UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

A lira assassina de Orfeu
(Bernardo Santareno e os intertextos de *O inferno*)

Fernanda Verdasca Botton

Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.
Área de Concentração: Literatura Portuguesa.

Orientador: Professor Doutor Francisco Maciel Silveira.

São Paulo
2008

Ao esposo de minha alma, Flavio Felicio Botton e
ao filho que me traz sorrisos, Arthur Verdasca Botton.

Dedico

Ao Prof. Doutor Francisco Maciel Silveira, à Profa. Dra. Flavia Maria Corradin e à Profa. Dra. LÍlian Lopondo, pelas sugestões e correções que tornaram possível este trabalho.

À Ana Cristina Verdasca Aceto e à Fabiana Felicio Botton pela colaboração nos momentos certos.

À Therezinha E. C. Verdasca, à Neuza Maria Cavallari e à Marluce Minervino de Sousa pela ajuda imprescindível.

Ao meu pai, Mario Martins Verdasca (*in memorian*) pelos ensinamentos eternos.

À minha grande família formada pelas famílias Verdasca, Botton, Aceto, Satti, Cavallari.

Agradeço.

Resumo:

Para compor o canto de morte do *serial-killer* Orfeu Wilson, o dramaturgo português Bernardo Santareno traz à peça teatral *O inferno* uma discussão intertextual a tratar da origem dos indivíduos criminosos. Essa tese tem como objetivo desvendar os intertextos realizados por Santareno e estudar o pensamento de um psiquiatra dramaturgo que tenta compreender a mente criminosa.

Palavras-Chave: intertextualidade; teatro português; Bernardo Santareno; *O inferno*

Abstract:

In order to compose the death song intoned by the serial killer Orfeu Wilson, the portuguese play-wright Bernardo Santareno brings to his play *O inferno* an intertextual discussion, dealing with the roots of criminals. This thesis aims at unveiling the intertexts fulfilled by Santareno and to study the thoughts of the psychiatrist dramaturgist, who tries to understand the criminal mind.

Keywords: intertextuality; portuguese drama; Bernardo Santareno; *O inferno*

Índice

INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO I- BIOGRAFIA IDEOLÓGICO-LITERÁRIA DE BERNARDO SANTARENO.....	9
I.1- INFORMAÇÕES BIOBIBLIOGRÁFICAS.	9
I.2 - A BIOGRAFIA INTELECTUAL DE UM DRAMATURGO PORTUGUÊS.	12
I.2.1- António Martinho do Rosário e Bernardo Santareno.....	12
I.2.2- Bernardo Santareno: “agonismos” religiosos e políticos de um português-autor.	16
I.2.2.1- A promessa: premissas de um pensar religioso.	17
I.2.2.2- António Marinheiro (o Édipo de Alfama): as concepções grega e santareniana do trágico.	35
I.2.2.3- A traição do Padre Martinho: o homem cristão e o homem comunista.....	68
I.2.2.4- Português, escritor, 45 anos de idade: o homem comunista observa seu tempo.....	99
I.2.2.5- Bernardo Santareno: ascese do português António Martinho do Rosário.	136
II – IAN BRADY E MYRA HINDLEY: OS PRIMEIROS DEGRAUS AO INFERNO DE ORFEU E EURÍDICE.....	141
II.1- PRIMEIRO DEGRAU: A VERDADEIRA HISTÓRIA DE IAN BRADY E MYRA HINDLEY.....	142
II. 2 - SEGUNDO DEGRAU – REALIDADE E FICÇÃO EM <i>O INFERNO</i>	152
III- TERCEIRO DEGRAU – A DESCIDA INTERTEXTUAL DE UM ORFEU AO INFERNO.	170
III.1 - A <i>SANGUE FRIO</i> : DUAS MENTES ASSASSINAS TRAZIDAS À LITERATURA POR TRUMAN CAPOTE.....	171
III.2- TARTARUGAS E PÁSSAROS NA SELVA HUMANA DE TENNESSEE WILLIAMS.	183
III. 3- ALBERT CAMUS: UM AUTOR A OBSERVAR UM TEMPO EM QUE OS CRIMES DE PAIXÃO TORNARAM-SE FRASES QUE JUSTIFICAM OS CRIMES DE LÓGICA.	194
III.3.1- <i>Marquês de Sade: os crimes de paixão de um revoltado absoluto</i>	197
III.3.2 - <i>A revolta absoluta do homem romântico</i>	215
III.3.3- <i>Ivan Karamazov: revolta e contradição</i>	228
III.3.4- <i>Os desdobramentos de uma teoria nietzschiana: os “supostos” super-homens do século XX</i>	239
III.3.5- “ <i>Transmutação</i> ” de valores: dos crimes de paixão aos crimes de lógica.	257
III.4- JEAN GENET: O LIRISMO DE UM LADRÃO.	265
III.5- LIBERDADE E RESPONSABILIDADE, SEGUNDO JEAN-PAUL SARTRE.	276
III.6- NAZISMO E CRIMINALIDADE: FATOS E PENSAMENTOS.....	295
III.6.1- <i>Peter Weiss e seu Canto para as mortes de Auschwitz</i>	295
III.6.2 - <i>Ezra Pound: a penalidade imposta a um americano que escolheu o fascismo</i>	306
III.6.3- <i>Lazard e Rauschinig: o retrato do que foi dito pelos chefes do nazismo</i>	313
III.6.4- <i>Hitler por ele mesmo</i>	329
III.7- ARTE SEGUNDO JEAN COCTEAU.	341
III.8- POESIA E AÇÃO POÉTICA EM ARTHUR RIMBAUD.	351
III.9- ANDRÉ GIDE E A MAIS ESTRANHA DAS UNIÕES.	358
III.10- ORFEU E EURÍDICE: SABEDORIA E ESCOLHA DE CAMINHOS.	363
CONCLUSÃO: OS INFERNOS E O INFERNO SANTARENIANO.	376
BIBLIOGRAFIA	391

Introdução

No dia 07 de maio de 1966, o jornal *Diário de Notícias* divulga a reportagem acerca do julgamento dos assassinos Ian Brady e Myra Hindley. Bernardo Santareno traz ao início da peça *O inferno* um fragmento da reportagem em questão.

No que concerne ao enredo da peça *O inferno*, esse texto nos informa o nome dos acusados e das vítimas, a condenação a que foram submetidos os assassinos e a observação de que esse foi um dos mais atrozes processos já julgados.

Dois elementos importantes da construção dramática do enredo também nos são revelados através desse fragmento. O primeiro deles é que Bernardo Santareno partiu de dados reais para construir sua ficção. O segundo, é que o autor, por já ter informado a seu público a condenação imposta aos acusados, não pretende trabalhar como ponto principal de seu texto o clímax que seria a decisão dos jurados.

Após a leitura de *O inferno*, podemos perceber que os dados reais serão acrescidos de ficção e intertextos. Além disso, é possível ver como objeto da peça um Santareno a discutir não a justa ou injusta condenação dos réus, mas sim a origem de indivíduos capazes de atos como os desses assassinos.

Com o intuito de compreender essa discussão proposta por Santareno, dividiremos nosso estudo em três capítulos.

No primeiro, na tentativa de construir não somente uma biografia com datas, locais e obras publicadas, mas principalmente uma biografia intelectual a reconhecer as coordenadas políticas e religiosas que nortearam Bernardo Santareno, observaremos mais

minuciosamente, através de obras específicas, alguns fatos da trajetória dramática deste autor.

Julgamos pertinente essa construção do perfil santareniano pelo que nos revela o próprio autor no depoimento abaixo transcrito:

A obra de um dramaturgo autêntico terá de ser, em grande parte, o homem que ele for. É claro que não me refiro a grosseiros aspectos biográficos; penso na sua realidade interior, nas coordenadas éticas, políticas e religiosas que o norteiam. (...) Aliás, se é autêntico, o dramaturgo não pode realmente, mesmo que queira, sair de si, do seu mundo, das suas verdades, dos seus obscuros movimentos de afectos e instinto. Pode sim alargá-los, engrandecê-los, fazendo-os viver por personagens muito acima do homem que ele é. (MEDEIROS, 1996, anexos).¹

Muitos são os autores que admitem trazer às suas obras a realidade interior do ser humano que são. Bernardo Santareno, no depoimento acima, demonstra que ele é um desses autores. Sendo assim, não poderíamos compreender a obra *O inferno* sem antes melhor compreender o dramaturgo que a criou.

No segundo capítulo, compararemos a verdadeira história de Ian Brady e de Myra Hindley com a história de Orfeu e Eurídice, os assassinos criados por Santareno. Através de tal comparação, pretendemos compreender, posteriormente, porque Bernardo Santareno trouxe a uma dramaturgia normalmente tão arraigada na terra portuguesa um texto a falar de um julgamento ocorrido na Inglaterra com assassinos nascidos naquele país.

No terceiro capítulo, já com o perfil político e religioso de Santareno formado, poderemos analisar com mais propriedade os fatores que o autor coloca como possíveis elementos a construírem os assassinos. Para tanto, realizaremos, neste capítulo, um estudo da intertextualidade construída por Bernardo Santareno na peça *O inferno*. Objetivamos, através deste capítulo, compreender e explicar tanto o pensamento santareniano quanto o

¹ O artigo aqui referido tem como título “*De um certo teatro e de um certo público*” e foi escrito pelo próprio Bernardo Santareno em 1963 para a revista *Autores*.

pensamento de diversos autores que, literatos ou não, já tiveram como cerne de suas obras a mesma pergunta feita por Santareno, ou seja, que já estudaram as causas psíquicas, genéticas e/ou sociais responsáveis pela existência de tais indivíduos.

Caberá à conclusão compreendermos não só o texto dramático *O inferno*, mas também quais são os fatores que, segundo o autor Bernardo Santareno e o psiquiatra Antônio Martinho do Rosário, provocam os *agonismos* de seres humanos que vivem em um tempo habitado por assassinos como Ian Brady e Myra Hindley e suas versões literárias Orfeu e Eurídice.

Capítulo I- Biografia ideológico-literária de Bernardo Santareno.

I.1- Informações biobibliográficas.

António Martinho do Rosário, mais conhecido pelo pseudónimo de Bernardo Santareno, nasceu em Santarém no dia 19 de novembro de 1920. Morreu no hospital Santa Cruz, em Carnaxide – Lisboa, em 30 de agosto de 1980.

No ano de 1950, aos 30 anos, Santareno licenciou-se em Medicina, especializando-se em psiquiatria, pela Universidade de Coimbra. Como médico, trabalhou em vários navios-hospital; como psiquiatra clinicou durante 17 anos na Fundação Sain e foi professor no conservatório de teatro.

Na carreira literária, estreou com obras poéticas: *A morte na raiz* (1954), *Romances do mar* (1955) e *Os olhos da víbora* (1957).

Como dramaturgo, em 1957, suas três primeiras peças teatrais foram publicadas em conjunto: *A promessa*, *O bailarino* e *A excomungada* (sendo a primeira encenada neste mesmo ano no Teatro Sá da Bandeira, Porto). Após esta data, sua produção teatral foi numerosa: em 1959, publicou *O lugre* e *O crime de aldeia velha* (ambas encenadas neste mesmo ano, respectivamente no teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, e no teatro Nun'Álvares, Porto); em 1960 *António Marinheiro* (representada em 1967, no Teatro Municipal São Luís, Lisboa); em 1961 *O Pecado de João Agonia* e *O duelo* (representadas respectivamente em 1965 e 1971, sendo a primeira encenada na cidade de Barcelona, Espanha, e a segunda no Teatro da Trindade, Lisboa); também em 1961 escreveu para a televisão a peça *Os anjos e o sangue* e, em 1962 publicou *Anunciação*.

De 1962 até 1966, o dramaturgo fez uma pausa na escrita de seus textos. O motivo, segundo alguns críticos, foi uma necessária reflexão para encontrar novas formas teatrais. Isto porque, se até 1962 o teatro de Santareno baseava-se no modelo dramático aristotélico de composição, a partir de 1966, com *O Judeu*, Santareno opta por um teatro de modelo narrativo. Acrescentamos que a mudança ocorrida em 1966 não foi apenas formal, mas sim uma mudança temática, pois a partir deste momento, suas peças vinculavam-se mais diretamente ao componente político e, por isso, eram mais propícias ao teatro narrativo de influência épica.

Após a publicação de *O Judeu* (encenado somente em 1981, após a morte do autor), outras narrativas dramáticas vêm a lume: *O inferno* em 1967 e *A traição do Padre Martinho* em 1969 (esta última encenada em 1970, em Cuba).

Em 1974, após uma nova pausa (desta vez a durar cinco anos), Santareno publicou *Português, escritor, 45 anos de idade*. A peça em questão foi escrita no período anterior à *Revolução dos Cravos* (25 de Abril de 1974) e, por criticar o repressivo regime salazarista, alcançaria grande êxito de bilheteria no teatro *Maria Matos* a partir de 5 de julho deste mesmo ano. Também nesse mesmo ano, de 20 de setembro a 04 de outubro, Santareno participou com Luiz Francisco Rebello de uma viagem de cunho político para Varsóvia (Polônia) e para a União Soviética e, na volta, colaborou ativamente no processo de transformação política e cultural advindo da *Revolução dos Cravos*. Ainda em 1974, o dramaturgo escreveu três quadros para o teatro de revista: *Os vendedores de esperança*, *A guerra santa* e *O milagre das lágrimas*.

