

PÓS-MODERNIDADE E UTOPIA NA RDA

Ruth Röhl
Universidade de São Paulo

O prefixo “pós” abre-se a várias leituras, remetendo não só ao fim das metanarrativas que constituem o projeto cultural da modernidade, como também a uma continuidade desta em termos de radicalização e reflexividade. Para Albrecht Wellmer, “pós” remete a **pathos** de final e a **pathos** de uma ilustração radicalizada - conceito pós-racionalista da razão, marxismo desmitologizado, mas também modernidade radicalizada e ilustração auto-ilustrada. Uma terceira leitura é atualizada por Jean-François Lyotard, segundo a qual “pós” é índice de um começo, necessariamente imposto pela especificidade da ruptura da obra em relação à produção artística precedente, o que lembra a definição de Baudelaire no que concerne à marca da sensibilidade do momento, evocando a idéia de que a própria modernidade é assinalada pela ruptura e pela mudança.

Num mapeamento sucinto, não se pode deixar de citar como uma das manifestações primeiras do pós-moderno a arte **pop** norte-americana, fruto da constelação histórica dos movimentos pacifistas e da contracultura dos anos 60. Traço característico desse momento, e recorrente na produção artística pós-moderna, foi o ataque iconoclastico aos cânones da grande arte institucionalizada nas academias e museus, pela apropriação da cultura de massas. O pós-moderno dos anos 60 queria recuperar o **ethos** de antagonismo que havia nutrido a arte moderna em seus estágios iniciais, manifestando-se sob a forma de **happenings**, do **pop** vernáculo, da arte psicodélica, do **acid rock**, do teatro alternativo e de rua. A partir dos anos 70, tem-se verificado uma aproximação entre teorias e práticas textuais e intertextuais que reinscrevem a tradição literária e artística moderna, armazenada nos bancos de memória da cultura ocidental. Coerentemente com a cronologia do fenômeno em si, a discussão sobre o pós-moderno começa nos Estados Unidos nos anos 60, chegando à Europa só em fins dos anos 70, com a obra *La Condition Postmoderne* de Lyotard.

No que concerne ao complexo filosófico-cultural, a imagem da constelação moderna que deu origem à pós-modernidade é pois calcada numa dualidade: de um lado, o projeto iluminista que, partindo da intenção de emancipação do homem de uma sujeição auto-culposa, como quer Kant, reduz-se ao longo do tempo a um processo de racionalização, burocratização e cientificação da vida social, acarretando a destruição de tradições, do meio ambiente, do sentido, do homem integral; de outro, as forças que sempre se opuseram à **Aufklärung** enquanto processo de racionalização e que, mesmo quando articuladas esteticamente, permanecem dependentes do mito racionalista da modernidade, oferecendo imagens utópicas de reconciliação. O pensamento de Nietzsche é geralmente visto como prenúncio da deslegitimação da modernidade cultural européia. Segundo Rolf Günter Renner, duas linhas de pensamento, ambas questionadoras da racionalidade e da razão centrada no sujeito, embora distintas, têm sua origem na idéia nietzschiana de um Outro da razão: tanto a que parte da vontade de poder, vendo a razão como expressão de relações psíquicas e sociais de poder, apontando portanto para a precedência de discursos sócio-dominantes, como a que prega a liberação da linguagem do inconsciente, reprimida pela razão objetivante.

No nível da crítica, o posicionamento em relação ao pós-moderno tem sido radical. Se, por um lado, a cultura pós-moderna é referida como uma cultura do desencantamento e da impossibilidade do novo, ou da crise das representações, por outro é valorizada por seus

aspectos conotáveis com liberdade, abertura e reflexão crítica: pelo direito que se arroga de desenvolver novas formas de conhecimento e comportamento altamente diferenciadas; pela postura antitotalitária de combate a limitações, exclusões e hegemonias; pela congruência entre arte, cultura e ciência, motivada pela assimilação da modernidade, permitindo que esta seja revisitada de forma refletida, com “ironia iluminada”, nas palavras de Alfonso de Toro (1990).

O diálogo com a história e o passado, na poética pós-moderna, é um diálogo através de “traços textualizados”, portanto eminentemente intertextual, e se serve da paródia como modalidade de reescritura mais produtiva. Para Linda Hutcheon, a paródia é o modo irônico e crítico - não nostálgico - de revisitação do passado estético e histórico.

