

DISCURSO TEATRAL E FALÊNCIA (?) DE UMA UTOPIA

Lídia Fachin
UNESP/Araraquara

Das fábulas da Antigüidade à *Utopia, ou Tratado da melhor forma de governo* de Thomas Morus, de *A Cidade do Sol* de Tommaso Campanella às utopias retrógradas à maneira de J.-J. Rousseau, do nascente sentido da história e da sociedade industrial em Saint-Simon, do falanstério de Fourier ao socialismo romântico e à Icária de E. Cabet – socialismos utópicos em meio a um turbilhão de tantas outras utopias –, um longo e difícil caminho é trilhado até chegar-se às utopias políticas, a Marx e Engels.

Diferentemente dos socialismos utópicos, o socialismo científico prevê a convivência da utopia com a política; convivência pouco convincente ao primeiro olhar, pois enquanto o político manipula elementos deste mundo, o utopista o rejeita como um todo; o papel social do político afigura-se, assim, pelo menos aparentemente, contraditório aos olhos do utopista. Mas a força da utopia consiste justamente em superar os limites do pensamento e da ação humanos: “... a grande sabedoria dos utopistas esteve sempre na capacidade de abstrair tais alternativas” (Szacki, 1972, p.99). Ora, a obra de Marx foi a busca de uma ponte entre a utopia e a política: entre a utopia como visão da sociedade ideal e a política como a capacidade de direção das forças atuantes na sociedade existente. Com Marx consegue-se

a ‘praticalização’ do utopismo e a sacralização (...) da política. A utopia política coloca o ideal sonhado na esfera das possibilidades humanas, faz dele algo por que se luta. E ainda que a luta seja incapaz de fazê-lo real, ela contribui para a destruição da ordem vigente pela negação da qual toda utopia nasce. (Szacki, 1972, p.102).

A utopia política distingue-se das demais porque é a aplicação prática do pensamento utópico na vida da sociedade. Ao mesmo tempo que esboça o perfil da sociedade comunista, o marxismo faz uma crítica daquilo que constitui a base das utopias clássicas: fé no fim da História e no advento do paraíso terrestre. No entanto, se é discutível falar de “fim das utopias”, não se pode negar a falência de algumas delas.

Hélène & Fred (1997), peça de Bernard Chartreux, apresentada pela primeira vez no Théâtre Amandiers-Nanterre, constata aquilo que, por interesses os mais variados, se convencionou chamar de falência da utopia marxista; em cena, Helena Demuth – empregada e amante de Marx – e Frederick, o filho adúltero de ambos. O dramaturgo trabalha o instante em que a História como política recupera a história individual, em que a esfera privada não se distingue da esfera cívica, como a sinalizar que a cena do mundo está povoada de criaturas familiares.

Esse poema dramático estrutura-se pela justaposição de fragmentos que, numa disposição aparentemente aleatória, enunciam paulatinamente cenas que comporão o todo. São esses elementos – acrescidos de outros de não menor importância na construção do sentido – que serão aqui analisados, tornando patente o quanto a arte se pronuncia sobre o real.

Recursos variados constituem o discurso desse poema dramático com características épicas, entre os quais vale destacar inicialmente o processo de mitificação de Marx, identificado com *Titã Prometeu*, numa prática intertextual buscada diretamente em Ésquilo e na mitologia grega. Essa dupla pertença de Marx-Prometeu caracteriza exatamente o que se entende por *utopia política*; a utopia política é significativa porque coloca os ideais sociais não em “algum

lugar” ou “algum tempo”, mas no “aqui” e “agora”. Assim, a utopia política seria, no dizer de J. Szacki, a aplicação prática do pensamento utópico na vida da sociedade (1972,p.102). Ora, se Prometeu desafiou Zeus é porque é ele próprio um deus; mas para nós o que prevalece é que, na leitura mais ou menos livre que o dramaturgo faz do mito, o Titã Prometeu torna-se humano, o que permite que a História entre em ação para concretizar a utopia – que ela sim pertenceria ao domínio do mito. Assim se explica a nostalgia de um mundo mitológico indiferente aos problemas de um outro mundo, este historicizado pela presença do puramente humano; a preocupação de Marx foi sempre a de produzir a)um discurso filosófico-científico que rompesse com o mito, com a religião e com a ‘mística nacionalista’ e b)uma organização social de vocação universal . Mas é claro que os seres humanos, pré ou pós-marxismo, continuam a cultivar a nostalgia de um mundo em que os deuses tudo decidiam; é o discurso de uma multiplicada Lenchen – diminutivo afetoso para *Helena* em russo – que dá conta dessa nostalgia, em nome de todos os órfãos de Marx:

LENCHEN 1.-

Comme nous l'aimions le Titan Prométhée!
De tous les Immortels, contre la colère de Zeus, lui seul, il prit ma défense.
Et pour venir en aide à ma détresse
Dans une fêrule creuse
Il me livra les semences du feu
Arrachées en secret à la roue du soleil.