Em 1979, Santareno publicou *Os marginais e a revolução*, título que engloba tematicamente quatro peças de um ato: *Restos*, *A Confissão* (que sobem à cena em 79 e 80 respectivamente), *Monsanto* (escrita em 1974 e montada, integrando o espetáculo coletivo

Ao qu'isto chegou, pelo grupo teatral Barraca, em 1977) e *Vida breve em três fotografias*.

No ano seguinte, em 1980, ano da morte do dramaturgo, Santareno escreveu aquela que seria sua última peça: *O punho*.

Além de poesia e teatro, Bernardo Santareno também escreveu críticas teatrais em vários jornais e revistas – dentre eles o *Jornal de Letras e Artes* e a *Revista Autores* – e publicou um livro de crônicas, *Nos mares do fim do mundo* (1959), onde reuniu as impressões de viagem resultantes de sua experiência como médico de bordo: a primeira, em 1957, a bordo do arrastão *David Melgueiro*, e a segunda, em 1958, a bordo do navio *Senhora do Mar* e do navio-hospital *Gil Eanes*.

I.2 - A biografia intelectual de um dramaturgo português.

I.2.1- António Martinho do Rosário e Bernardo Santareno.

Como já dissemos, António Martinho do Rosário nasceu em Santarém no dia 19 de novembro de 1920, e morreu no hospital Santa Cruz, em Carnaxide – Lisboa, a 30 de agosto de 1980. Já o dramaturgo Bernardo Santareno, pseudônimo do menino nascido em 1920 no berço da República (ou na tumultuada 1ª República que teve início em 1910), criou outras datas que devem ser observadas.

Em 1950, aos 30 anos, o psiquiatra António Martinho do Rosário criou o nome do dramaturgo que assinaria suas obras literárias: Bernardo Santareno. Anos mais tarde, o próprio dramaturgo explicaria a razão deste nome: “Santareno porque nasci em Santarém... Bernardo porque é um nome com algo de gótico, de ascético, que sempre me agradou muito” (ibidem).

Observamos, na justificativa do autor quanto ao pseudônimo escolhido, dois fatos que devem ser analisados. O primeiro é que o sobrenome adotado é topônimo do local onde nascera o verdadeiro António Martinho do Rosário, sendo assim, o pseudônimo criado explicita as raízes telúricas do dramaturgo. O segundo é que o nome criado, Bernardo², já demonstra a intenção de que o escritor seria o responsável por, de maneira mística, dar uma ascese espiritual ao homem que António Martinho era; ou seja, a criação do nome poderia ser vista como uma tentativa simbólica a gerar uma espécie de personagem que, como diria

² Salientamos que o nome Bernardo, na verdade, tem origem teutônica e não gótica como afirma Santareno.

o escritor em 1963, seria responsável por, através de suas obras, “alargar” e “engrandecer” o homem comum.

Lembramos ainda que, ao denominar o escritor diferentemente de seu registro civil, o autor não somente criou um novo nome, mas também optou por tirar de si aspectos ligados ao antigo. Neste âmbito, acreditamos que o mais importante a ser salientado é que Santareno escolhe substituir o sobrenome ligado diretamente a uma descendência católica, do Rosário³, por um sobrenome de descendência ligada à terra onde nasceu, Santarém. Este fato é importante, pois, como veremos, esta primeira escolha já reflete um dos pontos principais da obra deste autor: o cepticismo quanto à religiosidade católica.

Porém, paradoxalmente, observamos que, apesar de o autor tentar tirar de sua denominação o catolicismo, existe uma proximidade, mesmo que inconsciente, entre a criação do pseudônimo e uma data relativa à religiosidade católica que ainda poderia estar arraigada em sua personalidade. Aos trinta anos, o homem comum rebatizou-se Bernardo Santareno, um escritor cuja denominação estaria associada a uma ascese espiritual e a uma ligação com a terra; também aos trinta anos, segundo o Evangelho de São Lucas (3, 20-23), Jesus teve sua ascese espiritual quando foi batizado por João Batista nas águas do rio Jordão, passando a adotar, a partir desse momento, o sobrenome da terra de sua origem espiritual – de Nazaré. Sendo assim, mesmo conscientemente retirando a denominação diretamente ligada ao catolicismo, a data da escolha de um sobrenome ligado à terra e a própria escolha deste sobrenome acaba por refletir um autor que é, assim como o povo português e como as personagens santarenianas, inerentemente voltado ao catolicismo.

³ O rosário é uma enfiada de 165 contas, correspondentes ao número de 15 dezenas de ave-marias e 15 padre-nossos, para serem rezados como prática religiosa

Com relação ao momento histórico da criação do pseudônimo (1950), é importante observar que esta ocorreu pós Segunda Grande Guerra, ou seja, no tempo em que as designadas Forças Aliadas conseguiram derrotar os nazi-fascistas e, hipoteticamente, consagrar a criação de uma nova era na qual estariam no poder regimes mais democráticos de governo. Dizemos hipoteticamente, pois em Portugal Salazar representava desde a década de 30 o homem forte a gerir a nação e, no contexto histórico do pós-guerra (portanto após 1945), apenas procurou uma máscara política aparentemente mais democrática para o Estado que governaria até 1968⁴.

No mesmo ano do findar da guerra, ocorreu em Portugal a Primeira Revisão Constitucional e surgiu o MUD (Movimento de Unidade Democrática); além disso, o governo extinguiu a PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado) e, em 20 de outubro desse ano, os tribunais militares especiais. Porém, este aparente momento de abertura política era apenas uma encenação que tentava esconder símbolos de um fatídico porvir: por ocasião do suicídio de Hitler, a bandeira nacional portuguesa ficou a meia haste e foram criados mecanismos de repressão como a PIDE⁵ e os tribunais plenários⁶. Além disso, nesse

⁴ No ano de 1968 Salazar sofreu um acidente que lhe ocasionou uma debilidade física e mental. A partir dessa data, portanto, ele não mais governava de fato Portugal.

⁵ Na prática, a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) foi criada como órgão substituto da PVDE, que agia em Portugal desde 1930. Podendo deter quem quisesse sem culpa formada e sem mandato ou fiscalização por até seis meses, a PIDE recorria a métodos extremos para extorquir e forjar confissões daqueles que julgava contrários ao governo. Um dos sinais do obscurantismo desta polícia política era o seu diretor, o capitão Agostinho Lourenço que, mesmo após 1945, ostentava no gabinete uma foto sua posto ao lado de Kramer, um dos instaladores dos campos de concentração nazistas.

⁶ Os Tribunais plenários foram criados através do decreto-Lei nº35 044. Incumbidos de julgarem os “crimes contra a segurança do Estado”, os tribunais plenários realizavam audiências praticamente vedadas ao público, isto porque, antes de começar o julgamento, nos lugares da sala do plenário sentavam-se elementos da PIDE e a pretexto de a lotação estar esgotada, a Polícia de Segurança Pública, à porta, impedia o acesso a familiares, amigos e jornalistas. “No Plenário de Lisboa”, escreveu Alexandre Babo, “muitas vezes os réus foram espancados pelos agentes da PIDE durante os julgamentos e arrancados dali à força, quando exigiam apresentar as suas razões” (MATTOSO, s.d., p.273).

mesmo ano houve um processo eleitoral fraudulento⁷ que sustentou Salazar como ditador por mais vinte e três anos.

Apesar de ter criado seu pseudônimo em pleno regime ditatorial (1950) e, em 1957, ter escrito suas primeiras peças, somente em 1966, por motivos que veremos em momento oportuno, a discussão da política salazarista será mais proeminente na obra de Santareno. Entre 1957 e 1966, utilizando-se de elementos do trágico, o foco principal das obras santarenianas é a discussão da sexualidade e do sentimento do sagrado que permeiam a terra portuguesa.

Para que possamos construir uma biografia intelectual de Bernardo Santareno, é necessário salientarmos que vários críticos literários costumam dividir as peças produzidas pelo autor em dois ciclos⁸.

Álvaro Cardoso Gomes explicita a “dupla faceta” do teatro de Santareno no título de seu artigo acerca da produção deste dramaturgo: *O trágico e o social no teatro de Bernardo Santareno*. O estudioso em questão salienta que estas duas faces manifestam-se de três maneiras distintas: textos filiados “à tragédia clássica, porém com ingredientes próprios, adaptados às condições portuguesas” (GOMES, 1977, p.10); textos de crítica social com o objetivo da tomada de consciência dos espectadores, e textos em que “há a predominância absoluta do político” (ibidem, loc. cit.).

Luiz Francisco Rebello explica o primeiro ciclo da dramaturgia de Santareno como um teatro de “fusão dos temas de raiz popular com certas preocupações existenciais que agitam a carne e o espírito do homem contemporâneo” (REBELLO, 1984, p.100); quanto

⁷ No ano de 1949 o candidato de oposição ao governo, Norton de Matos, desistiu de concorrer às eleições dizendo que elas seriam fraudadas e, desse modo, Carmona é reeleito Presidente da República.

⁸ Não cabe a este estudo observar os aspectos positivos e negativos da divisão feita pelos críticos citados. Acerca da pertinência ou não desta divisão, vide o capítulo introdutório de: LOPONDO, 2000, p. 13 - 21.

ao segundo ciclo, na nota introdutória de publicação às obras completas de Santareno, diz o crítico ser este

(...) caracterizável por um propósito de intervenção social mais acentuado, uma definição ideológica mais definida, uma aproximação maior às formas épicas do teatro em detrimento das formas dramáticas tradicionais (SANTARENO, 1984, p. 09 – 10).

Porém, esta divisão em dois ciclos, como evidencia José Oliveira Barata em *História do Teatro Português*, apenas é aceita como “conveniência metodológica” com o intuito de compreender-se a obra de um “psiquiatra por formação profissional” que “como ‘médico literário’ soube detectar, no agonismo de alguns ‘casos’ clínicos, a força dramática que surge protagonizada em muitas das suas principais personagens”. (BARATA, 1991, p. 380).

Sendo assim, apesar de em momentos pertinentes nos reservarmos o direito de utilizar a metodologia que divide a obra santareniana em dois ciclos, este estudo será pautado principalmente pela análise das peças que possibilitem compreendermos as angústias religiosas e políticas das personagens santarenianas e do próprio Bernardo Santareno.

I.2.2- Bernardo Santareno: “agonismos” religiosos e políticos de um português-autor.

A dramaturgia produzida por Bernardo Santareno é composta por dezenove peças e três quadros de revista. Porém, a fim de objetivar nosso estudo, restringiremos o *corpus* de trabalho a obras cujas personagens possam, em um microcosmo literário, melhor representar o essencial do pensamento santareniano.

Desta forma, delimitaremos nossa análise a quatro peças. A escolha dos textos a serem analisados foi baseada na leitura atenta de toda a dramaturgia santareniana e,

posteriormente, na eleição dos que nos revelariam elementos essenciais para a construção da biografia intelectual do autor.

Do primeiro ciclo da obra santareniana, as peças escolhidas foram: *A promessa* e *António Marinheiro*. A primeira peça a ser analisada nos revelará a face católico-religiosa desse dramaturgo português. A segunda, o diálogo que este autor trava com a tragédia clássica e a diferença entre esta e a tragédia santareniana.

Do segundo ciclo, as peças selecionadas nos revelarão a face política de Santareno. Em *A traição do Padre Martinho*, a proximidade entre as idéias cristãs e as comunistas. Em *Português, escritor, 45 anos de idade*, um autor a manifestar explicitamente sua opinião contrária ao governo ditatorial salazarista.

Importante evidenciar que mais do que pôr termo aos elementos essenciais de cada peça, o nosso objetivo é compreender, através da análise que será realizada, o perfil religioso e político de Bernardo Santareno para, a partir desse, melhor compreendermos o psiquiatra-dramaturgo que criou a discussão existente na peça tema desta tese: *O inferno*.

I.2.2.1- *A promessa*: premissas de um pensar religioso.

Em 1957, as três primeiras peças de Bernardo Santareno vieram a lume, sendo que o estudo de uma delas, *A promessa*, nos revelará elementos essenciais acerca do pensamento religioso de Bernardo Santareno. Salientamos que esta peça, encenada em 1957 pelo grupo de *Teatro Experimental do Porto*, teve suas representações proibidas passados dez dias da estréia devido à pressão dos meios católicos integristas do norte, só voltando ao palco em 1967 (mesmo ano da escrita de *O inferno*).