Por todos os motivos já apontados, Hutcheon considera a representação pós-moderna fundamentalmente paradoxal e contraditória - ela é comprometida e crítica, intertextual e interessada no social, auto-reflexiva e contextual, questionadora sem ser conclusiva. As tensões e contradições manifestas não são resolvidas dialeticamente, o que Hutcheon avalia positivamente, como abertura a elementos plurais, contestatórios: base da representação pós-moderna é o modelo bakhtiniano do dialógico, não discursos monológicos do poder e autoridade ou dialética resolvida.

Não obstante a cumplicidade com imagens dos meios de massas, cumplicidade esta também propiciadora de uma maior penetração junto ao público receptor, a representação pós-moderna não deixa de ser problemática, pois rompe com os modelos tradicionais do narrar, baseados na cronologia e em relações de causa e efeito, explora e solapa os pilares da tradição humanística - sujeito coerente e referencial histórico acessível. A perspectiva descentralizada, levando formalmente ao dialogismo e ao híbrido, a digressões, ao **and-also** da multiplicidade e diferença, como diz Hutcheon, inscreve também o **excentric**, o outro, o marginal, recusando-se a ver a nossa cultura como um monolito homogêneo. A abertura para a diferença e a “ex-centricidade” é acompanhada de um processo de fertilização por transgressão de fronteiras.

No entender da mesma autora, o pós-moderno chama a atenção para a natureza da enunciação, para os tipos de efeito que os discursos produzem e como o produzem. A forma como a representação pós-moderna se dirige ao público receptor pode ser mais direta e direcionada ou mais enigmática, exigindo, nesse caso, a participação ativa do receptor na construção da significação. Mais importante que a percepção cognitiva é a co-produção do receptor, o que Hutcheon imputa à influência de Brecht, da escola de Frankfurt e de Walter Benjamin.

Frederic Jameson define o pós-moderno como a expressão da “lógica cultural do capitalismo tardio” (1989), de uma sociedade pluralista e fragmentada, enquanto fruto da dissolução da hegemonia burguesa e do desenvolvimento da cultura de massas. Como transpor essa definição para a RDA, onde já em 1949 o socialismo dera um fim à hegemonia burguesa? Uma explicação plausível podem ser os males do socialismo real na práxis político-cultural da RDA, a obtusidade e rigidez de normas e soluções. Outra, o contacto com a modernidade cultural e estética do Ocidente, principalmente a partir dos anos 70, e com determinadas práticas poéticas individuais.

Em 1983, Christa Wolf (1929-) publica a narrativa *Cassandra*, focalizando o mito da profetiza filha do rei Príamo e irmã de Páris, o causador da guerra de Tróia por ter seqüestrado Helena, esposa do rei grego Menelau. Cassandra vaticina a tomada de Tróia, mas não é ouvida pelos seus. Entregue a Agamémnon como presa de guerra, também prevê a morte de ambos a mando de Clitemnestra, esposa daquele.

Cassandra pode ser vista como uma metaficção historiográfica, ou seja, um texto literário que incorpora dados históricos, ao mesmo tempo que se apresenta, juntamente com seu processo de criação, como objeto do narrar.

Como já foi dito, o diálogo com a história, na poética pós-moderna, se dá através de traços textualizados. A poética de *Cassandra* atesta vários pré-textos, sendo os principais a *Iliada* e a *Odisséia* de Homero, a tragédia *Agamémnon* de Ésquilo, a *Mitologia grega* de Robert Ranke-Graves e o volume *Pressupostos de uma narrativa: Cassandra*, resultado de quatro preleções que Christa Wolf proferiu na universidade de Frankfurt, em 1982, e publicou junto com a narrativa. Esses ensaios testemunham o processo criador da autora, seu diálogo com a antiguidade clássica, com as estéticas do classicismo e do realismo e com a escrita feminina - Wolf cita Virginia Woolf, Marie Luise Fleisser e Ingeborg Bachmann, bem como a obra *Feminilidade na escrita*, de Hélène Cixous.

Apesar da intertextualidade, *Cassandra* traduz uma visão nova. Ésquilo propicia à autora a moldura da narrativa, de onde ela recorta o cenário histórico: o portal que conduz ao castelo de Micenas. Cassandra acha-se a poucos passos de sua morte. Só o primeiro e os últimos parágrafos são narrados em terceira pessoa. O narrador logo entrega a palavra à personagem principal, que pronuncia em primeira pessoa - portanto, da perspectiva feminina - um monólogo de mais de cem páginas. A reflexão de Cassandra não diz respeito apenas à vivência passada como filha de rei e sacerdotiza, aos anos de cerco e à tomada de Tróia; paralelamente ela se recorda de seu trajeto interior, dos obstáculos que teve de superar para chegar ao autoconhecimento, trajeto este que perdura durante o processo narrativo. O conhecimento de si mesma se dá, portanto, através do ato de narrar.

