista distópico, movido pelo horror à configuração rígida e estática de seu mundo, responde a uma demanda por dinamismo. Comumente, contudo, o ímpeto é malfadado e a conformação autoritária triunfa, como em *Nós*, de E. I. Zamiátin, em *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, e em *1984*, de George Orwell. Estabelece-se um contraponto entre a utopia acriticamente estática e a distopia cuja ausência de movimento é (muitas vezes em vão) combatida.

O texto que aqui é tomado como objeto, “Harmonia”, de Roberto de Sousa Causo, pode exemplificar uma nova forma de conceber a utopia, divorciada tanto do irrestrito elogio à ordem quanto da ausência de movimento dele decorrente. Este ensaio procurará mostrar como isso se dá no texto de Causo, assinalando a relação ficcionalmente estabelecida entre o utópico e o empírico. O objeto de estudo será aqui chamado de “novela”, como

¹ Tradução nossa de “*Rather than describe a vital impulse toward change, utopia as it has traditionally been defined represents a static and, in the most literal sense, reactionary stance: a place wich, being ‘perfect’, does not need to – and will not – change.*”

convencionalmente é nomeado o texto em prosa de extensão intermediária entre o conto e o romance.

2 Tabeté Canhembara, a Cidade dos Fugitivos

Sandra Matsunage, protagonista de “Harmonia”, mora na Vila Madalena, em São Paulo, mas encontra dificuldades para romper vínculos com o bairro da Liberdade, onde nasceu e cresceu: “*fugira* dali, sem nunca ter escapado realmente” (CAUSO, 2011, p.71). Trabalha como animadora de festas e frequentemente se apresenta como o “Palhacinho Kiko” em festas na Liberdade. Certa madrugada, passando pelo bairro, dobra uma esquina e vê uma prostituta parecida com a amiga com quem divide o apartamento: “Suas pernas e a bunda pareciam tanto com as de sua amiga Mônica Fukumoto, que Sandra, sem refletir, diminuiu a marcha, tentando ver o rosto pelo retrovisor” (CAUSO, 2011, p.71). Acaba se convencendo de que não pode ser sua amiga e segue para casa.

Desde os primeiros parágrafos do texto, que principiam a delinear a protagonista, é possível notar que a demarcação espacial, posta em relevo, é um artifício de que o narrador se vale para instituir a verossimilhança. Por exemplo: parece bastante natural e mesmo familiar que o passado do qual a protagonista de origem japonesa procura se desvencilhar tenha suas raízes na Liberdade, o bairro com maior concentração de imigrantes japoneses na cidade de São Paulo.

Chama atenção, ainda acerca da instituição da verossimilhança, a citação de marcas de produtos ou de nomes de empresas: Sandra dirige um “velho Niva vermelho com flores e bolas brancas pintadas” (CAUSO, 2011, p.71) e “de posse do controle remoto, colocou na BandNews” (CAUSO, 2011, p.95). Mantendo dessa forma a proximidade com a vida cotidiana, a narrativa busca tornar plausível os eventos fantásticos, manifestando sua intrusão gradativa no dia-a-dia.

Também na tentativa de alcançar o efeito da verossimilhança, a oralidade é emulada na fala das personagens, como em “Moça, eu ‘tô falando que ‘cê vai comigo pra delegacia” (CAUSO, 2011, p.76) ou “‘Pera um pouco q’eu to anotando” (CAUSO, 2011, p.80). Ao contrário dos artifícios narrativos anteriores, nesse caso não há um efeito satisfatório. Embora linguisticamente adequada, a emulação acaba provocando um efeito inverso ao esperado: há um solavanco na passagem da fala do narrador para a dos personagens, impedindo a reprodução da fluência própria da oralidade cotidiana.

Mônica, a amiga que a protagonista pensou ver nas ruas, é assassinada. Policiais surgem para investigar o apartamento que dividia com Sandra. Constrói-se um contraponto entre a aventureira Mônica – que, descobre-se, era uma prostituta – e a regrada Sandra, ou entre a ordem e a desordem:

No quarto de Mônica o policial encontrou duas caixas de camisinhas importadas – no de Sandra, nem um preservativo sequer (havia anos que não saía com ninguém). No quarto de Mônica, dois papéletes de cocaína – nem um barbitúrico no de Sandra (que só usava medicina homeopática e remédios naturais). Um maço de dólares no quarto de Mônica no quarto de Sandra talões de cheque só com canhotos e troco em moedas de um e cinco centavos (CAUSO, 2011, p.76).