O enredo de *A promessa* gira em torno de um juramento que os noivos católicos José e Maria haviam feito num dia de tempestade: eles se casariam e permaneceriam em castidade se Salvador, pai de José, voltasse vivo do mar. Um ano depois do prometido, com um Salvador aleijado a viver com o casal, José é sacristão da igreja e encontra em Deus a força para ser casto; Maria, porém, tal como uma Eva pecadora, não consegue afastar de si os desejos carnavais. Para completar o quadro dessa casa de família, Santareno traz a seu texto um outro filho de Salvador e da já falecida Rosária, Jesus. Desprovido da sua visão por uma promessa não cumprida pela mãe, Jesus tem, tal como um Tirésias trágico, sonhos premonitórios. Perto da Páscoa, quando José e Maria fariam um ano de matrimônio, uma rosa vermelha aparece no sonho e no quarto de Jesus, logo depois, um homem ensangüentado é trazido por Maria do Mar para dentro de casa. Ele é António Labareda, um contrabandista que incitará a chama dos desejos carnavais de Maria. Dias depois, na comemoração da ressurreição de Cristo, três velhas, assim como parcas a tecerem a *anánkê*⁹, visitam a casa e percebem em Labareda olhos de diabo (daqueles que fazem as raparigas não terem mais sossego). As mulheres são caladas por Rosa, mãe de Maria, mas esta não pode tirar da filha o desejo que ela já nutre pelo estranho. José, acompanhado pelo padre que está a visitar as casas para a cerimônia pascal, percebendo os desejos de Maria, diz a todos que Labareda provém de uma terra de víboras. Após todos saírem, Maria beija Labareda, mas, ao ser flagrada por Jesus neste ato pecaminoso (espécie de *hybris*¹⁰ católica), mente ao cego. Mais tarde, cedendo a seus impulsos carnavais, Maria vai encontrar-

⁹ Para melhor compreensão da influência da tragédia clássica na obra de Santareno, utilizaremos a partir deste momento da análise termos pertinentes a esta fôrma teatral. Para facilitar o entendimento destes termos, explicaremos brevemente nas notas de rodapé as palavras utilizadas. Começamos com o termo *anánkê*, que também pode vir designado como fatum, moira ou simplesmente destino. Este termo, na tragédia, refere-se a uma fatalidade que esmaga o homem e reduz a nada sua ação.

¹⁰ *Hybris* é a palavra grega para orgulho ou arrogância funesta. É o crime de desmedida do homem que, indo contra a ordem divina, age além dos limites da condição humana e enche de culpa todas as gerações vindouras, filhas da estirpe que cometeu o crime.

se com Labareda. Porém, a caminho do encontro, ao passar pelo cemitério de seus ancestrais, ela decide voltar para casa. José, todavia, desconfiado da mulher que perambula pela cidade, vai atrás de Labareda e acaba por castrá-lo e matá-lo. Ao voltar para casa, José expulsa Salvador e Jesus e, com ambos fazendo “ruídos de animais ferozes” (SANTARENO, 1988, v. 1, p. 67), recebe fisicamente Maria como sua mulher. Na madrugada desta mesma noite de domingo de Páscoa, José é preso. Na cena final, três velhas, a profetizarem verbalmente um destino trágico a Maria, marcam a porta da casa de Salvador com uma cruz pintada “com o sangue menstrual”, “Pela primeira vez florido”, “Em útero virgem”. (ibidem, p. 73).

A relação direta com o enredo bíblico (realizada através do nome das personagens e da castidade do casal Maria e José) e a crítica ao catolicismo revelam não só o motivo da Igreja ter proibido a encenação de *A promessa*, mas também um Santareno a conceber sua dramaturgia como uma maneira de libertar os portugueses de uma religiosidade que ele considera excessiva.

Inicialmente, observamos que Bernardo Santareno traz ao início de seu enredo elementos que o revelam conhecedor das crenças bíblicas.

No texto de *A promessa*, a personagem de Salvador, pai de Jesus, foi salva de morrer em uma tempestade marítima quando Maria e José fizeram a promessa de serem castos como o foram a Virgem Maria e São José.

De acordo com o catolicismo, o nome Salvador seria utilizado tanto para Deus que, através de Moisés, libertou o povo israelita do Egito (conforme o Êxodo, Antigo Testamento¹¹), quanto para Jesus que fora enviado por Deus a fim de remir os pecados dos

¹¹ O livro bíblico “Êxodo”, pertencente ao Antigo Testamento, é narração deste Deus Salvador do povo de Israel. Primeiramente, salientamos a passagem em que *Iahwed* apresenta-se a Moisés: “Eu sou Iahwed.

cristãos (conforme o Novo Testamento¹²). A ambigüidade deste entendimento onomástico, porém, não é um paradoxo para os cristãos, pois para estes Deus (*Iahweh*¹³), Jesus (*Yehoshú'a*¹⁴) e o Espírito Santo (o qual será o responsável pela fecundação de “*Iahweh*” / “*Yehoshú'a*” no ventre casto de Maria) são um só conforme o dogma da Santíssima Trindade.

Sendo assim, ao colocar Salvador pai renascendo da morte pela castidade do casal Maria e José, Santareno parece se apoiar, com pertinência, na idéia católica de “uno” que afirma que o Pai e o filho Salvador são um só ser.

Outro fato que nos revela um autor conhecedor do catolicismo é o vínculo que Santareno constrói entre a personagem de José e a casa de Deus. No enredo de *A promessa*, José é filho de Salvador.

Apareci a Abraão, a Isaac e a Jacó como El Shaddai; mas meu nome, Iahwed, não lhes fiz conhecer. Também estabeleci a minha aliança com eles, para dar-lhes a terra de Canaã, a terra que residiam como estrangeiros. E ouvi os gemidos dos israelitas, aos quais os egípcios escravizavam, e me lembrei da minha aliança. Portanto, dirás aos Israelitas: Eu sou Iahwed, e vos farei sair de debaixo das corvéias dos egípcios, vos libertarei da sua escravidão e vos resgatarei com o braço estendido e com grandes julgamentos. Tomar-vos-ei por meu povo, e serei o vosso Deus.” (Êxodo, 6, 2-8). Acrescentamos ainda a passagem em que o povo israelita passa pelo mar em seco e os soldados egípcios são destruídos: “Os israelitas entraram pelo meio do mar em seco; e as águas formaram como um muro à sua direita e à sua esquerda. Os egípcios que os perseguiam entraram atrás deles (...) até o meio do mar. Iahwed disse a Moisés: ‘Estende a mão sobre o mar, para que as águas se voltem contra os egípcios (...) Moisés estendeu a mão sobre o mar e este, ao romper da manhã, voltou para o seu leito (...) E Iahwed derribou os egípcios para o meio do mar; e não escapou um só deles. Naquele dia, Iahwed salvou Israel das mãos dos egípcios, e Israel viu os egípcios mortos à beira mar.’” (Êxodo, 14, 22-31).

¹² Em várias passagens do Novo Testamento, os Evangelhos citam Jesus como o Salvador. Destacamos aqui duas destas citações. Mateus refere-se à missão salvadora de Cristo quando narra a fala do Anjo do Senhor a José: “José, filho de Davi, não temas receber Maria, tua mulher, pois o que nela foi gerado vem do Espírito Santo. Ela dará à luz um filho e tu o chamarás com o nome de Jesus, pois ele salvará o seu povo dos seus pecados”. (Mateus, 1, 20-21). Lucas fala de Jesus Salvador quando relata a palavra do Anjo do Senhor aos pastores: “Não temais! Eis que vos anuncio uma grande alegria, que será para todo o povo: Nasceu-vos hoje um Salvador, que é o Cristo-Senhor, na cidade de Davi.” (Lucas, 2,10-11).

¹³ No livro Êxodo, que compõe parte do Antigo Testamento, assim é relatado o encontro entre Deus (*Iahweh*) e Moisés (*Moshê*)– “O Senhor disse: ‘Eu vi, eu vi a miséria do meu povo que está no Egito. Ouvi os seus clamores por causa de seus opressores; pois eu conheço as suas angústias. Por isso desci a fim de libertá-lo da mão dos egípcios e para fazê-lo subir do Egito para uma terra fértil e espaçosa, (...) Vai, pois, e eu te envio ao faraó para fazer sair do Egito o meu povo, os israelitas’. (...) Moisés disse a Deus: ‘Quando eu for aos israelitas e disser: O Deus de vossos pais me enviou até vós; e me perguntarem: ‘Qual é o seu nome?’ Que direi?’ Disse Deus a Moisés (...) ‘EU SOU me enviou até vós. (...) Iahweh, o Deus de vossos pais, o Deus de Abraão, o Deus de Isaac e o Deus de Jacó, me enviou até vós. É o meu nome para sempre, e é assim que me invocarão de geração em geração’. (Êxodo, 3, 7-15)

¹⁴ O nome de Jesus (em hebraico *Yehoshú'a*) significa *Iahweh* salva.

A escolha feita por Santareno de colocar seu José diretamente ligado à casa de Salvador pode ser explicada se resgatarmos a genealogia de José. Segundo a Bíblia, dentre os ascendentes de José figuravam Davi (o rei que reuniu em aliança as tribos de Deus¹⁵), Abraão (o pai da multidão que formará o povo de Deus¹⁶) e “Adão, filho de Deus.” (Lucas, 3, 38). Sendo assim, a concepção da personagem de José (filho de Salvador, que, segundo o Antigo Testamento, é o próprio Deus) é uma imagem a refletir um dramaturgo conhecedor da história bíblica.

Os fatos até agora apresentados revelam que Santareno é um autor que conhece os elementos bíblicos. Contudo, se até esse momento da análise enfocamos um discurso a concordar com o catolicismo, através da construção da personagem Maria, e dos acontecimentos que esta construção provoca, Santareno mostra que a visão católica de mundo pode, por muitas vezes, ser semelhante a uma visão trágica.

No Novo Testamento, o casal José e Maria teve a castidade como meio de santificação, de glória por serem os escolhidos como pais terrenos de Jesus. Todavia, para o casal santareniano a promessa de castidade (feita por ambos, mas colocada, agora, em

¹⁵ Davi foi o escolhido para reunir as tribos de *Iahweh* em aliança e reinar na terra santa de Jerusalém, onde seria construído, por seu filho Salomão, o templo de Deus. Assim conta o evangelho os méritos de Davi: o filho de Jessé, “se apoderou da fortaleza de Sião (...) estabeleceu-se na fortaleza, que por isso foi chamada de Cidade de Davi. (...) Depois restaurou os contornos da cidade (...) Davi tornava-se cada vez maior e Iahweh dos Exércitos estava com ele” (1 Crônicas, 11, 4-9). Davi “reinou sobre Israel durante quarenta anos; em Hebron reinou sete anos e em Jerusalém, trinta e três anos” (1 Crônicas, 29-27).

¹⁶ O nome Abraão, pela assonância com *ab hamôn*, significa “pai de multidão”. Assim é explicada, no Gênesis, a história da crença de que o povo de Abraão seria a raça eleita por Deus: “Iahweh disse a Abrão: ‘Sai da tua terra, da tua parentela e da casa de teu pai, para a terra que eu te mostrarei. Eu farei de ti um grande povo, eu te abençoarei, engrandecerei teu nome’ (12, 1-2) “(...) eis a minha aliança contigo: (...) eu te faço pai de uma multidão de nações. Eu te tornarei extremamente fecundo, de ti farei nações, e reis sairão de ti (...) e serei o vosso Deus” (17, 4 -8).

questão por Maria) prefigura-se como a *hamartia*¹⁷ que conduzirá esta família cristã à agonia de um enredo permeado de elementos do trágico.

A Maria santareniana, apesar de ser casada com José, sente-se uma “estrangeira” (SANTARENO, 1988, v.01, p. 16) na casa em que habita. Como os evangelhos não mencionam a casta de que provém a Maria bíblica, Santareno opta por acrescentar para sua personagem uma genealogia que a fará passível de sofrer a agonia da tentação do pecado (espécie de *hybris* católica).

Em *A promessa*, Maria é filha de Rosa e, apesar de não ser citado no enredo o nome de seu pai, ela carrega na alcunha a mácula de ser “do Mar” (como diria a personagem de Salvador: “Maria do Mar: (...) tu, rapariga, até no nome lhe pertences!” (ibidem, p. 17)).

Segundo os dicionários de símbolos, “na antiguidade, a rosa era consagrada a Afrodite (...) e era símbolo do amor e da simpatia, da fertilidade e também da adoração dos mortos.” (LEXIKON, 1997, p.175); já “na iconografia cristã, a rosa é ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas deste sangue, ou o signo das chagas de Cristo” (CHEVALIER, 2003, p. 788). Quanto ao mar, este é colocado não só como

“(...) símbolo da energia vital e inesgotável, mas também do abismo que traga tudo; nesse caso, o mar aproxima-se, na perspectiva da psicanálise, dos dois aspectos da grande Mãe, que dá e tira, concede e castiga; na qualidade (...) de figuras ocultas na escuridão, simboliza também o inconsciente.” (LEXIKON, 1997, p.135).