LENCHEN 2.-

Comme nous l'aimions, le Titan Prométhée!
De l'enfant que j'étais, il fit un esprit doué de raison.
Il m'apprit le secret du lever et du coucher des astres.
Pour moi, il inventa la science suprême du Nombre
E la combinaison des lettres, mémoire de toutes choses et mère ouvrière des Muses. (p.28);

Mas é esse mesmo discurso que, retoricamente trabalhado, vai igualmente dar conta dessa nova natureza do Titã Prometeu: ele subjogou o boi para que tomasse o lugar do homem nos trabalhos mais duros e livrou o homem do medo da morte, ensinando-o a odiar os deuses. O processo de mitificação/desmitificação aqui relatado por B. Chartreux toma ares de uma perda do paraíso, de uma queda do Olimpo a partir da qual os homens tornam-se mortais e passam, de dentro do *continuum* da história, à tentativa de buscar uma utopia; o “pecado original”, cometido pelo Titã Prometeu permitiu, num outro nível, uma conscientização política: tornando-se mortais, os homens são livres mas tornam-se responsáveis por si mesmos; afastam-se do mito – espécie de utopia – em busca de uma utopia doravante sonhada por eles próprios:

LENCHEN.-

Cela se passait il y a très longtemps, lorsque les dieux et les homme n'étaient pas encore séparés. Où j'ignorais la nécessité du travail, les maladies, la vieillesse, la mort./ Le Titan Prométhée, en rébellion contre Zeus, voulut le tromper à mon profit. Il offrit au roi des dieux un sacrifice qui était un leurre. Ayant égorgé un taureau, il fit deux lots de la carcasse. D'un côté il plaça les os dénudés qu'il recouvrit d'une belle couche de graisse blanche. De l'autre, sous la peau et l'estomac à l'aspect peu ragoûtant, il dissimula toutes les succulentes parties

comestibles. Puis il proposa à Zeus – à tout seigneur, tout bonneur – de faire son choix. Et Zeus feignit de se laisser prendre au piège. A ma grande satisfaction, il choisit le premier lot, celui de la graisse et des os immangeables. / En réalité Zeus retournait contre moi la ruse du Titan. Car la viande succulente et qui m'échut en partage, était aussi corruptible.

En nous gavant, nous les hommes, nous devînmes mortels. Désormais nous étions dominés par l'insatiable loi du ventre.

Désormais les animaux mangent cru. Les hommes mangent cuit. Seuls les dieux mangent les fumées.

Comme nous te baissons, Titan Prométhée! (Chartreux, 1997, p.28-29);

Bernard Chartreux não se furta, como se vê, nem mesmo a construir um discurso sobre o culto à personalidade, fato muito comum nos regimes totalitários – de esquerda ou de direita.

Lenchen (Helena), enquanto amante e empregada histórica de Marx – que praticamente criou os filhos dele – participa dessa empreitada mitificadora/desmitificadora; afinal, Marx é visto, de certos ângulos, como uma criatura superior ao comum dos mortais; e Lenchen, fiel criada desse Titã que provocou o ciclone que faria a terra tremer, considera-se *le chien ailé de Zeus/L'aigle compatissante du nouveau Prométhée*.(p.15); mas ela é também a domadora, a tratadora desse leão mítico:

J'entre dans la cage du lion

Et il vient me manger dans la main (p.15),

e a amante vulgar de Marx reduzido à humanidade mais banal, agora desqualificado também pela falta de estética de seu cenotáfio, no cemitério de Highgate.

Ao lamentar a perda da narrativa mítica – circular, fechada, an-histórica – Lenchen e Frederick – os órfãos simbólicos de Marx – têm de assumir a História (o *continuum* da História), suas transformações, e uma visada futura, pois não se trata aqui de assumir uma utopia retrógrada. É evidente que a perda do paraíso mítico remete à falência da utopia sonhada por Marx. Assim, toda identificação de Marx com Prometeu procede, com a diferença que Marx humanizado é futor de História; sua utopia não é pois uma utopia retrógrada, nos termos em que a concebe, por exemplo, J.-J. Rousseau (Cf. J.-Ch. Petitfils, 1977); trata-se, é óbvio, de uma utopia política (Cf. Szacki, 1972).