Christa Wolf psicologiza o mito, como ela mesma diz em *Pressupostos de uma narrativa: Cassandra*. Isso condiz com seu próprio método de trabalho, que privilegia a subjetividade e ela chama de “autenticidade subjetiva”.

A intenção de Christa Wolf é reconduzir a figura de Cassandra “do mito às (supostas) coordenadas sociais e históricas”, mostrar como a Cassandra histórica e sua gente foram “comandadas por ritual, culto, crença e mito” (*Pressupostos de uma narrativa: Cassandra*). Seu ponto de partida é, pois, a experiência pessoal, mas dentro de um contexto histórico mais amplo.

À medida em que a figura de Cassandra é situada historicamente, desvenda-se ao leitor a situação real da época: o submetimento da mulher na sociedade patriarcal e o verdadeiro motivo da guerra. A narrativa situa-se na passagem do matriarcado para o patriarcado, quando à mulher é destinado o papel de submissa e de objeto. Como se trata de uma época de transição, convivem, ao lado da ideologia patriarcal nova, vestígios da sociedade matriarcal. Estes podem ser encontrados na comunidade que fica no monte Ida, onde a violência não tem lugar e as relações humanas se baseiam em solidariedade e amizade, pois se vive em comunhão com o sensível e a natureza.

Ocorre, portanto, uma desconstrução da verdade de quem exerce o poder - na história oficial, esta corresponde à versão do vencedor -, na medida em que é confrontada com outras verdades, freqüentemente reprimidas e proibidas, o que confere à verdade em si um caráter pluralista e provisório. Em *Pressupostos de uma narrativa: Cassandra*, Christa Wolf afirma que a guerra dos aqueus contra os troianos foi motivada pelo comércio marítimo, pelo acesso ao Bósforo, controlado por Tróia. Assim, o verdadeiro motivo da guerra foi o controle do caminho marítimo através do Helesponto, bem como o recebimento de impostos daí decorrentes.

Ao mesmo tempo que a guerra de Tróia é desmitificada, Cassandra reescreve a sua história - que é a história da mulher -, tentando assegurar a sua transmissão a gerações futuras:

Envie-me um escriba, ou, melhor ainda, uma jovem escrava com memória afiada e voz possante. Disponha que ela, o que ouvir de mim, possa dizer à sua filha. Esta por sua vez à sua filha, e assim por diante. De forma que, ao lado da torrente de cantos a heróis, este minúsculo arroio, penoso, também possa alcançar aquelas pessoas distantes, talvez mais felizes, que um dia hão de viver.

A Cassandra de Christa Wolf também não recebe do deus Apolo o dom da visão; ela mesma conquista essa capacidade, no exercício de seus sentidos e sua inteligência em confronto com a realidade. Seu destino também é configurado por ela, uma vez que se decide pela morte. No sentido marxista, Cassandra não é mais objeto e, sim, sujeito da história.

A desconstrução da verdade oficial é veiculada pela desconstrução formal. Embora o curto espaço de tempo na tragédia de Ésquilo recomende uma forma fechada, em *Cassandra* esta é rompida pelo tempo narrado subjetivamente dilatado. Surgem muitas interrogações: às vezes não se sabe exatamente se estão sendo formuladas da perspectiva do presente ou do passado, outras, ficam sem resposta por serem inconclusas ou se apresentarem interrompidas por fragmentos do pensamento. Há uma contínua troca entre narradora e figura narrada, presente e passado, tempo da narração e tempo narrado. Além do mais, a linguagem clássica é confrontada com o coloquialismo contemporâneo.

Em sua narrativa contrária à epopéia da guerra de Tróia, Christa Wolf põe em prática uma antipoética. Seu engajamento político alia-se a uma poética experimental, significando uma subversão do realismo socialista, inimigo das contradições e do experimento, tal como praticado principalmente nas duas primeiras décadas da RDA, poética esta que ela, no entanto, julga coerente com a sociedade socialista.