Dentre as simbologias da rosa destacamos a mítica e a cristã por serem estas as mais pertinentes ao entendimento do texto em questão. Aproximando a personagem de Maria de uma ascendência da rosa mítica, Santareno coloca a mãe dessa, Rosa, a enxergar a fertilidade como complemento do amor. Sendo assim, ao saber que a filha continua

¹⁷ *Hamartia* é a palavra grega para erro. Para Aristóteles, o herói trágico “não é mau nem perverso, mas cai no infortúnio em consequência de qualquer falta” (ARISTÓTELES, s.d., p. 258). Essa falta cometida pelo herói põe em movimento o processo que o conduzirá à perda.

“purinha como os anjos do Céu” (SANTARENO,1988, v.01, p.24), Rosa lamenta que o matrimônio do casal continue longe da fértil “Primavera” (ibidem, p.25) que deveria ser o amor. Além disso, unindo a simbologia cristã à mítica, o autor traz a seu texto o cego Jesus que, assim como um Tirésias¹⁸ trágico, adivinha, ao sonhar com uma rosa encarnada e com os cabelos da Morte, que Maria sofre as chagas da promessa de castidade e que, por sentir desejos sexuais, e não mais querer cumprir o que prometera, morre um pouco a cada dia como mulher cristã.

A Maria santareniana fizera a promessa pela vida de Salvador, porém, ao contrário de seu esposo José, ela não quer que o retrato de seu matrimônio seja um quadro de castidade (“Eu, sentada, assim...(…) com um grande manto azul de seda e uma grinalda de açucenas na cabeça (...) Tu, aqui, por trás de mim, com um lírio branco na mão (...) tal qual como S. José!...” (ibidem, p. 21)). O que Maria do Mar deseja é colorir o manto azul e o lírio branco, símbolos cristãos de pureza, com o sangue vermelho da fertilidade e da sexualidade, ela deseja “estar toda molhada de sangue (...) ter filhos, como as outras [ter] um homem, como o das outras” (ibidem, p. 24 - 25).

O desejo de fertilidade (pertinente a uma descendente da simbologia mítica inserida na rosa) e a impossibilidade de ver este desejo ser satisfeito (devido ao casamento com um homem cristão que “quer ser santo” (ibidem, p.18) e que vê sua esposa como uma descendente da rosa católica) fazem com que a Maria santareniana se sinta “Maria do Diabo” (ibidem, p. 18), cujos sonhos parecem trazer (como ondas do inconsciente) o

¹⁸ Salientamos que, apesar de aproximarmos a figura de Jesus a de Tirésias, como analisa Domingos Pereira Nunes, ao contrário das premonições do adivinho grego, as visões desta personagem santareniana “configuram-se mais como maus presságios advindos de uma tradição cristã calcada nos sentimento de culpa do que propriamente como previsões advindas de oráculos cuja finalidade última é aconselhar o herói, prevenindo-o ou guiando-o” (NUNES, 1999, p.27)

estranho que possibilitará que ela pinte de sangue o retrato de pureza que a promessa católica lhe impingiu: António Labareda.

Assim como Maria, António Labareda também está ligado ao mar: ele chega ao povoado jogado pelas ondas deste e seus olhos, que possuem a cor do “mar verde” (ibidem, p. 30), sofrem por uma “chaga” muito funda que “não pára de sangrar” (ibidem, p. 28).

Os olhos de Labareda são verdes, pois verde é a “cor do reino vegetal, sobretudo do desabrochar da primavera, da água, da vida, do frescor e da mediação entre o vermelho do fogo do Inferno e o azul do Céu.” (LEXIKON, 1997, pp. 202 e 203). Ao ver os olhos de Labareda, Maria sente, como frisa a rubrica escrita por Santareno, uma “profunda inquietação, quase medo” (SANTARENO, 1988, v.01, p.30). Podemos entender esse medo observando que o mar, a simbolizar o inconsciente, trouxe-lhe a revelação de que chegou a hora em que ela terá que encontrar a difícil harmonia entre o Inferno e o Céu pregados pela sua sociedade católica.

António Labareda foi trazido pelo mar, mas o sitio que o originou foi outro. Ao brincar com uma “maçã encarnada” (ibidem, p. 43), António deixa que as personagens de Jesus, Maria e José expliquem ao padre de que terra ele vem. Jesus diz que “(...) ele não é do mar: é dum sítio onde só há terra firme, terra boa pros homens lavrarem, onde nem sequer há rochas... (...)” (ibidem, p. 45); Maria, que ele é “duma terra onde as gentes morrem sempre despidas (...)” (ibidem, p. 45); José, que na terra dele existem “(...) cobras (...) peçonhentas... que picam um homem à traição e logo o matam” (ibidem, p. 46).

Podemos perceber, pelas informações que Santareno expressou através de suas personagens, que a terra que gerou António Labareda é, simbolicamente, ligada ao universo bíblico. Na simbologia bíblica, a maçã encarnada tem significado dúbio: ela tanto pode ser vista “como símbolo da terra, e sua bela cor e doçura correspondem às tentações, (...) ao

pecado original”; como pode representar “na mão de Cristo (...) a redenção do pecado original (...) o regresso da humanidade ao Paraíso mediante Cristo.” (LEXIKON, 1997, p.130).

Observando essas simbologias da maçã, podemos compreender as descrições que as personagens santarenianas fazem do lugar de que provém o que brinca com a maçã, António Labareda. Enquanto que para José, que é descendente de Salvador (ou, como nos diz o Evangelho de Lucas, descendente de Adão), a terra de Labareda lembra o habitat da serpente que tentou Eva a cometer o pecado original de comer o fruto proibido¹⁹; para Maria e para Jesus, a terra de Labareda traz a lembrança do Éden e o desejo de retornar a este Paraíso bíblico (Maria, o Paraíso em que “O homem e a mulher estavam nus, e não se envergonhavam” (Gênesis, 2,25); Jesus, o Paraíso em que o “(...) semeador saiu para semear” e a semente “(...) caiu em terra boa e produziu fruto (...)” (Mateus, 13,4)).

Portanto, enquanto para José, Labareda seria a serpente que provocou os homens e os fez serem expulsos do Paraíso e habitarem em uma terra onde existe o sofrimento eterno; para Maria e Jesus, o homem que porta a maçã seria aquele que possibilitaria o regresso ao Paraíso bíblico (seja através do retorno ao homem primitivamente inocente – o qual não possui o pecado ou a culpa – seja através de uma palavra cristã que frutifica como as sementes que caem em terra boa).

O padre, após observar o que ocorre na casa de Salvador, antes de ir à Igreja para rezar a missa da noite de Páscoa (a comemorar a ressurreição de Cristo), conta ao casal Maria e José uma história sobre promessas.

¹⁹ Salientamos que a tradição católica é que coloca a maçã como o fruto oferecido pela serpente a Eva. Nos escritos bíblicos, o fruto não é especificado, apenas diz-se que Eva e Adão comeram o fruto da “árvore do conhecimento do bem e do mal (...)” (Gênesis, 2,17).

Nesta espécie de parábola, um homem de aldeia serrana, “uma pobre terreola corrida pelos ventos ruins, com o chão de rocha dura” (SANTARENO, 1988, v.01, p.48), onde somente “florinhas rasteiras e humildes” nasciam, decide cultivar rosas para ofertar à Virgem Maria. Desunhando-se “em regas e mais cuidados” (ibidem, loc. cit.) ele consegue. Porém, a caminho da oferta, uma rabanada de vento faz as pétalas voarem pelos ares. Aos pés da Santa, enquanto os mais humildes enchiam o altar com grandes braçadas de flores campestres, ao homem orgulhoso coube colocar “seis caules secos, uma ou duas dúzias de espinhos” (ibidem, p.48). O padre conclui seu ensinamento, dizendo que “(...) aquela terra não era terra de rosas; mas de giestas, de alecrim, de tojo: eram estas, só estas florinhas pobres!, que Deus pedia àquela gente. Rosas? Isso era ir contra a natureza humana, forçá-la!...” (ibidem, p.49).

Apesar de escutar os ensinamentos do padre, José não compreende a alegoria existente nas palavras deste e, como homem orgulhoso de sua religiosidade, vai à missa pascal para louvar a ressurreição de Cristo. Maria, por sua vez, uma florinha pobre cujo marido quer transformar em uma rosa mariana, deixa-se desfolhar pela rabanada de vento que vem em forma de um beijo que António Labareda lhe dá.

Mesmo sendo desprovido da visão física, Jesus enxerga, “com seus olhos cegos muito abertos” (ibidem, p.51), que Maria do Mar pecou. Tendo compreendido que os olhos verdes de Labareda não são o símbolo do Paraíso edênico, Jesus o expulsa da casa cristã.

Na tentativa de compreender quem são, e portanto possibilitar a *anagnórisis trágica*²⁰, Jesus, Salvador e Maria do Mar conversam sobre o destino. Jesus diz a Salvador:

²⁰ *Anagnórisis* é a palavra grega que, na tragédia, significa o momento em que a personagem passa “da ignorância ao conhecimento” (ARISTÓTELES, s.d., p.255). Massaud Moisés, em seu *Dicionário de Termos Literários*, observa que a *anagnórisis* “assinala o momento da descoberta de um fato oculto, cuja revelação altera substancialmente o destino das personagens.” (MOISÉS, 2002, p. 25).

“pregaram-me na cruz quando me batizaram, meu pai...(...)” (ibidem, p. 53). Salvador confirma ao filho: “Cada um tem a sua cruz, meu filho” (ibidem, p. 54). Mas Maria do Mar contradiz a ambos: “Eu sou livre, Jesus. Cá em mim ninguém manda. Livre! O meu destino está aqui e aqui... (*indica sucessivamente, a cabeça, o peito e as mãos*)” (ibidem, p. 55).

Como podemos observar, as personagens de Jesus e de Salvador, porque se reconheceram pertencentes a um cristianismo trágico em que o *pathos*²¹ é presente, parecem crer que a infelicidade que elas possuem é a cruz de sofrimento terreno que lhes foi destinada. Maria do Mar, porém, ao acreditar que seu livre-arbítrio lhe dá direito de escolher o caminho do designado “pecado”, mostra-se divergente da opinião dos dois.

Maria santareniana declara:

“Não posso mais (...) não agüento: é superior ao meu poder... (*Exaltação crescente*) Queres ver? (*Tira, rapidamente, um dos sapatos*) Dá-me cá a tua mão Jesus... anda, toca aqui... (*Executa*) Não sentes? São pregos, pois! Eu própria os preguei, com estas minhas mãos! (*corre até uma gaveta, no fundo do armário, e tira um cilício monástico que põe nas mãos de Jesus*) Sabes o que é isto? Cilícios... Tenho-os trazido aqui (*indica a cinta*), dia e noite: a minha cinta é uma chaga viva (...) E por que faço tudo isto, Jesus? Não, eu não sou santa (...) Aquele homem envenenou-me, gastou-me as forças, eu já não sou senhora de mim!... (...) O Zé não gosta de mim. Bota-me desprezo. (...) O Labareda gosta de mim (...) gosto do Labareda e hei-de viver com ele: podes dizer ao Zé, ao teu pai, a quem quiseses...” (ibidem, p. 58 - 60).

Com sua declaração Maria mostra-nos que quer trazer para si as chagas de Cristo, sofrer o *pathos* que os santos sofrem, ser descendente da rosa perfeita de um catolicismo trágico. Porém, incapaz de ser santa, a Maria santareniana utilizou seu poder de escolha e decidiu cessar o *phatos* cristão cedendo à tentação provocada por Labareda.

²¹ A palavra grega *pathos* significa sentimento, sofrimento. Segundo o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, o *pathos* “provoca emoção (piedade, ternura, pena) no espectador (...) a tragédia recorre ao patético a partir do momento que convida o público a se identificar com uma situação ou uma causa cuja evocação perturbará o ouvinte” (PAVIS, 2003, p. 280). Aristóteles observa o patético como a catástrofe e sobre este diz: “o patético é devido a uma ação que provoca a morte ou sofrimento, como as das mortes em cena, das dores agudas, dos sofrimentos e de outros casos análogos” (ARISTÓTELES, s.d., p. 255).

Observamos que a trajetória construída por Santareno para sua Maria é, até então, uma trajetória de heroína trágica. A *hamartia* que ela possui não é fruto de sua maldade ou de sua perversidade, mas sim de uma falta cometida: a de fazer uma promessa que estava além de suas possibilidades. Além disso, sua *hybris* é o pecado cristão do adultério (seja este cometido pelo beijo, seja pelo abandono, que tenciona fazer, da casa matrimonial). Quanto à *anagnórisis trágica*, esta ocorre quando Maria, após sentir o *pathos* destinado aos santos, reconhece não ser uma rosa cristã mas sim uma florinha pobre e pecadora (como dissera o padre, uma giesta, um alecrim ou um tojo). Salientamos, porém, que Santareno concede à sua heroína um elemento que não pertence aos heróis trágicos da antiguidade: a posse de seu destino (seja esta advinda do livre-arbítrio pertinente a um pensamento católico²², seja esta proveniente de seus instintos naturalistas).