Esse processo de desmitificação avança celeremente na medida em que aquele ser semi-divino que Lenchen ama e admira, e a quem ela chama de “o Ilustre Genitor”, não é mais considerado em sua qualidade de idealizador de um grande projeto utópico. Lenchen e Frederick tornam-se os herdeiros reais e ficcionais dessa massa falida que se tornou a utopia marxista. Como corolário – ou causa – a desmitificação faz-se acompanhar do desrespeito e da enxovalhação da figura de Marx por parte da amante e do filho bastardo de ambos, a tal ponto que o próprio Marx supõe que *O Capital* não pagará nem mesmo o dinheiro que lhe custaram os charutos que fumou enquanto o escrevia (p.17).

Da desmitificação via desqualificação chega-se igualmente à demonização: o processo de desqualificação de Marx e de sua ideologia passa por uma transformação radical de seu estatuto de semi-deus para o de Satã – e correlatos – cujo nome Frederick e Lenchen evitam pronunciar, do mesmo modo que a direita sataniza as esquerdas, criando um distanciamento e produzindo uma espécie de sucata: a partir de então Marx não passará de um ser embalsamado, congelado numa imagem e jogado às urtigas, pelo menos aparentemente.

É de se notar que estes atributos de Marx no entanto aparecem ambiguamente como atributos igualmente do “comunismo”: o grande demônio inefável, o inimigo público *number one* – apropriadamente em inglês, numa oposição radical, criada de propósito, com os EUA, centro mundial do capitalismo; sua forma gráfica vem simbolizada por uma espécie de ogro (bicho-papão) tatuado com estrelas vermelhas e foice. Aliás, o vocábulo *comunismo*, pronunciado temerosamente e pejorativamente empregado, remete justamente à degradingolada da utopia marxista, esta vista do outro lado, do lado daqueles que pouco ou nada acreditaram nela, mas também numa espécie de discurso revisionista: essa palavra ‘indecente’, tão difícil de pronunciar atualmente por estar de certo modo proibida evoca o autoritarismo dos líderes comunistas, as grandes empreitadas da URSS, como o Soyuz, mas também o Gulag e todo tipo de insatisfação que acenderá muitos incêndios. Assim, o chamado fim da utopia marxista transforma o amor e a euforia por Marx em ódio e medo; a morte do grande pensador configura-se no discurso relatado ao/pelo filho Frederick; discurso de desqualificação, mas que revela também o medo que aquelas jovens gerações que se localizam sobretudo à direita do espectro ideológico manifestam diante de utopias “perigosas”.

Por outro lado, a forma alegórico-concreta dessa degradingolada da utopia concretiza-se de maneira estupenda com a narrativa, banalizadora, da queda do muro de Berlim: cai com uma facilidade surpreendente, tão de repente, esse muro que não passava da sombra do que fora outrora, mas de que as pessoas não suspeitavam; no próprio dia da catástrofe ninguém se dera conta de que ela ia acontecer; e aconteceu com uma facilidade desconcertante e tão prosaica quanto o ato de ir às compras no novo shopping center num sábado à tarde; e tudo sem derramar uma só gota de sangue. De repente, de pernas para o ar, lá estava ele, desarticulado, pulverizado, morto, liquidado, derrotado, erradicado esse tal de *comunismo* (p.20-1).

No presente da escrita – que corresponde imaginariamente ao atual presente – Marx tenta levantar-se das ruínas (p.14); a imagem patética de Marx recolhendo os pedaços de sua estátua constitui a imagem de suporte material concreto, a alegoria mesma da falência de sua utopia, mas também a certeza de que o espectro de Marx continua entre nós, como bem o mostrou Derrida em seu *Espectros de Marx* (1994). Os órfãos de Marx queixam-se dessa orfandade em que eles os deixou, agredindo-o com atributos desqualificadores pois trata-se de um deus que abandonou os mortais a sua própria sorte: assim ele é ‘o velho leão desdentado’, ‘um belo de um salafrário’(p.14); entretanto, diante do ‘muro ensanguentado’ já aparecem o mato e a urtiga(p.14).