O contraponto é nítido e plano apenas em um primeiro momento; a impressão se desvanece em seguida. Os pensamentos de Sandra, que o narrador onisciente nos dá a conhecer, guardam rancor para com as mentiras da amiga falecida, com os segredos de sua vida dupla, mas não são férteis em reprovações de cunho moral. A protagonista chega a cogitar se a vida de Mônica, com todos os perigos envolvidos, não possuía mais sentido do que a sua própria. A postura assumida pelos policiais também nubla a associação entre ordem e correção, desordem e incorreção. Comportam-se de maneira coerciva, fazem usos de ameaças e não se alinham a interesses que seria possível tomar como justos.

Um beco localizado no princípio da Rua Harmonia, na cidade de São Paulo empírica, é ficcionalmente transfigurado na novela. Acerca do local, recorramos ao volume de arte fotográfica *A Cidade Ilustrada*, de Marcio Scavone – aliás, é nessa obra que a protagonista procura respostas em dado momento da narrativa. De acordo com a introdução de James Scavone,

O Beco Escola, como uma antiga cidade europeia, tem duas origens: uma mítica e uma histórica. Diz a lenda que, certo dia, no ano de 2000, cem latas de tinta foram colocadas no centro de um beco no bairro paulistano Vila Madalena. Estas seduziram os grafiteiros da região que, em um curto espaço de tempo, transformaram uma área degradada e abandonada em um espaço de intervenção artística, de encontro de grafiteiros de todas as idades e de criatividade explícita e exposta em suas paredes.

A outra origem, dita histórica, tem como personagem central o jornalista Gilberto Dimenstein, criador da organização não-governamental Cidade Escola Aprendiz, que enxergou no Beco Escola uma de suas escalas no “percurso educativo” do “bairro escola” que tem se esforçado em criar na Vila Madalena. (...)

Sem medo de errar, pode-se chamar o Beco Escola de um laboratório de grafiteagem, um lugar em que aula é basicamente grafitar. Porém, o curso, que em 2004 estará em seu terceiro ano, inclui também aulas de desenho e artes plásticas, e busca desenvolver e aprimorar a técnica dos jovens inscritos. Procura, por outro lado, distanciar-se da alcunha de “Academia de Grafiti”, preferindo oferecer apenas espaço e material para a experimentação, procurando ser fiel a seus princípios dialogantes e cívicos, e fugir de qualquer tipo de formatação (SCAVONE, 2004, p.11).

Sonhos recorrentes prenunciam a chegada de Sandra ao Beco Escola – para ela, o Beco das Maravilhas. Certa noite, seguindo o seu gato, Chatran², Sandra magicamente atravessa um ideograma desenhado entre os grafites do beco e chega à cidade oculta, Tabeté Canhembara. O grafite, forma de arte posicionada às margens dos padrões da “alta cultura”, oculta uma utopia construída por e para os marginalizados socialmente. A cidade oculta é localizada, como diz a Sandra o nativo Popyatã, “em uma concha mágica a meio quilômetro de profundidade, embaixo da metrópole que ficou conhecida como São Paulo” (CAUSO, 2011, p.93).

Na apresentação da cidade de Tabeté Canhembara, na novela ficam claras as suas relações com a literatura utópica, valendo-se de um artifício narrativo recorrente. Obras distantes no tempo, como *Utopia*, de More, e *A Ilha*, de Aldous Huxley, se valem de tal artifício ao tomar como tema a sociedade perfeita, utópica. Trata-se da figura do guia, personagem que comumente carece de maior densidade e cumpre a função de familiarizar o protagonista (e o leitor) com a sociedade fictícia. Lembremos que, segundo Chris Ferns, em *Narrating Utopia*, a narrativa utópica possui um caráter estático: tradicionalmente constituem-se de longas explanações e deixam pouco espaço para o desenvolvimento dos personagens – condição que obras como *A Ilha* se esforçam para romper.

Na novela de Causo, é evitado o caráter estático comum à apresentação ficcional de sociedades que, sendo perfeitas, não podem mudar. O personagem que serve de guia é também o principal agente do movimento, das mudanças pelas quais a protagonista passa. Popyatã é o habitante de Tabeté que apresenta o novo mundo para Sandra e com quem ela se envolve amorosamente. Formalmente, assim, a narrativa não apresenta vínculos estreitos com o diálogo renascentista que serve de modelo à tradicional narrativa utópica.

De acordo com o personagem, o nome da cidade em tupi-guarani:

Significa “Cidade dos Fugitivos”. Foi construída aqui quando os homens e mulheres da superfície tiveram certeza de que sua magia não conseguiria fazer frente ao aço e à pólvora dos invasores europeus. Mas antes mesmo que os invasores chegassem, alertados por uma profecia. Antes mesmo que os padres construíssem a sua escola em nossas terras... (CAUSO, 2011, p. 93).