Decidida a cometer a *hybris* católica do adultério, Maria do Mar sai da casa da família cristã com o intuito de encontrar-se com Labareda. José, que voltara da missa a celebrar a ressurreição de Cristo, ao saber que sua esposa fora se encontrar com outro, ao invés de resignar-se com a cruz de seu sofrimento, decide renegar, como já o fizera Maria, as crenças cristãs:

“Cale-se, meu pai. Vossemecê não presta, pai. Não serve para nada. Para nada deste mundo, ouviu? Aqui sempre fechado nesta casa (...) (Num urro feroz, para a imagem do oratório). Acabou-se, acabou-se a promessa! Mentiste-me, atraçoaste-me, tu também. Vais ver, vais ver como eu sei tirar a desforra! Tu, santa, tu também não prestas: és de barro, não falas, não ouves... Mentideira! Acabou-se, já não te quero! Estás a ouvir-me, santa? Olha, cuspo-te... (Executa) Enganaste-me... Não te quero ver mais! (Atira, pela janela, a imagem para o mar.). Que te beba o mar ruim!...” (ibidem, p.62).

Segundo Aristóteles, em *Arte poética*, “A peripécia é a mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado e sempre em conformidade com o verossímil e necessário”

²² Esta diferença entre o pensamento trágico clássico e o católico será melhor explorada na análise da peça *António Marinheiro*.

(ARISTÓTELES, s.d., p. 255). José santareniano, como já observamos, tinha um vínculo mais forte do que Maria com a casa de Deus (uma vez que ele era filho de Salvador, irmão de Jesus e sacristão da igreja católica); neste momento do enredo, porém, ao invés de colocar seu José optando por continuar com estes vínculos, Bernardo Santareno serve-se do mecanismo da *peripécia* e coloca sua personagem seguindo um caminho contrário ao que trilhara até então: José será, a partir deste momento do enredo, o que também está sujeito a perpetrar, assim como sua esposa, a *hybris* católica do pecado.

Primeiramente, José comete o pecado de acusar Salvador (e indiretamente, como vimos, os Salvadores bíblicos Pai e Filho) de não sair de seu mundo particular e, conseqüentemente, não entender a fraqueza que permeia o mundo humano. Posteriormente, o pecado de declarar que a imagem da Virgem Maria (que é feita do mesmo material que fora feito o homem criado por Deus, o barro²³) não é Santa, mas sim uma grande mentideira. Por fim, ao atirar a Santa de barro para o mar (de onde, como é importante lembrarmos, Salvador havia “renascido” pela promessa de castidade do casal católico Maria e José), esta personagem santareniana comete o pecado de renegar o pensamento religioso que até então pregara.

Neste momento do enredo, o raciocínio santareniano se afasta, mais uma vez, do pensamento dos trágicos da antiguidade: José santareniano pôde enfrentar o pai Salvador e a santa de barro não somente porque ele, homem comum, tentara elevar-se à categoria dos

²³ Segundo o livro bíblico Gênesis, assim foi criado o homem: “Iahweh Deus modelou o homem com argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente” (Gênesis, 2-7). Lembramos, que o primeiro homem foi designado de Adão pois este nome vem da palavra hebraica *‘adamah* que significa “o que vem do solo”; a primeira mulher, porém, foi feita da costela de Adão e foi denominada de Eva, em hebraico *Havvah*, cuja raiz é *hayah* que significa viver. Ao construir a relação metafórica entre a santa feita de barro e o homem, Santareno não faz distinção entre a criação do sexo masculino e feminino, mas sim entre o homem (gênero humano) e a santidade.

deuses, mas também porque os santos (ou, como veremos em momento azado, o que o homem fez deles) rebaixaram-se à categoria do erro humano.

Servindo-se novamente do mecanismo da peripécia, Santareno reúne na noite do domingo de Páscoa o casal Maria e José. Ao contrário do que dissera, Maria não fora capaz de ir encontrar-se com Labareda pois, ao passar pelo cemitério, seus ancestrais e o mar lhe chamaram de “Perdida” (SANTARENO, 1988, v.01, p.64). José, por sua vez, ao contrário do homem calmo dos primeiros atos, numa violência animalesca, declara à esposa que castrara Labareda e, esfregando “raivosamente” (ibidem, p. 66) as mãos ensangüentadas na cabeça e no rosto de Maria, ordena que ela, “maldita” (ibidem, loc. cit.), beba o sangue do morto. No desfecho da cena, “Boca na boca, olhos nos olhos: paixão crescente”, Maria e José “rolam pelo chão” com ruídos de “animais ferozes”. (ibidem, p. 67).

Sábato Magaldi, em artigo intitulado *O Português Bernardo Santareno*, revela que nosso autor possui uma “mitologia própria”, sendo que o que seduz o dramaturgo são “(...) as emoções violentas, os encontros fatais, os presságios determinantes, os instintos desencadeados. Tudo (...) numa atmosfera imantada, em que o homem comunga com a natureza” (MAGALDI, 1989, p. 452).

Ao fazer referência específica ao texto de *A promessa*, Magaldi observa: os noivos Maria e José

“(...) prometeram abster-se das relações carnavais, se for salvo de possível naufrágio o pai do futuro marido. O matrimônio baseia-se nesse absurdo, até que o próprio mar traz a figura de Antônio Labareda, contrabandista salvo da perseguição policial. A provocação desse agente perturbador tinha de romper o equilíbrio instável. Os sentimentos longamente represados levam à suspeita de que a mulher seria adúltera e daí a consumação da tragédia: o marido assassina o suposto sedutor e castra-o, quebrando com espalhafato a promessa, a ponto de atirar às águas a imagem de Nossa Senhora. Só a violência liberta das crenças asfixiantes” (ibidem, p. 452 - 453).

Observando as opiniões de Magaldi, e comparando-as com a análise que até então realizamos, devemos concordar com o estudioso que o português Bernardo Santareno vê a violência como meio de libertar o homem de crenças asfixiantes (afinal, para libertar-se da crença católica que sufocava Maria e, depois, a si mesmo, José, como bem observou Magaldi, atirou a imagem da santa ao mar, castrou e matou Labareda). Porém, a concisão da análise feita por esse crítico literário deixa de observar pontos importantes do pensamento religioso do psiquiatra e dramaturgo português Bernardo Santareno.

Primeiramente salientamos que Santareno omite de seu texto o juízo de valor que colocaria o abster-se de relações carnavais, advindo de uma promessa, como sendo um “absurdo” (ibidem, p. 452). Para o dramaturgo português, nesta primeira peça, muito mais importante do que emitir um juízo de valor pessoal é interrogar, como conhecedor da religiosidade bíblica, se os valores dessa sociedade portuguesa não são demasiado orgulhosos para uma “pobre terreola” de “florinhas rasteiras e humildes” (SANTARENO, 1988, v.1, p. 48).

Nesse sentido, lembramos que Santareno traz a seu texto o discurso do padre da aldeia a querer explicar ao casal Maria e José, através de uma parábola, que a promessa por eles feita é excessiva à capacidade da “natureza humana” (ibidem, p. 49).

Sendo assim, mais do que qualificar o abster-se das relações carnavais, o que Santareno quer, como nos parece mostrar a construção do enredo, é revelar ao povo português que a religiosidade que deseja igualar o homem às figuras mártires do catolicismo não é a que foi pregada pelos padres (ou em particular, pelo seu modelo de padre); é sim um entendimento do cristianismo feito por pessoas que não compreenderam as parábolas do messias Cristo e da sua Igreja.

Além disso, Magaldi qualifica *A promessa* de tragédia não porque as personagens que compõe este enredo têm características advindas da fôrma grega, mas sim pelo desfecho dado por Bernardo Santareno ao texto. Nesse sentido, lembramos que o ato de atirar às águas a imagem de Nossa Senhora, bem como a castração e o assassinato do suposto sedutor são fatos trágicos no sentido conotativo do termo (pois podem ser vistos como fatos funestos e sinistros); porém para o casal santareniano, que consegue após esses atos violentos libertar-se (como salientou o próprio Magaldi) de suas crenças asfixiantes, os atos acima descritos são, simbolicamente, o possível renascer de uma espiritualidade original: aquela desejada não só pelas personagens Maria e José, mas também pelo próprio dramaturgo que se autodenominou Bernardo²⁴.

Explicando esse nosso pensamento, devemos observar que a análise feita até este momento nos permite dizer que José, ao realizar o ato de jogar a imagem da Santa ao mar, simbolicamente devolveu ao mar do inconsciente uma imagem de catolicismo que não mais lhe serve: a de mártires sofredores que deveriam ser imitados.

Acrescentamos ainda que, ao castrar o suposto sedutor e utilizar o sangue desse como sangue cerimonial de uma nova ceia pascal, o José santareniano não mais celebra a ressurreição de um Cristo cujas chagas insiste em lembrar o pecado original cometido por Eva e Adão (e pelos seres humanos que lhes são descendentes); o que ele celebra, em um retorno à primitiva sexualidade, é uma Páscoa a trazer ao homem a ascese espiritual a um Paraíso em que não é visto como pecador.

Concluindo esta nossa análise, não poderíamos deixar de chamar a atenção para o fato de que António Labareda não é somente um contrabandista salvo por Maria de uma

²⁴ Como vimos no início deste capítulo, segundo o dramaturgo Santareno, o nome Bernardo seria o responsável por, de maneira mística, propiciar uma ascese espiritual ao homem António.

perseguição policial, ele é, como vimos, a personificação de um desejo dessa mulher que quer unir, inconscientemente, o sangue vermelho da sexualidade com o Céu azul da espiritualidade. Além disso, acrescentamos que esse homem é jogado pelo mar na vida de Maria e que nos olhos dele o verde também pode simbolizar a “renovação anual da natureza (...) a cor da esperança, da longevidade e da imortalidade.” (LEXIKON, 1997, p.203), sendo assim, os olhos de António, ou a visão que eles possibilitaram ao casal Maria e José, é luz a permitir uma renovação da própria maneira de ver a religiosidade.

Lembramos ainda que o nome de batismo de Bernardo Santareno também é António e nos parece, pela análise até então feita, que tanto o “Antônio personagem” quanto o “Antônio ser civil” revelam-se como agentes perturbadores a romperem o equilíbrio instável que habita o inconsciente dos portugueses.

Nesse sentido, podemos dizer que António Martinho do Rosário, o psiquiatra por profissão, parece ter criado o pseudônimo Bernardo Santareno para que esse pergunte, através do enredo de *A promessa*, qual a concepção de religiosidade que seu povo quer ter: a que observa a rosa e a maçã como símbolos unilaterais de santidade e de pecado ou aquela que vê estes símbolos como formas de uma união a possibilitar uma ascese a um mundo espiritual onde a sexualidade instintiva exista e possa ser aceita?

Em uma visão pessimista de mundo, porém, Bernardo Santareno nos responde a questão proposta. Na última cena da peça, única realizada do lado de fora da casa de Salvador, o amanhecer do dia traz dois grupos de personagens.

O primeiro grupo é composto por José, Maria, Rosa, Jesus e Salvador. Na soleira da porta da casa de Salvador, José pede ao pai: “Quero que cuide de Maria do Mar, como se ela fosse sua filha (...) Como se fosse sua filha de carne” (SANTARENO, 1988, v.01, p. 72). Salvador, por sua vez, aceita o pedido do filho e, acolhendo em sua casa aquela que

antes se julgava uma “estrangeira” (ibidem, p. 16), dá origem a uma família verdadeiramente humana, pois une carne e espírito.

Quanto ao segundo grupo, formado pelos moradores da aldeia, resta-lhes formas diversas de manifestar o descontentamento com a atitude deste Salvador santareniano. Dessa forma, enquanto homens e mulheres condenam o possível adultério de Maria e a castração e assassinato perpetrados por José, o sargento do povoado prende aquele que matou António Labareda. Concretizando uma nova forma de tragédia, Bernardo Santareno ainda acrescenta a este segundo grupo três bruxas velhas (misto de moiras trágicas e beatas religiosas) a pedirem o infortúnio daquela que acreditam ser pecadora: Maria terá como destino ser bebida e cegada pelo mar ruim e, como uma marca de sofrimento eterno, uma cruz de sangue assinalará não a sua redenção, mas sim sua condenação ao que as velhas julgam ser o inferno.

Findemos a análise desta primeira peça de Bernardo Santareno traçando um perfil inicial desse dramaturgo.

O estudo de *A promessa* nos mostrou um dramaturgo com profundo conhecimento da religiosidade de seu país (das crenças bíblicas arraigadas nos portugueses). Porém, este conhecimento (talvez porque aliado à sua profissão de psiquiatra) acabou por construir um homem não a idolatrar a sociedade cristã, mas sim a revelar o motivo que leva suas personagens (e poderíamos dizer, seu povo português e ele mesmo) a agonizarem: o ser chamado de “humano”, porque cultivava uma religiosidade extrema, acredita-se pecador e, ao ler as parábolas cristãs (ao que parece, na opinião de Santareno, erroneamente), crê que só será purificado se sofrer chagas semelhantes às dos santos; sendo assim, sujeito a uma concepção católica de tragédia, este ser humano entende-se destinado a uma infelicidade semelhante a do trágico grego.