A quem atribuir a culpa da falência da utopia? A todos os que colaboraram para sua degeneração: todos os seguidores de Marx com diferentes experiências malfadadas ou falidas. As justificativas de Marx a seu filho Frederick – o qual sintetiza em si e simboliza todos os herdeiros de Marx e do marxismo – envolvem aqueles líderes que acreditaram no grande sonho mas que o foram modificando lentamente ao longo do tempo, como sói acontecer no mundo real, e era portanto de se esperar; no entanto, num fascinante diálogo com Shakespeare, B. Chartreux recupera a intriga básica de *Hamlet*; trata-se aqui propriamente da encenação daquilo que Derrida faz ao mostrar como Marx estava obcecado pelo espectro do pai de Hamlet; com efeito, Derrida lembra que o rei é assassinado mas volta (re-ven<re-vient) isto é, ‘volta como espectro’, portanto estará sempre presente, queiramos ou não. Na peça o

fantasma de Marx relata como foi traído e morto, e pede a seu filho Frederick-Hamlet que o vingue:

*“C’est ton oncle, fils – disait-il –, ton cher oncle **Vladimir Ilitch Pasiate** – je dormais dans mon verger, ma coutume toujours l’après-midi – qui, le premier, m’a versé le poison dans l’oreille.*

*Et ton autre oncle, **Joseph Vissarionovich le séminariste**, était à ses côtés. Et le premier versait le poison, et le second comptait les gouttes. C’est eux – fulminait-il –, eux mes soi-disant héritiers, mes pseudo-fidèles – faut-il te les nommer les uns après les autres? **Le magot chinois** qui faisait déborder le Yang Tsé Kiang chaque fois qu’il allait pisser, **le planteur de maïs** à la chaussure au poing et verrue spoutnik, **le grand alapage tabagique de la Sierra Maestra** et toute l’innombrable clique des apparatchiki et burokratchiki couleur nuit et brouillard – c’est eux, crois-moi qui sont responsables de tout.*

Et de cette dartre qui recouvre comme une lèpre, d’une sale et répugnante croûte, tout mon corps naguère lisse et resplendissant.

Et de cette puanteur infecte qui s’attache à chacune des lettres de mon nom et sème l’épouvante et le désert autour de lui à peine on le prononce.

Et de cette hideuse et catachysmique monstruosité en quoi a dégénéré l’aube radieuse d’une promesse, la sérénité d’une prophétie angélique!” (p.18) (sublinhamos):

vingar Marx é tentar recuperar, intacta, sua utopia primeira, desfigurada e /ou degenerada por uma infinidade de marxistas utopistas, entre eles Che Guevara facilmente identificável no discurso de Marx, ainda que citado indiretamente.

Quanto a Helena personagem da História, – transformada na Hélène da história sobretudo pelos diminutivos formados sobre seu nome: Lenchen, Lenchenka, Lenouchenka, Lenounochka e pela multiplicação de papéis – Hélène Demuth aparece assumindo vários papéis nesse poema épico-dramático, entre eles o de operária; mas trata-se sobretudo de uma mulher simbólica, que fala por aqueles que, descrentes da utopia marxista, voltam-se, tal filhos pródigos, para o capitalismo. Alterna afeto e admiração por Marx com um discurso estereotipado da direita sobre Marx e o marxismo, como se verá. Assim, se de um lado admira, ama e ajuda a projetar o homem amado, de outro regozija-se com sua morte por causa da liberdade enfim atingida; não fala por ela, enquanto personagem da história; fala no lugar de todos aqueles que queriam desvencilhar-se do regime comunista e das conseqüências de sua implantação:

Et puis pourquoi pleurer, ..., si on y réfléchit bien?

Au contraire, crapaud, au contraire, jodel et cris de joie

Allégresse allégresse!

Je veux le voir baiser le sol à pleine bouche et chanter les louanges du Bon Dieu et de son représentant personnel sur la terre notre saint-père le pape de Rome.

Maintenant, crapaud, que cela eut lieu, maintenant que cela a enfin eu lieu, eh bien, tout simplement la voie est libre.

Et toutes les hypothèques, à ce qu’on dit, levées.

Et toutes les perspectives, à ce qu’on dit, sublimes (p.21);

num discurso de refinada ironia, ela disserta sobre as tais ‘sublimes perspectivas’: além da volta à religião – católica, é claro! –, a alegórica e brilhante Livre Empresa com suas cornucópias, uma conta no banco... e, sublime manifestação da ciência, o cogumelo da bomba atômica:

Est-ce qu’il ne le voit pas là-bas, par exemple, ce champignon radioactif qui monte dans le ciel d’été avec une solennité sainte?

Est-ce qu’il ne l’aperçoit là-bas, parée comme une châsse, la Libre Entreprise qui étincelle de tous ses feux, de toutes ses cornes d’abondance?

.....

Bon vent bonne bourre et bon compte en banque!