O procedimento inter- e metatextual possibilita um ecoar simultâneo de vozes diferentes, próximo ao modelo bakhtiniano do dialógico, desembocando na incerteza e na pluralidade. Christa Wolf defende a estética da “indeterminação, da pluralidade mais lúcida”, a “gramática das múltiplas e simultâneas referências”. Permanecem na narrativa muitos trechos em aberto, que podem ser interpretados a bel-prazer pelo leitor. Herdeira de Brecht, Christa Wolf quer introduzir o leitor tanto na ação como no processo do narrar, incentivando-o à co-produção do sentido do texto.

Essa é também a intenção da metaficção historiográfica, na opinião de Linda Hutcheon:

Na verdade, (...) a ênfase da metaficção historiográfica em sua situação enunciativa - texto, produtor, receptor, contexto histórico e social - reinstala uma espécie de projeto comunal (muito problemático).

O romance *Vida e aventuras da trovadora Beatriz segundo o testemunho de sua menestrel Laura* (1974), de Irmtraud Morgner (1933-1989), se compõe de treze livros e sete intermezzos; começa com a relação das personagens principais e uma observação ao leitor: a estrutura do romance é recomendada mas não imposta, donde a síntese no final do livro. Na breve introdução que segue, assinada por Irmtraud Morgner, já se caminha em via de mão dupla, orientada de um lado pela fantasia e, de outro, pela realidade.

Iniciando com a frase “Sem dúvida o país é lugar do maravilhoso”, Irmtraud Morgner descreve seu encontro com uma mulher de nome Laura, que lhe propõe a compra de manuscritos que iriam lhe poupar “uma dezena de viagens, uma centena de esboços de textos e milhares de conversas”. Tratava-se de registros da vida e das aventuras de Beatriz de Dia, trovadora que acabara de falecer em Berlim Oriental, aos 843 anos, de quem Laura fora menestrel. Encantada com o fabuloso achado, Morgner decide-se a publicá-lo; sua versão é fiel à fonte, muda apenas a ordem dos textos, em atenção ao leitor. Conclui relatando a visita que fez ao crematório do Baumschulenweg, em Berlim Oriental, onde teve a oportunidade de contemplar a fisionomia da trovadora.

A trama do livro retoma o gesto narrativo do romance picaresco e vai tecendo um universo onde convivem o fantástico, o mitológico e o cotidiano socialista. Ao decidir-se a abandonar o mundo dos homens de seu tempo, a trovadora Beatriz é auxiliada por Perséfone, que lhe concede um sono de oitocentos anos em troca de trabalho em prol da reinstauração do matriarcado. Beatriz repete a história da Bela Adormecida: pica o dedo no fuso de uma roca e adormece, despertando no ano de 1968 com as imprecações de um engenheiro civil que “tropeça” no castelo coberto por heras. A revolta estudantil de 68 é uma das vivências da trovadora, que também experimenta as novidades dos tempos modernos: anda de carona, toma LSD, trabalha num espetáculo de **strip-tease**, etc. Casa-se em Paris e torna-se amante de Alain, estudante em cuja companhia “aprende alemão e Marx”, requisitos que a habilitam a aceitar um convite para visitar a RDA. Mais que os elogios tecidos a esse país, o que a move à viagem é a afirmação de que também os expropriados e as mulheres têm o direito de serem registrados na história:

“Pois os expropriados e as mulheres, que até agora não foram considerados dignos de serem inscritos na história, nem por isso estão automaticamente sem história”, disse Parnitzke ameaçador. “Não se pode criar ou eliminar a realidade com palavras, mas se pode silenciá-la. Precisamos romper esse silêncio.”

Os restantes dois terços do romance tratam, com muito humor e ironia, dos caminhos e descaminhos da trovadora na “terra prometida” (e em outros países, que visita à procura de um unicórnio). Morre em decorrência do entusiasmo desmedido que a invade, quando da vitória dos partidos de esquerda nas eleições de 1973 na França. O romance termina como começa, ou seja, retomando o primeiro capítulo do primeiro livro; esse final evoca, porém, um fluxo sem fim, e uma vitória do discurso da mulher, pois é um homem, o marido de Laura, que narra a esta - em estilo “beatricio” - a primeira de “mil e uma histórias”. As últimas frases mostram o efeito fantástico da presença da trovadora na RDA, e as últimas palavras são uma variação das primeiras: “Pois sem dúvida o país era lugar do maravilhoso”.