Contudo, nosso “médico literário”, observa ser possível a alguns homens uma ascese espiritual. Para tanto, estes devem libertar-se das “crenças asfixiantes” voltando à violência que lhes é instintiva e, dessa maneira, reconhecerem-se como seres compostos por carne e espírito, mas não por aquilo que a sociedade católica de seu tempo ainda qualifica unilateralmente de “pecado”.

I.2.2.2- *António Marinheiro (o Édipo de Alfama)*: as concepções grega e santareniana do trágico.

Em 1960, Bernardo Santareno trouxe a lume um texto a dialogar mais explicitamente com a tragédia grega: *António Marinheiro (o Édipo de Alfama)*. Com o intuito de melhor compreender as coordenadas religiosas de Santareno, analisaremos esta sua peça objetivando traçar as semelhanças e diferenças existentes entre as concepções grega e santareniana do trágico.

As primeiras cenas de *António Marinheiro (o Édipo de Alfama)* apresentam a costureira Amália: seu marido José fora assassinado há três meses; na sala de sua casa, a segurar tecidos, uma corda em forma de forca paira como símbolo de seu destino fatídico; além disso, ao derrubar água quente na menina Aninhas e queimá-la, a própria Amália acredita que suas mãos “estão amaldiçoadas” (SANTARENO, 1988, v.2, p.16).

A mãe de Amália, Bernarda, vê António, o assassino de José, como culpado da infelicidade da filha. Amália, por sua vez, declara que sua infelicidade existia mesmo antes de o marido morrer, pois este preferia ficar a beber na taberna a estar a seu lado.

António Marinheiro, após sair da prisão, decidido a pedir perdão à família do morto, conhece Amália. Nesse primeiro encontro, Amália e António provam sentimentos

ambíguos: ela, ao aproximar-se do assassino do marido, sente-se, ao mesmo tempo, “irresistivelmente atraída” (ibidem, p.31) e “confusamente maternal” (ibidem, p.38); ele, por sua vez, tem um “sentimento complexo de simpatia e culpa” (ibidem, p.31).

O segundo ato da peça ocorre na noite de Natal. Um ano após a morte de José, Amália ainda está de luto pelo marido, mas sua face e a cantiga que sai de seus lábios já mostram que uma felicidade habita seu ser. Junto de Amália, estão a mãe e a vizinha (Rosa). Nas conversas, enquanto a mãe reclama que a filha tirara da parede o retrato do marido morto, a vizinha insinua que Amália está apaixonada por António. Bernarda se apronta para ir à missa de Natal e convida Amália para acompanhá-la, porém, vendo António do outro lado da rua, ela descobre que a filha prefere ficar em casa para recebê-lo a ir à celebração Natalina. Movida pelo despeito, Bernarda convida António para entrar na casa e, com raiva, sai para a missa deixando Amália, Rosa e António a conversarem. Rosa vive maritalmente com Adolfo e com esse tem dois filhos, a relação entre o casal, porém, é tumultuada por freqüentes e violentas brigas. Na sala da casa de Amália, enquanto Rosa ouve a viola de Adolfo tocar uma música triste, Amália confessa a António que vive perturbada por medos e sonhos estranhos. Ao ver Adolfo com outra mulher, Rosa vai ao encontro do marido deixando Amália e António a sós. Na conversa do casal mesclam-se “medo”, “sensualidade”, “sentimentos nebulosos”, ar “maternal”, “grito de instinto”, “melodia suave de amor”, “ciúme violento” que quer cortar o passado de António, “urro dionisíaco”, “riso morto na boca”, “grito fundo de horror”, “mãos (...) sobre o ventre (...) grito de luz, síntese súbita de todos os sentimentos confusos” (ibidem, p. 56 - 63). António, estimulado pelas sensações, acaba por confessar seu amor por Amália dizendo que as palavras que ela emite parecem lhe chegar através de um sonho, um “sonho bom” (ibidem, p. 64); Amália, por sua vez, abraça António e o embala a cantar “Dorme, dorme, meu

menino” (ibidem, loc. cit.). Um assobio invade a cena, é Rui, o amigo de António Marinheiro que o chama. Com medo da separação, António pede Amália em casamento e ela aceita a proposta.

Na mesma sala da casa de Amália, a corda em forma de forca sustenta, no terceiro ato, um “pano de seda escarlate” (ibidem, p. 67). É verão, Amália, há seis meses casada com António, declara para sua mãe que nunca fora tão feliz. Bernarda, porém, a cobrar da filha que esta é pecadora, insinua que António irá embora quando souber que Amália tem um passado que a condena (ou seja, quando ficar ciente que “a santinha tem uma perna quebrada” (ibidem, p. 69)).

Presságios anunciam que o fatídico destino aproxima-se do casal Amália/António: um almur (pássaro que, segundo os costumes gregos, traz mal-agouro) morre ao bater no vidro da casa de Amália e António, uma Louca pega o pássaro nas mãos e, trazendo-o para dentro, fala de tristezas (passadas e futuras) de uma família cujo pai se afogou em um poço.

Amália contempla a luz que vem dos olhos verdes do almur. O amigo de António, Rui, vem visitá-lo. Amália, ao vê-lo, fica com receio pois os olhos de Rui são da mesma cor dos olhos do almur. Rui, em conversa com António, tenta lembrá-lo de como era feliz o tempo em que ambos se prostituíam, traficavam e roubavam velhas ricas. António, porém, diz ao amigo que esse tempo já passou, pois agora encontrou um lugar em que ele se sente protegido.

Amália, perturbada pelos gritos da Louca e pela imagem dos olhos verdes (do almur e de Rui), acaba por confessar seu pecado: ela tivera um filho e o abandonara. A revelação faz com que António também entre em estado de pavor; ele começa a fazer perguntas até que, movido pelas respostas, chega à *anagnórisis trágica*: Amália e José são seus pais e, portanto, ele cometeu os crimes de incesto e parricídio.

Os habitantes de Alfama ficam sabendo dos acontecimentos e, a gritos e pedradas, começam a exigir a vida do casal incestuoso. Amália pede a Rui que leve António para longe. Após os dois irem embora, ela, sozinha, enfrenta a crueldade da mãe e do povo que exigem o suicídio. Amália expulsa a mãe de casa e, num misto de pavor e loucura, olha para a forca pendurada no teto e repete que não é culpada e que quer ser feliz e continuar viva. Exausta, Amália passa a delirar e vê o filho a lhe pedir um beijo, ela nega, mas depois toma consciência do ocorrido e grita o nome de António soltando “uivos de cio e desespero, apaixonados.” (ibidem, p. 111).

Dialogando²⁵ com a tragédia grega *Édipo Rei*, a peça *António Marinheiro (o Édipo de Alfama)* traz para o teatro moderno a situação-chave vivida na obra sofocliana: em ambos os textos um Édipo, sem o saber, comete os crimes de parricídio e de incesto.

Porém as obras em questão, apesar de utilizarem a mesma situação-chave, revelam diferentes concepções do “trágico”. O motivo, que explicitaremos na análise que se segue, é o fato de que o dramaturgo grego e o português refletem em seus textos escolhas sujeitas ao seu tempo e às suas crenças.

Inicialmente observamos que os dramaturgos escolhem diferentes cenários para seus enredos. Sófocles refere-se a Tebas, cidade da Grécia, e Bernardo Santareno a Alfama, um bairro de Lisboa, cidade de Portugal. A importância desta transposição pode ser compreendida se estudarmos o título escolhido para cada um dos textos.

²⁵ Segundo Bakhtin, na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, uma das características da literatura moderna é o dialogismo, ou seja, na modernidade, com frequência, “o autor emprega a fala de um outro” na construção do seu texto. Salientamos, porém que, sendo o objetivo desta nossa análise compreender o pensamento religioso de Bernardo Santareno, omitiremos desta tese um possível estudo acerca dos mecanismos que teriam sido utilizados pelo dramaturgo português em seu diálogo com a obra sofocliana. Sugerimos, aos que querem compreender os mecanismos inseridos neste diálogo entre os textos referidos, a consulta à dissertação *A Reatualização do mito na dramaturgia de Bernardo Santareno: António Marinheiro e O Inferno* (Domingos Pereira Nunes).

Primeiramente devemos observar que o nome *Édipo*, título e denominação da personagem principal da tragédia sofocliana, passa a figurar como subtítulo na denominação do texto santareniano. Além disso, acrescido a este nome, encontramos não mais um adjetivo de poder social (“Édipo Rei” ²⁶), mas sim uma locução adjetiva a expressar o local de nascimento da personagem (“Édipo de Alfama”). Sendo assim, enquanto a personagem sofocliana é o rei dos habitantes de Tebas, Santareno encontra em Alfama, bairro pobre de Lisboa, seu “Édipo”: um homem comum, pertencente a uma classe social menos abastada.

Observamos que, ao trocar o adjetivo monárquico pela locução adjetiva a expressar um lugar habitado por pessoas humildes, Bernardo Santareno não infringiu nenhuma das regras do clássico aristotélico (pois, para Aristóteles a personagem trágica imita “homens (...) melhores do que o que são na realidade” (ARISTÓTELES, 1969, p. 242.)). Porém, apesar de não transgredir diretamente o que foi dito pelo teórico grego, Santareno revela, ao contrário do que foi colocado por Sófocles, que seus “homens melhores” não mais serão reis ou rainhas, mas sim seres mais humildes de sua sociedade.

Devemos observar ainda que o título criado por Bernardo Santareno revela também que sua personagem masculina não mais será denominada de Édipo, mas sim de António Marinheiro.

Na língua original do texto sofocliano, o grego, o nome Édipo (*Oidípous*) significa “pés inchados” e, segundo a personagem do mensageiro, Édipo foi assim denominado porque foi encontrado com os tornozelos amarrados e o pé inchado, defeito que lhe ficou desde a infância, sendo assim, o nome do rei “relembra esse infortúnio” (SÓFOCLES, 1990, p.72).

²⁶ Em nossa análise, utilizaremos a tradução do grego realizada pelo helenista Mário da Gama Kury.

Quanto ao texto santareniano, o nome de António não se refere à etimologia que lhe deu origem (no latim, *Antonius*, que significa “inestimável”), refere-se sim à crença religiosa dos que o encontraram abandonado na “noite de Santo António” (SANTARENO, v.2, 1988, p. 94). Além disso, segundo a própria personagem-título, como “(...) qualquer nome religioso tem que ter apelido (...) Foi o ti’Zé da Guia que se lembrou: Marinheiro...António Marinheiro [porque] dentro de um barco que ele me tinha achado” (ibidem, loc. cit.).

Porém, se o próprio texto santareniano revela o motivo que faria com que sua personagem tivesse como nome António Marinheiro, trazemos ao nosso trabalho um trecho da tragédia sofocliana que poderia nos dar outra explicação para o “apelido” dado a esta personagem. Em *Édipo Rei* diz Jocasta:

Sobem à mente de Édipo, como soubestes,/ inquietações sem número (...) /
Se nada consegui com minhas advertências,/ volto-me a ti, divino Apolo
Lício,/ que em teu altar estás mais próximo de nós,/ prostrada e súplice com
minhas oferendas;/ peço-te que, purificando-nos da mácula,/ possa trazer-
nos afinal a salvação./ Todos nós (por que negar?) sentimos medo hoje,/ iguais a nautas ao notarem que o piloto/ perde o domínio do timão e desespera. (SÓFOCLES, 1990, p.47).

Observando os versos citados, podemos acrescentar que Santareno pode ter dado a “algunha” de *Marinheiro* à sua personagem não só porque António fora achado em um barco, mas também porque o texto que lhe servira de paradigma²⁷ revela, neste trecho, que as personagens pertencentes ao trágico sentem medo como os nautas/marinheiros que estão em águas desconhecidas.

Para melhor compreendermos esta relação, acrescentamos que, como já vimos na análise de *A promessa*, dentre os símbolos atribuídos ao mar, figura-se “o inconsciente.”

²⁷ Apesar de não ser o objetivo deste texto analisar os mecanismos intertextuais utilizados em *António Marinheiro*, utilizaremos a nomenclatura pertinente à análise da intertextualidade. Sendo assim, estamos aqui chamando o texto sofocliano *Édipo Rei* de paradigma, pois este será o texto modelo utilizado por Santareno.

(LEXIKON, 1997, p.135). Este simbolismo é extremamente importante, pois nos aponta que as “inquietações sem número” vividas na tragédia sofocliana já foram “relidas” por uma outra personalidade, não dramática, mas sim psiquiátrica, o Dr. Sigmund Freud. Freud observou que um dos principais medos a assolarem nosso inconsciente é a não superação do que ele denominou de *complexo de Édipo*.

Sendo assim, ao denominar sua personagem de António Marinheiro, Bernardo Santareno imprime a esta os elementos que norteiam sua dramaturgia: a religiosidade cristã (advinda do povo português), o trágico (advindo da tragédia clássica e do próprio trágico que é a existência humana) e o estudo dos medos que habitam o inconsciente humano (proveniente, possivelmente, da formação psiquiátrica de um homem que também tem como nome António).