C’est le nouveau style. (p.21-22)

Mas não é caso de alegrar-se. B.Chartreux trabalha o processo de desmantelamento da utopia paralelamente e em contraponto à falência do mundo contemporâneo resultante do capitalismo e da globalização desenfreados. A voz de Marx volta com toda a força causando forte impacto com a constatação da justeza de suas premissas contra o capitalismo; numa espécie de ladainha entre séria e jocosa, ele denuncia os males dessa sociedade; aqui como na peça, tanto o discurso da direita quanto o da esquerda apresentam-se estereotipados:

- A linha de montagem nas fábricas que transforma os operários em autômatos: *Toi, tout ce que tu as à faire c’est de t’appliquer, sans arrière-pensée, sans réticence, à te faire machine toi-même. Et alors, en remerciement, la machine t’autorisera à te glisser dans sa torpeur, à partager sa fade somnolence, à t’y ménager un jardin secret, un refuge, à y sécréter ta coquille*(p.32);
- Os operários não servem para mais nada (p.37);
- Os conflitos étnicos multiplicam-se (p.35);
- *Je ne suis plus retournée à Jussieu*, diz a estudante que deixa a Faculdade porque não há futuro para os jovens universitários; há mais vantagem em ser delinqüente, praticar assaltos, ocupar prédios junto com outros sem-teto: *À quoi ça sert de se crever à la fac pour de retrouver au chômage dans cette société pourrie*, diz Frederick, o filho de Marx (p.33);
- Aqueles que promovem a ‘mudança’ da fábrica da IBM para lugar nenhum (p.29);
- Aqueles que partem de “*técnicas inovadoras para propor soluções personalizadas de gestão da informação em que o rigor e a flexibilidade garantem a performance*”(p.28);
- Aqueles que levando em conta a volatilidade do capital especulativo organizam setores inteiros da sociedade a partir do modelo dos campos de refugiados etc.(p.28);
- Aqueles que purificam o étnico(id.);
- Aqueles que implantam fábricas de desempregados (p.30);
- Aqueles que recapitalizam Thomson em onze bilhões antes de vendê-la ao Grupo Daewoo por um franco simbólico (p.30);

Entre tantos outros itens, Marx termina sua ‘ladainha’ enfatizando o incômodo que ele causa:

- Aqueles que não podem se livrar de mim
- Aqueles que gostariam muito de se livrar de mim
- Aqueles que imaginam que conseguirão um dia livrar-se de mim (p30);

com efeito, a toda reação contra Marx e suas idéias, B. Chartreux opõe um desfile de males contra os quais aquele lutara, isto é, todos os males da sociedade capitalista contemporânea:

- *É uma falta de gosto falar do Lucro; esquecemos muito freqüentemente que o Lucro dá lucro. Para pouca gente, bem entendido. Para uma minoria cada vez menor, concordo. Mas é o que faz o seu charme, não? Muitos chamados, muito muito poucos eleitos. O mundo não é nem um teatro nem um fábrica nem uma caserna. O mundo é um cassino!* (p.39) (Tradução nossa).
- A Economia não investe, aposta (p.39);
- *As leis do Mercado mudaram muito também. Tornaram-se primeiramente impenetráveis, em segundo lugar implacáveis e em terceiro lugar imutáveis* (p.40) (Tradução nossa);
- O homem não tem mais utilidade social, não é mais ‘rentável’ (p.38);
- É preciso esperar o fim da crise, apertar o cinto; o crescimento voltará; vai haver luz no fim do túnel (p.38);
- A dialética não é mais a mesma; as contradições pululam, tornaram-se estéreis, agravam-se, duram, perduram, prosperam, têm uma vitalidade de câncer (p.38).

Marx lança um olhar exato e incisivo sobre a complexidade do mundo contemporâneo, com suas ilusões e sua dura realidade:

*ceux qui ne montent pas dans l'autobus avant d'avoir avalé un chapelet de grenades
ceux qui vous saluent de leurs poings coupés
ceux qui pensent que la révolution changera la grossière prose du monde en poésie pure
.....
ceux qui passent de rocker à sniper de supporter de foot à tortionnaire
ceux qui vont s'acheter leur propre merde par pack de douze au shopping center
ceux qui sont branchés directement sur la décharge publique et ont un anus à la place de la
bouche* (p.25)

O corrosivo discurso que o arquienuciador delega à personagem de Lenchen/Helena – que questiona, cobra, acusa, defende, lamenta – no epílogo da peça, mostra as incertezas e oscilações diante do que a figura de Marx significa em/para nosso tempo; que Marx não se apoquentou por causa dos queixumes e acusações de sua velha amante, que deve ter tido um pesadelo por causa de um chucrute mal digerido (p.41).