Tabeté Canhembara continua, nas décadas seguintes, a acolher os marginalizados: “o abrigo dos índios que fugiram (...) com o tempo passou a aceitar escravos fugidos, tornou-se meio quilombo, recebeu ainda foragidos da racionalidade cerceante e da violência da sociedade criada pelo invasor” (CAUSO, 2011, p.93). Mônica, que na superfície cultivava

² “O nome dele viera desse filme japonês, sobre um gato que empreende uma jornada por bosques desconhecidos, atrás de seu amigo, um cachorro” (CAUSO, 2011, p.72). Como o do filme, o do conto também acaba por se aventurar além.

ligações com o crime, na cidade encontrava alguma inserção social: vivia como esposa de Popyatã e “trabalhava não como prostituta, mas como uma espécie de revendedora de poções e objetos mágicos” (CAUSO, 2011, p.93).

É bastante significativa, na novela, a identificação traçada entre os indígenas, os escravos fugidos e, depois, os excluídos em um sentido amplo. Os índios e as numerosas referências a sua cultura representam, na narrativa, qualquer marginalizado. Embora os índios da novela possuam um caráter heroico – é por obra de Popyatã que a acessória trama policialesca se resolve –, constitui-se um olhar diverso daquele promovido pelo romantismo brasileiro em sua faceta indianista. Tematizando a posição marginal do índio, Causo configura um heroísmo que possui um lado amargo: é heroico por conseguir sobreviver.³

Ficcionalmente, a visada que a novela dirige para o contexto de exclusão social brasileiro guarda proximidade com proposições de Florestan Fernandes em *Mudanças Sociais no Brasil*. Para o sociólogo, a acentuada diferença entre as classes sociais e a tendência conservadora que interfere nocivamente na dinâmica social se fazem presentes desde o período colonial, quando “se agravam, por causa da escravidão e da própria expropriação colonial, as distinções sociais preexistentes na sociedade portuguesa” (FERNANDES, 2008, p.42). Tabeté Canhembara, surgida na fundação do Brasil, continua tristemente necessária na contemporaneidade.

A associação entre a grafitação e a configuração da cidade subterrânea é fértil, especialmente se for levado em conta o contexto de criação do Beco Escola. Tanto o beco quanto a cidade são abertos a diferentes olhares, que são agregados ao todo sem prejuízo a suas particularidades. Tabeté é, nesse sentido, como o Beco Escola: a multiplicidade de formas e cores do beco espelha as diferentes origens e peculiaridades daqueles que migram para a cidade subterrânea.

Ao contrário do comum isolacionismo que garante a preservação da utopia, Tabeté Canhembara realiza um intercâmbio com o mundo cotidiano:

peças como Popyatã, dirigentes ou administradores, aprendiam o português porque às vezes precisavam ir à superfície, travar contato com as pessoas normais, sem magia, ou comunicar-se com as outras cidades desse Brasil oculto.

E às vezes precisavam ir à cidade para ficar. Quinze milhões de pessoas viviam na Grande São Paulo, apenas quinhentas mil em Tabeté Canhembara. O seu excesso populacional vazava para cima, e essa gente – às vezes os exilados, às vezes os cansados da utopia mágica – precisava de documentos, dinheiro, posses e possibilidades. Era o tráfico de magia que os mantinha, como era a magia que abrigava os novos refugiados – mendigos e pedintes, profetas sem culto largados nas ruas, desertados da sociedade que tinham lugar em Tabeté Canhembara porque ainda tinham olhos para o sobrenatural (CAUSO, 2011, p. 94).

³ A temática indígena é recorrente na obra de Causo, mas generalizações não devem ser traçadas entre “Harmonia” e outros de seus textos.

Assim, ainda que oculta das vistas, Tabeté Canhembara se faz visível e acolhe os que dela necessitam – e os que nela se encaixam, é preciso destacar. Os que não querem ou não podem mais viver na cidade sobem; os necessitados, descem. Os habitantes que saem voluntariamente de Tabeté e os que são forçados a isso esquecem, aos poucos, da cidade e de tudo relacionado a ela, o que mantém em certo grau a caracterização da utopia como um lugar de difícil acesso.

Por meio de um tráfico, a magia que sustenta a utopia dos excluídos sobe para a superfície e surge para os que puderem vê-la. O narrador, ao nomear a atividade como “tráfico”, chama atenção para sua ilegalidade: não sancionada, é entre as brechas das instituições que a cidade se mantém. Sandra Matsunage, referindo-se a ligações de Tabeté com criminosos, observa: “vocês mexem com gente suja” (CAUSO, 2011, p.95).