Salientamos, porém, que, se na peça de Sófocles as “inquietações sem número” assolam principalmente o filho da relação incestuosa, em Bernardo Santareno, uma outra Jocasta, designada pelo dramaturgo do século XX como Amália, não mais se prostrará aos deuses para purificar-se de sua mácula e conseguir a salvação; ao contrário disso, devido à presença de António Marinheiro, ela será o principal nauta a lançar-se no mar de seus próprios medos.

No segundo ato, Amália narra a António Marinheiro o sonho que a inquieta:

Todas as noites, António, todas as noites! Uma vez eu estava numa casa muito grande, bonita... Um palácio como o dos reis! Com tectos todos de ouro e as paredes de espelho. Tinha mais de mil salas, umas a comunicar com as outras, cada qual mais rica... Mas, por mais que procurasse, não achava a porta da rua; andei assim, perdida naquela casa, um dia, uma noite inteira... Cada vez que me chegava às paredes – todas de espelho – pra ver se dava com a porta, queres saber? Queres saber o que eu via?! Não, não era eu que aparecia no espelho: eras tu, António. Tu inteiro, assim como agora te vejo! Eras tu, mais de cem, mais de mil vezes, em cada parede, em cada canto, em cada um daqueles malditos espelhos! (*lágrimas, transida, a suar de angústia*) A certa altura, eu já não via mais nada – cega, ceguinha de todo! – sentia o meu juízo correr, como o fim dum novelo que a gente

desenrola no chão; e, com todas as minhas forças, bati com as duas mãos naquela parede, a ver se ela se abria, se me deixava fugir dali pra fora!... (*Aproxima-se de António: ternura e pavor*). Quando olhei pro espelho quebrado aos meus pés... não era eu, eras tu que lá estavas! (*Acarinhando, com as mãos, o rosto de António*). Tinhas um grande golpe aqui... este olho vazado... e o pescoço cortado separado da cabeça... Jesus, nem me quero lembrar! (*Tapa os olhos com a mão*). (...) corria sangue – senti-o em minhas mãos, ensopou-me os pés! – corria sangue verdadeiro de tuas feridas... Eram rios de sangue a correr entre os bocados de espelho (...)” (SANTARENO, v.2, 1988, p. 55).

Trabalhando primeiramente com a relação entre o paradigma sofocliano e o intertexto santareniano, podemos perceber que o sonho de Amália a aproxima ainda mais da possível comparação com a fôrma da tragédia grega.

Primeiramente salientamos que, no sonho de Amália, ela habita um palácio de reis. Além disso, assim como na fábula sofocliana (e na própria teoria criada por Aristóteles acerca da tragédia), o tempo no sonho é correspondente a uma revolução solar (“*um dia e uma noite inteira*”). Por fim, e o que nos parece ser o mais importante de tudo, Amália vê António no espelho e, como em um reflexo de sentidos, tem nos seus olhos a cegueira edipiana e no seu juízo o correr d“o fim de um novelo”.

Antes de compreendermos o pensamento santareniano expresso neste sonho de Amália, trazemos ao nosso trabalho algumas informações que, teorizadas pelo helenista Jean-Pierre Vernant, nos ajudarão a compreender o pensamento trágico existente em *Édipo Rei*.

Segundo Vernant, a tragédia surge na Grécia no fim do século VI a.C., sendo que

Antes mesmo que se passassem cem anos, o veio trágico se tinha esgotado e, quando, na Poética, procura estabelecer-se a teoria, Aristóteles não mais compreende o que é o homem trágico que, por assim dizer, se tornara estranho para ele. (VERNANT, 1999, p.07).

A crítica que o estudioso moderno faz ao antigo baseia-se no fato de que a obra aristotélica, escrita no século IV a.C., não dá o devido valor a um elemento que Vernant

julga ser fulcral para o entendimento do trágico grego: nas personagens deste trágico não existia a categoria da vontade tal qual a conhecemos hoje.

Sobre este fato, salienta Vernant:

“(...) a experiência ainda incerta e indecisa daquilo que na história psicológica do homem ocidental, será a categoria da vontade (sabe-se que não há na Grécia antiga um verdadeiro vocabulário do querer), na tragédia, exprime-se sob a forma de uma interrogação ansiosa a respeito das relações do agente e de seus atos: Em que medida o homem é realmente a fonte de suas ações? No próprio momento em que sobre elas o homem delibera em seu foro íntimo, elas não têm sua verdadeira origem em algo que não é ele mesmo? A significação delas não permanece opaca àquele que as empreende, uma vez que os atos tiram sua realidade não das intenções do agente, mas da ordem geral do mundo à qual só os deuses presidem?” (ibidem, p. 23).

Se aplicarmos estas observações de Vernant à peça *Édipo Rei*, perceberemos que todas as ações das personagens principais são guiadas, na verdade, para que se cumpra o que os deuses lhes destinaram.

Nesse sentido, observamos que Jocasta, no início da vida de Édipo, após ouvir do oráculo que o filho tido com Laio assassinaria o próprio pai, comete a ação de entregar a criança para ser exterminada por um pastor; porém esta entrega faz com que Édipo encontre Pôlipo e Mérope e destes se considere filho legítimo. Posteriormente, já com mais idade, Édipo, após visitar o oráculo de Delfos e escutar deste que cometeria os crimes de parricídio e incesto, tem a ação de abandonar Corinto (tencionando afastar-se, portanto, do que lhe fora destinado); porém, naquela que pensa ser a “sua” caminhada, encontra o seu verdadeiro pai e, sem o reconhecer como tal, acaba cometendo o primeiro crime de sua trajetória trágica. Finalmente, já na entrada de Tebas, Édipo ouve o enigma da Esfinge e, pensando ser um poderoso decifrador, decide enfrentar o mostro e interpretar a advinha que lhe fora dada; porém mais uma vez, a ação de decifrar o enigma acaba sendo a concretização do que os oráculos haviam previsto, pois, como prêmio, Édipo ganha o trono

de Tebas e a rainha desta terra como esposa (ou seja, sem o saber, Édipo comete o crime de incesto do qual tencionara fugir). Sendo assim, por mais que Jocasta e Édipo tenham pensado realizar ações próprias, estas eram, na verdade, presididas pelos deuses que faziam dos humanos seus títeres.

Se adicionarmos a este pensamento expresso por Vernant o pensamento aristotélico de que, na tessitura da tragédia grega, o autor deve observar que os elementos só devem ser inseridos quando colaborarem com o entendimento da fábula²⁸, podemos dizer que o próprio Sófocles constrói o seu texto objetivando mostrar, através de cada diálogo a formar o todo, a subserviência dos mortais ao destino que lhes fora impingido. Uma prova disso é que, no final da peça sofocliana, o coro dos anciãos de Tebas, como a falar pela sabedoria dos deuses, torna pública a regra do trágico grego dizendo: “Vossa existência, frágeis mortais/ é aos meus olhos menos que nada/ Felicidade só conheceis/ imaginada; vossa ilusão/ logo é seguida pela desdita” (SÓFOCLES, 1990, p.83).

Ou seja, se o frágil e mortal Édipo cometera, já no princípio da peça, a *hybris* de pensar-se “rei ‘salvador’, (...) deus que tem nas suas mãos o destino de sua cidade” (VERNANT, 1999, p. 67), homem que impôs “silêncio à Esfinge” (SÓFOCLES, 1990, p.37), no desenrolar desta fábula, a luz do reconhecer-se irá aos poucos entrando na mente desse mortal e acabará por fazê-lo ver, no findar da peça, que o “Destino” lança “em negros abismos” (ibidem, p. 87) os homens que ousam enfrentar os Deuses.

²⁸ Expressa Aristóteles em sua *Poética*: “O que dá unidade à fábula não é, como pensam alguns, apenas a presença de uma personagem principal (...) Importa pois que, como nas demais artes miméticas, a unidade da imitação resulte da unidade do objeto. Pelo que, na fábula, que é imitação de uma ação, convém que a imitação seja una e total e que as partes estejam de tal modo entrosadas que baste a suspensão ou o deslocamento de uma só, para que o conjunto fique modificado ou confundido, pois os fatos que livremente podemos ajuntar ou não, sem que o assunto fique sensivelmente modificado, não constituem parte integrante do todo”. (ARISTÓTELES, 1969, p.251)

Nesse sentido, podemos concluir que, como salientou Margot Berthold ao analisar o teatro sofocliano, o autor de *Édipo Rei* “(...) dá aos deuses a vitória, triunfo integral, sobre o destino terrestre (...) Pois em tudo isso não existe nada que não venha de Zeus (...)” (Berthold, 2000, p.110).

Acrescentamos ainda que, de acordo com a mitologia grega, o Destino é um deus que “tem debaixo dos pés o globo terráqueo e nas mãos a urna fatal que encerra a morte dos mortais” (VICTORIA, 2000, p. 36) sendo que, quem executa as ordens deste deus impiedoso são as fiandeiras da vida humana conhecidas como Moiras. Essas, identificadas com as Parcas romanas, são três:

“Cloto segura na mão uma roca à qual leva presos fios de todas as qualidades: de seda e ouro para os homens cuja existência há de ser feliz, e de lã e cânhamo para todos aqueles que são destinados a serem desgraçados” (ibidem, p.116).

Láquesis (ou Décuma) dá a volta ao fuso no qual os fios vão se enrolando e Átropos (ou Morta) inspecionaria o trabalho e, “(...) valendo-se de uma tesoura muito comprida, corta, repentinamente (...) o fio fatal. Jovens e velhos, ricos e pobres, pastores e monarcas, nada escapa à divindade inexorável” (ibidem, loc.cit.).

Essa explicação mítica do deus Destino e de suas fiandeiras nos possibilita melhor compreender não só a nomenclatura dada ao *topoi* da tragédia, que se refere a uma fatalidade que esmaga o homem e reduz a nada sua ação, designado como *destino* ou *moira*, mas também o próprio sonho que atormenta a Amália santareniana.

Amália (uma Jocasta intertextual) tem como seu reflexo no espelho António (um Édipo intertextual), porém, se tal qual as personagens trágicas ela não enxerga a verdade dos acontecimentos (está “cega, ceguinha de todo” para a compreensão dos fatos), diferente destas, o novelo da vida que possui é desenrolado não por outrem (não pelos deuses, moiras

ou parcas), mas sim por si mesma (“o fim dum novelo que a gente desenrola pelo chão” (SANTARENO, v.2, 1988, p. 55)). Ou seja, se na mitologia greco-latina e na própria concepção da tragédia são os seres superiores quem regem a vida e o futuro dos seres humanos, no texto santareniano será o próprio homem (simbolizado aqui pela primeira pessoa do plural – *a gente*) quem desenrolará o novelo da trajetória e do fim de sua vida.

Com o intuito de comprovar que a idéia aqui exposta não está alicerçada apenas em uma palavra que compõe o sonho de Amália, trazemos outros fatos do enredo que, adicionados a concepções cristãs de mundo, tornarão esta idéia mais compreensível.

Primeiramente salientamos que Amália é costureira. Ou seja, metaforicamente, ela possui um trabalho que lhe dá a livre escolha de poder utilizar-se dos fios, modernamente já transformados em tecidos, como desejar a sua vontade.

Observamos ainda que as ferramentas deste trabalho de Amália são constantemente trazidas ao texto como um elemento importante para o entendimento do enredo.

Lembramos que, no primeiro ato da peça santareniana, três meses após o assassinato de seu marido, Amália “cose à mão um pano verde” (SANTARENO, v.2, 1988, p. 13) e, conversando com a mãe, revela dois fatos importantes. O primeiro, dito em tom de brincadeira, que a corda a sustentar os tecidos no teto servirá para que ela se enforque. O segundo, em tom de tristeza, que suas mãos estão amaldiçoadas e destinadas a “cumprir um fadário” (ibidem, p.16), pois seu “Deus não dorme” (ibidem, p.28) e, portanto, é sabedor do mal que ambas fizeram.

Já no segundo ato, a transcorrer na noite de Natal, um ano após o assassinato de seu marido, a costureira Amália acrescenta ao luto que vestira até então uma possível felicidade que lhe parece ser oferecida: a vontade de viver com António Marinheiro e de cortar da vida deste, com sua “tesoura” (ibidem, p. 60), todos os anos que ele sentira a infelicidade de

não ter pai nem mãe, de ter que viver “no meio da gente tão suja, tão reles (...) que nada era bastante nojento”, de ter “todos os vícios e (...) inveja dos assassinos” (ibidem, p. 61), de ser, portanto, como seu amigo Rui.

No último ato, seis meses após o casamento com António, “sobre o anel de corda (donde (...) pende apenas um pano de seda escarlata, longo, a rasar o pavimento)” (ibidem, p. 67), a costureira Amália, apesar de sentir-se adorada como uma “santa de altar” (ibidem, p.68) e de viver com um homem com “mãos de seda fina” (ibidem, p. 69), terá de coser um novo tecido de sua vontade: escolher se compactua com o verde que vem dos olhos do almur e de Rui ou com a exigência de morte feita pelos habitantes de Alfama.

Podemos observar que os símbolos colocados por Santareno na construção de seu trágico são diferentes dos símbolos utilizados não somente no trágico sofocliano, mas também e principalmente na própria concepção do que, segundo Vernant, seria o trágico grego.