O que complica a natureza teatral do discurso de *Hélène & Fred* é seu caráter épico; épico porque, à maneira de Brecht, narradores narram ações, mas ações que em geral não se passam no espaço cênico; seu ‘palco’ é o espaço extra-cênico, diegético, por oposição ao espaço mimético, da ação, ao qual o primeiro acede normalmente através do discurso verbal. O espaço mimético narra normalmente fatos que não se podem viabilizar em cena por razões variadas. Mas a originalidade de tal discurso advém do fato de, a despeito de localizar-se de preferência no espaço da linguagem verbal, dos signos verbais, ele adquire a capacidade de recuperar os signos visuais, sonoros, proxêmicos e outros, os quais comporiam, em circunstâncias normais, a cena de um espetáculo teatral canônico. A ação encontra-se pois habitada pela presença/ação de recursos que transferem o espaço diegético para dentro do espaço mimético; o principal deles é a presença de um aparelho de televisão no qual Frederick

está freqüentemente “zapeando”: a cada “zapping” uma nova cena é trazida para dentro da cena principal, num efeito de *mise en abyme*. Só assim todos os tipos humanos que são mencionados nessa peça podem ser vistos e ouvidos, não apenas referidos; a peça, que normalmente não teria ação – não tem ação nem apresenta conflitos reais já por sua característica essencialmente narrativa – passa a visualizar fatos e conflitos do mundo exterior que não caberiam no espaço limitado do palco; esta constitui propriamente uma maneira original de o macrocosmo – a cena do mundo – introduzir-se no microcosmo (Cf. Souriau,1993). Se mais não fosse, essa interação TEATRO-TV, promove o diálogo entre dois meios, duas linguagens; acima de tudo porém, constitui-se democraticamente, dando voz a personagens da História e/ou da ficção que, por uma questão de economia teatral, não poderiam aceder ao espaço da representação, do espetáculo.

Esse caráter de visualidade conferido ao espaço diegético nessa peça recupera aspectos propriamente teatrais de um teatro sem conflitos, sem ação, e está presente em outros instrumentos geradores de sentido no discurso em questão; por exemplo, a câmera de vigilância que ‘vê’ todas as ações ilegais da jovem universitária que se torna delinqüente sem-teto; ou a tela que no desenlace da peça recebe a projeção de um texto escrito; ou o quadro de Füssli – *L’Incube* – que reduplica – também em *mise en abyme* – o tema de Marx –incubo enquanto fantasia sexual obsessiva de Helena.

Por esses signos geradores de visualidade é-nos permitido ver, num momento atemporal e simbólico, todos os órfãos de Marx e de todas as ideologias, da mesma forma que Frederick vê desfilar em frente de si as forças sociais, principalmente os órfãos de todas as ideologias na sociedade contemporânea: os estrangeiros em seu próprio país, os deserdados, os sem-teto, que moram em casas de papelão improvisadas, os desempregados, os traficantes, os drogados, os praticantes de esportes radicais...

Helène & Fred é certamente exemplar dos discursos pós-utópicos. Entretanto, é o caso de se perguntar se cabe aqui falar em **fim de uma utopia, falência de uma utopia**. A peça, exemplar de todo e qualquer discurso pós-utópico, fala de e questiona a [suposta] degringolada ou o apagamento de utopias em qualquer tempo e lugar; falar da falência do marxismo é, nesse sentido, falar da derrocada de inúmeros sistemas. Paul Virilio constata que desde o aparecimento das teletecnologias, principalmente a Internet no início dos anos Noventa, assistimos a uma proliferação de discursos utópicos – como é o caso do cérebro coletivo, o do mundo da comunicação perfeita, o do ser simbiótico que estaria acima de leis e de regras: o processo contra Bill Gates ilustra essa utopia de uma ausência de lei e da tirania das tecnologias (Virilio,1998,p.15). A velocidade imprimida aos acontecimentos pelas novas tecnologias precipita o chamado fim das utopias e mal dá tempo – se é que dá – de se pensar em construir (uma) nova(s) utopia(s). Na verdade, o ataque sofrido pelo comunismo deve-se a um novo direcionamento do progresso, que se estabelece a partir dos anos Sessenta, constata Robert Bonnaud (1998,p.12). Os países do “socialismo real” foram então sacudidos pelas manifestações em prol da liberdade e da ética, que não eram aliás o seu ponto forte.