Os poucos dados sobre a trovadora provençal, mencionados no romance, são absolutamente corretos. Beatrix ou Béatrice, condessa de Die, esposa de Guillem de Poitiers, foi a primeira das **trobairitz**. Viveu no século XII, e de suas canções de amor, dedicadas a Raimbaut d’Aurenga, poeta de rimas “claras e escuras”, restam apenas cinco, escritas num estilo simples e num tom apaixonado. A primeira estrofe de uma delas - *Plaintes d’une amante dédaignée* -, talvez a mais conhecida, é citada no romance, na tradução para o alemão de Franz Wellner.

A trovadora Beatriz não é a única personagem feminina responsável pelo maravilhoso. Marie von Lusignan, chamada de “a bela Melusine”, é igualmente auxiliada por Perséfone. Feminista e leitora assídua de livros políticos, escapa da morte na fogueira

transformando-se num ser alado, metade mulher e metade dragão. Enquanto a trovadora dorme seu sono de Bela Adormecida, a feminista trava, ao longo de séculos, uma luta renhida e sem grande sucesso pela vitória dos valores femininos.

O princípio que rege a estrutura do romance é o da montagem, a “forma do romance do futuro”, como se lê nele. O motivo da opção por essa forma é simples: é a que mais se adapta ao ritmo da mulher, sempre interrompida por afazeres domésticos. Na obra em questão, a montagem facilita sobretudo o pastiche de estilos e gêneros literários, a mescla entre realidade e ficção, reflexão e fantasia, poesia e metapoesia. Através dessa espécie de mosaico, tem-se um panorama vazado sob uma ótica crítica. A imagem da RDA não aparece distorcida pela ideologia de um herói positivo ou de um mundo sem conflitos, como no realismo socialista, mas com todas as suas contradições. As dificuldades vividas nos anos de alicerçamento do socialismo, os efeitos do controle e da censura ideológica no comportamento das pessoas e no sistema editorial, a restrição especial aos limites geográficos do país são alguns dos problemas aí ventilados e, ao mesmo tempo, relativizados pelo humor.

A postura subversiva de Irmtraud Morgner é também perceptível no tratamento - irreverente - que às vezes dispensa à herança cultural e, acima de tudo, na desautorização da voz autoral. O que mais chama a atenção nessa obra é o quebra-cabeça construído em torno da autoria dos fragmentos. A “cópia” é o procedimento por excelência do romance e é tema de entrevista nele registrada. Os sete intermezzos contêm, por exemplo, trechos do romance *Rumba a um outono* (escrito pela Morgner em 1965 e não publicado devido à censura) que a bela Melusine copia em seus “livros melusínicos”; os treze livros também contêm capítulos “copiados” pela bela Melusine das mais diversas fontes, desde jornais e revistas até anotações (de Laura) e outras obras. Os capítulos que giram em torno das aventuras da trovadora Beatriz mesclam-se a relatos, contos, histórias para televisão, etc., escritos e/ou plagiados por essa e outras personagens, bem como a cartas, entrevistas e discursos, fictícios ou não, atribuídos a personagens da vida real (à própria Irmtraud Morgner, à poetisa Sarah Kirsch, ao Ministro da Saúde da RDA, etc.).

Apenas dois exemplos. O quarto capítulo do quarto livro traz o título “Onde se reproduz, nas palavras e no modo de ver da trovadora, o que o motorista do carro oficial conta a esta, durante o percurso, como sendo história de um amigo seu”. E o título do sexto livro informa também do plágio: “Conto de amor de Laura Salman, que Beatriz de Dia lê para treze funcionários e sete funcionárias do metrô de Berlim como obra de sua autoria”. Vários autores da RDA são “copiados” ao longo do romance, como Peter Hacks e Volker Braun. É deste último a *Canção do comunismo*, enviada pela trovadora à bela Melusine em lugar de uma canção de protesto de lavra própria.

A brincadeira com a dissolução da consciência unificadora do romance torna-se, às vezes, um verdadeiro jogo de esconde-esconde. É o caso dos escritos póstumos de Valeska Kantus - *Paralipômenos a um homem* -, traduzidos da língua do Hades por Beatriz de Dia, que se encontram registrados no verso de um artigo científico atribuído a Rudolf Uhlenbrook, o qual, por sua vez, “talvez não passe de uma ficção de Valeska”.

Abolindo o mito do autor, o romance vivencia o processo de criação como mero deslocamento da linguagem de um espaço para outro.