Trata-se de um elemento do enredo que nubla a perfeição de Tabeté: ao mesmo tempo em que introduz a noção de movimento, configura a cidade como uma utopia algo maculada – se ainda podemos chamá-la propriamente de utópica. Há outro elemento bastante evidente: criada para os excluídos, Tabeté Canhembara também produz os seus. Existem, nessa utopia, exilados: “os que não eram loucos ou violentos ou incapazes para a vida social podiam ficar em Tabeté Canhembara, enquanto os inadaptáveis eram devolvidos à superfície” (CAUSO, 2011, p.103). Tabeté não sana todos os males, não homogeneiza todos em seu domínio; pelo contrário, a atitude pacífica e a predisposição à vida social de seus habitantes é a responsável por manter a coesão. Ainda que as justificativas para o exílio se mostrem cognitivamente assentadas, o dado inevitavelmente afasta Tabeté da comum configuração utópica, que possui mecanismos para manter felizes e produtivos seus habitantes– a utopia, paradoxalmente não mais tão desejável, representa a instância “ideal” em que mesmo o inadaptável é adaptado. Tabeté é sustentada pelos seus habitantes, ao invés de sustentá-los; não é a configuração utópica que mantém os habitantes da maneira desejada, mas o contrário.

3 Sandra Matsunage, boa demais para qualquer mundo

No desfecho da trama policialesca de “Harmonia”, agentes da lei que procuravam incriminar Sandra Matsunage pelo assassinato da amiga e criminosos agenciadores de prostitutas sofrem as ações de “uma nuvem de pó amarelado” (CAUSO, 2011, p.105) soprada por Popyatã. Suscetíveis, os antagonistas são carregados com sugestões hipnóticas que, magicamente, resolvem os problemas da protagonista.

Popyatã retorna para Tabeté Canhembara e Sandra é deixada em São Paulo, começando a esquecer aos poucos sua experiência com a cidade utópica. Ele explica seus motivos, antes de partir: “Nós ajudamos pessoas da superfície, os que fogem para junto de nós, os que podem pagar pela magia que cura ou equilibra. Mas trabalhamos igualmente com criminosos e políticos, os que mentem e prejudicam seus semelhantes. Você é correta demais para isso” (CAUSO, 2011, p.108).

A lembrança de Popyatã retorna em sonhos, fragmentada: “portando uma flauta de osso e sorrindo para ela, dizendo-lhe que ela era boa demais para o seu mundo, para qualquer mundo” (CAUSO, 2011, p.109). Certa vez o gato de Sandra, Chatran, desaparece por três dias seguidos. Como anteriormente, ela o segue até o “Beco das Maravilhas”. A citação a seguir encerra a novela:

Quando o alcançou, ele estava diante do símbolo conhecido, riscado na parede, ainda no mesmo lugar apesar de uma outra imagem ter sido grafitada ali. Sandra sentiu o vento morno que soprava do centro da terra balançar seus cabelos.

- É lá que você estava, com o moço de braços fortes?

Para sua surpresa, lágrimas vieram aos seus olhos.

- Ah, inferno. A quem eu quero enganar?

Cuidadosamente, com carinho, colocou Chatran na passagem.

E então foi atrás dele (CAUSO, 2011, p. 108).

Nas palavras de Popyatã, a cidade para a qual Sandra acaba por retornar não é boa o bastante para ela. Trata-se, como já foi mencionado, de uma utopia deveras maculada: como São Paulo, a cidade subterrânea não faz jus à incorruptibilidade de Sandra. Se Tabeté Canhembara carregasse plenamente a perfeição das utopias não justificaria a hesitação de Popyatã. É a opção utópica que a Cidade dos Fugitivos apresenta: uma utopia pela metade, dedicada à contenção dos danos herdados de um contexto histórico de intensa exclusão social, o brasileiro.

Referências

- CAUSO, Roberto de Sousa. “Harmonia”. In: FERNANDES, Fábio; OLIVEIRA, Nelson de. *As Cidades Indizíveis*. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2011.
- FERNANDES, Florestan. *Mudanças Sociais no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Global Editora, 2008.
- FERNS, Chris. *Narrating Utopia*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.
- FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. New York: HarperCollins Publishers Inc., 1998.
- _____. *A Ilha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- ORWELL, George. *1984*. New York: New American Library, [s.d.].
- SCAVONE, James. Falam os muros. In: SCAVONE, Marcio. *A Cidade Ilustrada*. São Paulo: Alice Publishing Editora, 2004.
- ZAMIATIN, Evgueny Ivanovitch. *Nós*. Tradução de Clarice Lima Averina. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 2004.