Todo tipo de transformação, de revoluções políticas, sociais e culturais, toda sorte de benefício, de engajamento era possível e desejável nesses países. Mas a quantidade de inovação positiva, em forte baixa, aparentemente desde a Segunda metade dos anos Setenta e nos anos Oitenta e Noventa, só produziu mudanças na maioria negativas, degenerescências (corrupção, economia paralela, etc.), retrocesso em direção à “normalidade”, isto é, em direção à propriedade privada e ao mercado. Certamente os prejuízos desses últimos 20 anos são consideráveis, uma vez que os países “comunistas” representavam a primeira experiência de expropriação maciça da burguesia e de supressão da apropriação privada dos instrumentos de

produção e de troca, e a primeira tentativa de criação de civilizações atéias, materialistas, livres das alienações religiosas, pensa R. Bonnaud (1998,p.12). O balanço dessa experiência não tem mão única: nem sempre o que desapareceu é o pior, nem o novo é o melhor. No entanto, o que restou da experiência pode ajudar a humanidade a sobreviver e a resistir ao capitalismo predador e estéril alimentado pela pilhagem da propriedade estatal, às desigualdades monstruosas, às pressões americanas, ao fanatismo religioso... (Bonnaud,1998,p.12).

Quando na peça em exame o espectro de Marx aparece ao filho renegado Frederick-Hamlet exigindo vingança, ele está designando o filho bastardo como seu legatário universal, herdeiro e sucessor, aquele que, muito freudianamente vive um embate com a figura paterna. Não é exagerado afirmar, nesse sentido, que Helena e Fred simbolizam todos os órfãos de Marx. Com efeito, 11 anos após a queda do muro que todos sabemos qual é, não somos todos Helenas e Freds, sedentos de revanche e de amor, que têm de assumir o luto? B. Chartreux se pergunta: luto de quem? de quê? de Marx ou do marxismo? ou do comunismo, ou do estalinismo, ou da social-democracia? Será que é o caso de fazer uma acusação, de fazer um acerto de contas, de fazer com que Marx passe pelo tribunal da História? Ou ao contrário de absolvê-lo, de dissociar para sempre seu nome de todos os *-ismos* degenerados que quiseram aproveitar-se de seu nome? Retomando a problemática do fantasma tal como J.Derrida a analisou em seus *Spectres de Marx, Karl Marx théâtre inédit*, e escolhendo o *Hamlet* de Shakespeare como seu aliado predileto, o autor de *Hélène et Fred* esforça-se por e consegue construir um dispositivo teatral no qual os espectros de Marx – pois como todos sabem Marx morreu definitivamente ao mesmo tempo que suas estátuas de bronze – virão atuar; aliás, todos temos a ganhar com um relacionamento inteligente com os fantasmas: um contato, uma comunicação poderá estabelecer-se entre eles e nós; aliás, o autor confessa, no prefácio da peça, que experimentou várias pistas – em algumas delas alguns nomes voltavam insistentemente, como por exemplo os de Goytisolo, Tchekov, Heiner Müller; mas finalmente ele se fixou na tríade Derrida, Shakespeare, Marx. De qualquer modo, são os fantasmas do teatro que estão sempre presentes entre nós, para um diálogo permanente e sem fim. Afinal, ‘vingar’ Marx é manter seu sonho vivo, alimentá-lo, assumir nossa condição de herdeiros da utopia. A figura do espectro parece ser, hoje, a única via de acesso a esse pensador.

Com razão Bonnaud insiste em que a história do “socialismo real” não se limita aos setenta anos de que fala Francis Fukuyama, esse funcionário da burocracia americana (Departamento de Estado); nem a sua crise constitui o tão propalado fim da História. A tese do fim da História nada mais é que a reinterpretação neo-liberal da filosofia da História de Hegel, que vê no fim da civilização ocidental a realização da liberdade no mundo; o resultado é uma visão do triunfo da ordem econômica e da política neo-liberal que, após a queda da URSS, representa para Fukuyama o fim da História, “*ponto final da evolução ideológica da humanidade e a universalização da democracia liberal no Ocidente como a forma última do governo humano*”(apud Traverso,1998,p.34). O brevíssimo século 20 viu, no espaço de 70 anos, o surgimento, o malogro e a morte – sem sepultamento – do socialismo, e a vitória do mais apto – no caso o capitalismo – com tudo o que isso comporta de conseqüências: a volta da direita, do Liberalismo e da democracia.

Entretanto, o mito de um “fim da História” pela dominação do capitalismo liberal corre o risco de deteriorar-se rapidamente e de decepcionar seus adeptos tão duramente quanto o desmoronamento da União Soviética abalou as convicções dos admiradores do socialismo real. Walter Benjamin já preconizara, em *Mão única*, que se procurasse uma outra via: é preciso uma revolução concebida não mais como uma “locomotiva da História” mas como um “freio de alarme” para interromper a louca corrida da humanidade em direção à catástrofe (apud Traverso,1998,p.35).