Além do mais, as citações e alusões a textos literários geralmente estão dentro de um contexto irônico ou inusitado, engraçado, o que faz com que a literatura seja vista pelo leitor não com uma aura de seriedade, mas em seu aspecto lúdico, como diversão. A menção às cinco canções de amor de Beatriz de Dia deve-se, por exemplo, ao ato da trovadora de, quando de volta à vida, copiá-las de uma antologia e enviá-las ao *Paris-Match*.

Como se pode ver, humor e ironia, irreverência e engenhosidade fazem do **plagiarism** um verdadeiro **playgiarism** (Raymond Federman), como manda a estética pós-moderna.

Irmtraud Morgner publicou romances e contos desde 1959. Seu tema central é a “entrada das mulheres na história”. As personagens Beatriz e Laura retornam no romance *Amanda. Um romance de bruxas*, de 1983. A temática da emancipação feminina é aí abordada de forma satírica, e a crítica à realidade da RDA se torna mais contundente. As personagens são construídas segundo o princípio da duplicidade; assim, a parte “inútil” de Laura se transforma em uma bruxa feminista - Amanda. Laura e Amanda possuem traços fisionômicos semelhantes, mas a figura da primeira parece achatada e a da segunda, alongada, como que distorcidas por um espelho mágico. Nesse livro, bruxas e hereges freqüentam montanhas mágicas onde se pode imaginar o que hoje é irrealizável - e, como tal, percebido como desordem -, mas que amanhã pode se tornar realidade. O impossível de hoje, o possível de amanhã.

A grande maioria dos críticos atribui a produção pós-moderna de Heiner Müller (1929-1995) à união Brecht / Artaud, enfatizando a valorização da poética do corpo, no que o aproximam a Pina Bausch, e a influência da **performance**. O próprio autor menciona o fato, ao concordar com a crítica que vê em suas últimas peças a rebelião do corpo contra o conceito.

Já o fato de a dialética não se localizar mais no diálogo, como arte da argumentação/persuasão, mas na imagem dialética/poética, significa um afastamento de Brecht não só em direção a Walter Benjamin, como também a Kafka - uma opção pela abertura via metáfora, polissemia.

A peça *A missão (Lembrança de uma revolução)*, escrita em 1979, oferece uma ampliação do tempo e do espaço numa reflexão sobre a história que abrange o espaço hegemônico e o periférico - o trabalho de memória, através do olhar político do presente, chega até nós.

Num resumo sucinto, *A missão* evoca cenicamente a revolta dos escravos da Jamaica, nos anos que se seguiram à Revolução Francesa, utilizando motivos da narrativa *A luz sobre a força*, de Anna Seghers. Todavia, *A missão* não apresenta o levante escravo em seu desenrolar cronológico, nem traz dados históricos: episódios são postos em cena pela memória de Antoine, republicano que, em nome da Convenção, delegara a Debuissou, Galloudec e ao negro Sasportas a missão de sublevar os escravos da Jamaica. A peça renuncia ao suspense da ação, começando brechtianamente pelo final, pela leitura da carta de um dos três revolucionários a Antoine, relatando-lhe o fracasso da missão.

O momento histórico de Antoine também já é o da Revolução Francesa fracassada, com a restauração da monarquia por Napoleão. Motor da memória é, pois, a experiência de crise do pensamento revolucionário num tempo de estagnação e restauração. No palco da memória, o trabalho de rememoração se faz através de fragmentos agrupados em três seqüências. Na primeira e terceira, tem-se o desenrolar da trama missionária, com a chegada dos revolucionários/investimento da missão e cisão dos revolucionários/desinvestimento da missão devido a opções diferentes. A segunda seqüência encena o conflito subjacente ao contexto humano e histórico - a volta do filho pródigo (Debuissou, herdeiro de terras e escravos) e o teatro da revolução branca vs. negra -, e oferece, num monólogo em prosa, uma reflexão sobre o espírito missionário da cultura hegemônica.