Na qualidade de prosélito do marxismo, R. Bonnaud espera que os homens preparem – a partir de biotecnologias (e de bio-ética!) – o novo homem, o homem pós-socialista! Um “novo socialismo” ou uma “nova onda comunista” deveria então suceder à derrota e à humilhação do protosocialismo/paleosocialismo. Os revolucionários melancólicos procuram implodir o tempo homogêneo e vazio da sociedade mercantil, o *continuum* da História, para então estabelecer um novo calendário e reinventar o tempo de acordo com as necessidades da sociedade.

Nesse contexto, a lembrança do conceito de História enquanto progresso, que aparece claramente expresso numa alegoria que W. Benjamin usa em suas *Teses sobre a História*, afigura-se de todo adequada:

*Há um quadro de Klee que se chama **Angelus Novus**. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impede irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.*(Benjamin, 1986,p.226).

Com efeito, se não se pode falar de fim das utopias, muito menos adequado é pensar nas utopias literárias como algo completo e perfeitamente realizado. Em *Altas literaturas*, Leyla Perone-Moisés(1998) salienta muito apropriadamente que nesse vale-tudo ideológico e estético que hoje impera e afluere lucros longe de qualquer teorização ou crítica, a cultura de massa realiza produções padronizadas, de baixa qualidade estética, obedecendo a uma lógica mercadológica; a globalização, a partir da dominação econômica e da padronização do imaginário imposta pelo Ocidente, aposta unicamente na técnica e no lucro, por desprovida de qualquer ideologia. Nesse contexto, políticos pragmáticos e economistas que se colocam contra alta cultura – afinal o que interessa é o *real world* – eximem-se da responsabilidade para com a democratização, a ecologia, a violência, as desigualdades, a miséria e a fome. Para piorar, os intelectuais ‘pós-modernos’ reforçam esse “realismo” aceitando e proclamando o *fim das utopias*.

Entretanto, a autora insiste em que antes de festejar o fim das utopias, seria necessário distinguir as utopias políticas totalitárias das utopias libertárias da arte. Sem a utopia a História é aceita como fatalidade. A função exercida pela literatura moderna, em suas melhores produções, foi a de dizer “não” a uma realidade inaceitável e de sugerir a possibilidade de outras histórias (não de indicar ou prescrever soluções, como nas utopias políticas). Atualmente, a literatura parece contentar-se com espelhar uma realidade fragmentada, desprovida de valores e, portanto, de utopia (1998,p.206). Assim é que Haroldo de Campos, em reação à pós-modernidade procede a uma apropriação moderna do pós-moderno. A renúncia à utopia moderna – desistência do projeto de unir a revolução poética à revolução política – é uma postura disfórica. O abandono da utopia, a obliteração do futuro constituem posturas pós-modernas (Perrone-Moisés,1998,p.212).

E é disso que B. Chartreux fala em *Hélène & Fred*. Se de um lado lamenta o ‘fim’ da utopia, de outro olha o fato com serenidade, vendo nele não um desastre mas a força

transformadora da História, que pode por isso mesmo deixar ao homem a possibilidade de criação de novas utopias. Por isso sua utopia teatral é tão perquiridora, instigante, inovadora, de vanguarda. Sua escrita épico-dramático-poética apresenta-se como a crença numa escritura renovadora ou fundadora de novas utopias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In:----- .*Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol.1. Trad. Sergio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986. 2.ed.
- BONNAUD,R. La fin du siècle. Les prochains siècles. *La Quinzaine littéraire*. n° spécial: *L'An 2000*, v. 744, p. 12-13, 1998.
- CHARTREUX, B. *Hélène & Fred* (tiré du spectacle *Karl Marx Théâtre inédit*). Paris: Éditions théâtrales / Théâtre de Nanterre-Amandiers, 1997.
- DERRIDA, J. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio: Relume-Dumará, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PETITFILS, J.-C. *Os socialismos utópicos*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Círculo do Livro,s.d.
- SOURIAU,E. *As duzentas mil situações dramáticas*. Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ática, 1993.
- SZACKI, J. *As utopias ou a felicidade sonhada*. Trad. Rubem César Fernandes. Rio: Paz e Terra, 1972.
- TRAVERSO, E. D'une fin de siècle à l'autre. *La Quinzaine littéraire*. n° spécial: *L'an 2000*, v. 744, p.33-35, 1998.
- VIRILIO, P. Le bimillénaire technologique. Entretien avec Paul Virilio. *La Quinzaine littéraire*. n° spécial : *L'An 2000* , v. 744, p. 15-17, 1998. Propos recueillis par Tiphaine Samoyault et Bertrand Leclair le 20 mai 1998.