Além de *A luz sobre a força*, os outros pré-textos principais de *A missão* são *A decisão* de Brecht, *A morte de Danton* de Büchner e a obra de Kafka. Não se trata de retomada nostálgica do passado, uma vez que o processo de inscrição dos textos revela uma intenção crítica. No caso de *A luz sobre a força*, narrativa introduzida e fechada por uma moldura, a

peça só inscreve a parte inicial desta (a carta a Antoine), renunciando à parte final constante no modelo, ao fechamento conclusivo que interpreta o registro da revolta escrava como resgate dos heróis sem face desprezados pela história oficial. O pré-texto brechtiano, que mostra a exportação de um modelo revolucionário “vitorioso” e o uso de máscaras como disfarce necessário ao êxito da empresa, mostra-se subvertido através do fracasso da missão e da preponderância das origens sobre a máscara. O confronto Danton-Robespierre na *Morte de Danton* de Büchner, peça que testemunha o momento de crise dos condenados à guilhotina, registrando críticas amargas à Revolução Francesa, é encenado numa paródia pós-moderna, como um “canto paralelo” (Linda Hutcheon) de codificação subversiva, possibilitando uma visão crítica do contexto histórico-social. O mesmo ocorre com o pastiche paródico de Kafka, que chama a atenção para o processo de representação, sugerindo uma reflexão sobre a intenção de escolha de um modelo kafkiano para a imagem do europeu e sua situação. A intertextualidade evoca, pois, um horizonte de expectativa literário, atualizando-o de forma crítica.

É significativo que o pré-texto da encenação do teatro da Revolução - *A morte de Danton* - seja um drama que testemunha um dos momentos de crise da modernidade, enquanto questionamento do projeto da **Aufklärung**. Já a desconstrução de Debuissou é feita na ciência de uma urgência de tempo que impossibilita a didática. Representante de uma cultura branca exploradora e escravagista, de uma revolução de regras mortas, vãs filosofias, “sem sexo”, Debuissou é literalmente destronado por Sasportas, a voz do “outro” ligada a Eros e à força das minorias. O veredicto fatal a Debuissou sugere a emancipação do modelo hegemônico, completando a crítica da **Aufklärung**.

A imagem do representante da cultura hegemônica é desestabilizada, uma vez que ele é apresentado como um Gregor Samsa em crise de legitimação, ao passo que o outro é mantido em sua estranheza, em sua “incompreensibilidade eterna”, nas palavras do martinicano Victor Segalen.

A desconstrução de pré-textos socialistas (Seghers e Brecht) no que diz respeito a uma cultura hegemônica prescritiva - exportação de um modelo, exposição e demonstração de procedimentos adequados - faz-se acompanhar pela combinação subversiva de técnicas teatrais utilizadas por Brecht e Artaud. À técnica de interrupção, fragmentação, acoplada à troca de gêneros, junta-se um espaço de **energia**, que passa o espetáculo como força, como quer Artaud. O resultado é um texto/teatro orgástico, uma escrita sensível no espaço. Em vários momentos da peça, mais demoradamente na segunda seqüência, a lógica da margem torna-se mais poderosa que a lógica analítica, através da linguagem do teatro da crueldade e da opacidade, linguagem esta relacionada ao espaço das minorias. Tanto o teatro do corpo, como o signo hermético visam tocar o espectador pelo emocional, pelo sensorial, impondo uma co-produção diferente por parte do receptor.

O dialogismo intertextual, a acentuação do processo de representação e das tensões e contradições manifestas, sem qualquer conclusão avaliatória, revelam o caráter político da peça e o posicionamento desse autor que se poderia considerar pós-marxista, por não recorrer à “solidariedade de classe tradicional como sua principal linha de ataque” (Stanley Aronowitz), mas se dirigir ao poder como antagonista.

No que diz respeito à utopia, a produção pós-moderna da RDA não acompanha a evolução literária do universo Ocidental, que segue as pegadas de Huxley (*Brave New World*, 1932) e Orwell (*Nineteen Eighty-Four*, 1949), produzindo antiutopias ou distopias. Como se pode ver nas obras aqui analisadas, elas possuem territórios utópicos, seja o universo da mulher, no caso das primeiras, seja o Terceiro Mundo, na peça de Heiner Müller.

Trata-se de um otimismo militante, explicado por Ernst Bloch em sua obra *O princípio Esperança*. O pensamento marxista está voltado para o futuro, como diz Bloch: “Só o horizonte do futuro, tal como o habita o marxismo, com o passado como antessala, dá à realidade sua dimensão real”. Não se trata, porém, de uma utopia abstrata, como as do passado, mas concreta: a esperança é “real-objetiva, fundada”, e aguarda sua gênese na tendência-latência do processo histórico. Como ciência do futuro, o marxismo engloba a realidade junto com a possibilidade real-objetiva que existe nela, tendo por objetivo a ação. No sentido marxista, a utopia concreta equivale à antecipação realista de algo bom.

A crítica literária da RDA geralmente insere a literatura feminina num contexto mais amplo, indicando como ponto de partida de seu universo ficcional a derrota do sexo feminino quando da passagem do matriarcado às primeiras sociedades de classe patriarcais, e mesmo remetendo à história universal da cultura e da barbárie. Para Bloch, a questão da mulher, herança da história e de tempos remotos, também é uma função da questão social. Além disso, o declínio da opressão da mulher não leva, por si só, ao desaparecimento do conteúdo feminino. Bloch é da opinião que a sociedade sem classes abre perspectiva para a supressão da “indistinção congelada”.

O fato é que, embora vivendo em um sistema que assegura ideologicamente a emancipação feminina e a participação da mulher no discurso cultural, Irmtraud Morgner aponta contradições no cotidiano socialista da mulher na RDA, e o faz com tal eficácia, que o romance *Vida e aventuras da trovadora Beatriz segundo o testemunho de sua menestrel Laura* é referido, pelo jornal *Frankfurter Rundschau*, como uma espécie de “Bíblia da emancipação feminina atual”.

Ingeborg Bachmann também é citada por Irmtraud Morgner, mas desta vez no contexto da utopia: “A Bachmann diz em suas preleções em Frankfurt: ‘No mais feliz dos casos, pode-se ser bem sucedido em dois pontos: representar, representar o seu tempo, e representar algo, cujo tempo ainda não chegou’. A utopia, mesmo a literária, eu a vejo hoje, justamente hoje, como um meio de auto-afirmação indispensável contra a perda de certeza do futuro”. Narrar, para Christa Wolf, também tem um sentido utópico, pois produz memória, participação e compreensão. Em *A dimensão do autor*, ela define o ato de escrever como um processo que acompanha a vida ininterruptamente, ajudando a determiná-la e procurando interpretá-la, um processo que está voltado para algo essencialmente real e significativo, ou seja, “a geração de novas estruturas de relações humanas em nosso tempo”.

A peça *A missão* insere-se também na produção literária e teatral contemporânea como documento de seu tempo, um tempo de crise, em que “tudo espera por história”. E é nesse contexto de um “estado em suspenso”, como diz Jean Baudrillard, que Heiner Müller situa o Terceiro Mundo:

E história é agora a história do Terceiro Mundo, com todos os seus problemas de fome e superpopulação.

Aludindo a essa peça, Müller despe a referência ao Terceiro Mundo da aura de romantismo, apontando as “ilhas” de Terceiro Mundo em metrópoles do Primeiro, “ilhas de desordem”, espécie de tumores benignos na medida em que, forçando o convívio com camadas diversificadas de história, de cultura, preparam o solo para mudança. De um lado, objeto de colonização, exploração e refugio, de outro, lugar de caos e desordem, o Terceiro Mundo é visto por ele como “fermento do novo”.

Em suas entrevistas, Heiner Müller alude frequentemente à utopia. Diz, por exemplo, que para ele é importante a história voltada para o futuro, e que teatro é utopia,

pois nunca haverá um teatro perfeito, apenas aproximações - razão para continuar. Vê como tarefa da inteligência a produção de excesso de utopia, pois o mundo precisa de mais utopia e mais fantasia. Vê também uma relação problemática entre utopia e Estado, devido aos discursos judaico-cristão (profético) e romano-estatal (vitorioso). A esperança são os erros, o acaso, as ilhas de desordem.

Literatura como resistência, em busca de uma maior produtividade em termos de palco, linguagem teatral e público, liberando a fantasia. Terceiro Mundo como desordem - fermento do novo. E uma visão muito especial de teatro: "Teatro é a revolução em marcha".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOCH, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 554, 1998, 3 volumes.
- GERHARDT, Marlis (ed.). *Irmtraud Morgner. Texte, Da-ten, Bilder*. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag GmbH, 1990.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge, 1991.
- MORGNER, Irmtraud. *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura*. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1974.
- MÜLLER, Heiner. *Der Auftrag*. In: *Herzstück*. Berlin: Rotbuch Verlag, 1983.
- RÖHL, Ruth. *O teatro de Heiner Müller: modernidade e pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Coleção estudos)
- WOLF, Christa. *Kassandra. Erzählung*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand Verlag, 1983.
- *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*. Darmstadt & Neuwied: Luchterhand Verlag, 1983.