Notamos que, assim como ocorrera no enredo de *A promessa*, em *António Marinheiro (o Édipo de Alfama)* a presença da cor verde é constante. Para compreendermos como esta cor é aqui utilizada, repetimos o simbolismo que ela possuiu na primeira peça de Santareno. Conforme o dicionário de símbolos, cito aqui o de Herder Lexikon, o verde é a “(...) cor do reino vegetal, sobretudo do desabrochar da primavera, da água, da vida, do frescor e da mediação entre o vermelho do fogo do Inferno e o azul do Céu.” (LEXIKON, 1997, p. 202 - 203).

Comparando Amália a Jocasta, teríamos que aquela vê em si uma *hybris* semelhante à da rainha pagã: o ser superior (em Jocasta, os deuses, em Amália, o Deus) sabe que ela cometera o erro de banir o filho da família que o gerou. Porém, se ambas possuem uma mesma *hybris*, Amália, ao contrário de sua personagem paradigma, não estará sujeita ao

pensamento que rege o trágico grego (o de que os homens têm suas ações presididas, na verdade, pelos deuses). Ao contrário disto, Amália (que por ser costureira reúne em si, simbolicamente, Cloto, Láquesis e Átropos) cose o tecido verde de seu futuro e, desse modo, mostra que terá uma nova oportunidade de escolher, num tempo católico, entre o pecado do Inferno ou a redenção do Céu.

Para que melhor compreendamos essa construção feita por Bernardo Santareno, é necessário acrescentarmos a este momento da análise considerações acerca da idéia religiosa de livre-arbítrio e de como o homem escolhe sua condenação ou redenção final.

Cerca de cinco séculos antes da escrita de *António Marinheiro*, em 1486, o humanista italiano Giovanni Pico della Mirandola, no texto intitulado *Discurso sobre a Dignidade do Homem*, narra como o Deus católico concedeu ao ser humano o livre-arbítrio. Segundo Mirandola, o homem possui um lugar muito especial dentro da criação e este fato estaria indicado nas próprias palavras das Escrituras que atestam ter sido o homem o único feito à imagem e semelhança do criador. Assim, narra o humanista, após “o sumo Pai, Deus arquiteto” (MIRANDOLA, 2001, p. 52) ter criado o mundo com perfeição, não encontrou bem maior a ser dado àquele que era sua imagem e semelhança do que a capacidade de escolher. Desta forma, explica Pico della Mirandola, Deus, colocando o primeiro ser humano

(...) no meio do mundo, falou-lhe desse modo: Ó Adão, não te demos nem um lugar determinado, nem um aspecto que te seja próprio, nem tarefa alguma específica, a fim de que obtenhas e possuas aquele lugar, aquele aspecto, aquela tarefa que tu seguramente desejares, tudo segundo o teu parecer e a tua decisão. A natureza bem definida dos outros seres é refreada por leis por nós prescritas. Tu, pelo contrário, não constrangido por nenhuma limitação, determiná-la-ás para ti, segundo o teu arbítrio, a cujo poder eu te entreguei. Não te fizemos nem celeste nem terreno, nem mortal nem imortal, a fim de que tu, árbitro e soberano artífice de ti mesmo, te plasmasses e te informasses, na forma que tivesses seguramente escolhido. Poderás degenerar até aos seres que são bestas, poderás regenerar-te até às

realidades superiores que são divinas, por decisão do teu ânimo.
(MIRANDOLA, 2001, pp.52 e 53).

Sendo assim, enquanto o homem da antiguidade clássica estava sujeito ao destino que lhe fora traçado pelos deuses e, mesmo quando julgava esboçar sua vontade, na verdade só confirmava sua subserviência, o homem da era católica, segundo o humanista do século XV, recebeu de seu Deus o livre-arbítrio, segundo expõe Mirandola, para degenerar-se ou regenerar-se.

Portanto, na peça santareniana, apesar de ter cometido a mesma falha da Jocasta sofocliana, a Amália, por ser católica (por habitar em uma casa cuja parede possui um “nicho com a imagem de Santo António” (SANTARENO, v.2, 1988, p. 13)) será dada uma chance de regeneração: comportar-se como mãe do filho que gerou.

Nesse sentido, salientamos que Bernardo Santareno freqüentemente insere nas falas de Amália o tom maternal que Sófocles não utilizara em sua Jocasta.

Lembramos que, no final do primeiro ato, Santareno frisa com a rubrica que a carícia que Amália faz em António é “confusamente maternal” (ibidem, p. 38). No segundo ato, abundam expressões que demonstram que Amália vê António como sua criança: “(...) ele é ainda novinho (...) Um anjo (...) tem beicinhos de criança” (ibidem, p. 47), “o meu rapazinho” (ibidem, p. 59), “eu nunca pensei em ti assim... como homem (...) Tu és um rapazinho” (ibidem, p. 63), “Quem me dera que tu fosses pequenino, António! (...) (*Amália, sempre com a cabeça de António entre as mãos; a cantar devagarinho, em toada e jeito de embalar*) Dorme, dorme, meu menino” (ibidem, p. 64), “Podia ser sua mãe...” (ibidem, p. 65).

Quanto ao terceiro ato, mesmo tendo casado com António, Amália ainda expressa por ele, cada vez mais explicitamente, sentimentos muito mais maternos do que maritais:

Queria abraçar-te tanto, tanto, que tu...Queria poder ter-te aqui, dentro de mim, como a gente tem Nosso Senhor quando comunga: que nada, nem mesmo o que tu pensas, ficasse fora de mim!... Isto é esquisito, bem sei, mas... (verdade feroz) eu gosto tanto de ti, António! (Muito doce, como que iluminada) Que feliz é a mãe que traz o seu filhinho, o seu amor, escondido nas entranhas! Ninguém lhe toca, ninguém lhe fala, ninguém o vê!... (Violência crispada) Era assim... era assim que eu te queria, António! Quem dera que tu ti fizesses pequeno, pequenino, até caberes todo aqui, no meu ventre!... (ibidem, p. 85)

Vejamos como esse tom maternal inserido em Amália a afasta do paradigma sofocliano e a aproxima de uma interpretação psicanalítica do complexo de Édipo.

Primeiramente salientamos que em texto intitulado “*Édipo sem complexo*”, o helenista Jean-Pierre Vernant reflete sobre a pertinência ou não da transposição da peça sofocliana para a teoria psicanalítica construída por Sigmund Freud e propagada por outros psiquiatras.

No referido texto, Vernant salienta que Freud, em obra intitulada *A interpretação dos Sonhos* (publicada em 1900), vê “(...) no amor da criança por seus pais, no ódio pelo outro, o nó dos impulsos psíquicos que determinarão o aparecimento posterior das neuroses” (VERNANT, 1999, p.53).

Além disso, salienta o helenista, para comprovar essa teoria, Freud vê na perpetuação do sucesso da tragédia *Édipo Rei* não a manifestação de um pensamento grego próprio do século IV a.C., nem as qualidades literárias do texto, mas sim “(...) a existência (...) universal, na psique infantil de uma constelação de tendências semelhantes àquela que conduz o herói à sua perda” (ibidem, p. 54)²⁹.

²⁹ Na obra *A interpretação dos sonhos* assim encontramos esse pensamento freudiano: “Se *Oedipus Rex* comove um auditório moderno não menos que o grego da época, a explicação somente pode ser no sentido de que seu efeito não está no contraste entre o destino e a vontade humana, mas que deve ser procurado na natureza particular do material sobre o qual aquele contraste é exemplificado. Deve haver algo que torna uma voz dentro de nós pronta a reconhecer a força compulsiva do destino de *Oedipus* (...) O Rei Édipo, que assassinou seu pai Laio e casou com sua mãe Jocasta, simplesmente nos mostra a realização dos nossos próprios desejos de infância. Contudo, mais afortunados que ele, entrementes conseguimos, até o ponto em

Eximindo-se de analisar se a teoria de Freud é ou não correta no que se aplica à psicanálise, o helenista Jean-Pierre Vernant objetiva, no referido texto, deixar claro que a punição sofrida por Édipo não tem origem no desejo inconsciente de parricídio e incesto que este sente, mas sim no pensamento próprio do século IV a.C. que vê nos deuses a origem de toda ação humana.

Porém, se Vernant se exime de criticar diretamente a Freud, não faz o mesmo quando se refere a um seguidor do psicanalista austríaco, Didier Anzieu, que, em 1966, decide aplicar os conceitos freudianos inserindo-os diretamente na fábula construída por Sófocles.

Apesar do texto de Anzieu ser posterior ao texto santareniano, traremos ao nosso estudo algumas críticas proferidas por Vernant pois, se as idéias expostas por Anzieu não encontram respaldo no enredo de *Édipo Rei*, algumas delas o encontrariam em *Antônio Marinheiro (o Édipo de Alfama)*.

Vernant critica Anzieu quando este expõe que na peça sofocliana o casamento de Jocasta com Édipo é movido pelo desejo sexual incestuoso que o filho já nutria pela mãe. De acordo com o helenista, o pensamento do psiquiatra em questão está errôneo por três motivos: o primeiro é que Édipo vê Mérope e não Jocasta como sua mãe; o segundo, é que Édipo partilha do leito da rainha não por atração sexual, mas sim porque adivinha o enigma da Esfinge e Jocasta lhe é, assim como o posto de rei, um prêmio; o terceiro, é que Sófocles apagou de sua tragédia “(...) tudo aquilo que, antes da revelação final, podia evocar nas relações pessoais entre o marido e a mulher as ligações de um filho com sua mãe” (ibidem, p. 69).

que não nos tornamos psiconeuróticos, separar nossos impulsos sexuais de nossas mães e esquecer nosso ciúme de nossos pais.” (FREUD, 1972, p. 278)

Porém, se o pensamento de Anzieu (e de Freud, através desse) não pode ser aplicado ao cerne da tragédia sofocliana, ao enredo santareniano ele seria profundamente pertinente. Para comprovarmos este fato basta lembrarmos que Bernardo Santareno não concede a António nenhuma mãe que substitua o amor que Amália não lhe dera; além disso, na noite de Natal, o pedido de casamento feito por António e aceito por Amália é movido por sensações confusas de amor filial/maternal e pelo desejo de concretizar instintos carniais de prazer; por fim, como vimos há pouco, o dramaturgo e psiquiatra Bernardo Santareno frisa, por diversas vezes, o tom maternal em sua Jocasta.

Sendo assim, se o cerne do texto sofocliano não imprime nem a Édipo nem a Jocasta a *hybris* incestuosa pensada por Freud, no texto santareniano essa é extremamente presente.

Acrescentamos, contudo, que o próprio Jean-Pierre Vernant observa que Sófocles, apesar de não ter colocado como centro de sua tragédia o desejo edipiano de incesto, já percebe, através da fala de Jocasta, a existência deste entre os mortais. Diz Jocasta a Édipo na tragédia sofocliana: “Não deve amedrontar-te, então, o pensamento/ dessa união com tua mãe; muitos mortais/ em sonhos já subiram ao leito materno. / Vive melhor quem não se prende a tais receios.” (SÓFOCLES, 1990, p. 67)³⁰.

Vejamos agora a teoria criada pelo psiquiatra austríaco Sigmund Freud que, no final do século XIX, observou psicanaliticamente este desejo incestuoso que muitos mortais nutrem pelo leito materno.

³⁰ Salientamos que esse sonho a que se refere Vernant é elemento fulcral para o pensamento freudiano do *Complexo de Édipo*. Ao tratar desse sonho, Freud observa: “Hoje, da mesma forma que outrora, muitos homens sonham em ter relações sexuais com suas mães, e mencionam esse fato com indignação e assombro. Isto é nitidamente a chave da tragédia e o complemento ao sonho de o pai daquele que sonha estar morto. A história de Édipo é a reação da imaginação a esses dois sonhos típicos.” (FREUD, 1972, p. 280)

Segundo Freud, o ser humano adulto possui dois princípios, o de “prazer” e o de “realidade”. Durante o desenvolvimento humano, o tempo infantil é regido somente pelo “princípio de prazer” e, por este motivo, nas três fases pré-edipianas, a criança sente satisfação em sugar o leite materno (na fase oral), em controlar a retenção ou expulsão das fezes (na fase anal) e em perceber a libido localizada nos órgãos genitais (na fase fálica). Porém, com o intuito de disciplinar a criança e inserir no futuro adulto o “princípio da realidade”, existirá, conforme a teoria freudiana, a manifestação psicológica do “complexo de Édipo”. Neste momento do desenvolvimento psíquico infantil,

(...) o envolvimento íntimo do menino com o corpo da mãe leva-o a um desejo incestuoso de união sexual com ela (e, como reação de ciúme,) (...) o progenitor do mesmo sexo surgirá como rival na afeição do progenitor do sexo oposto (EAGLETON, 2003, p.214).

Freud ainda afirma que a superação do “complexo de Édipo” ocorrerá quando o menino sentir a ameaça de castração pelo pai e, identificando-se com esse, assumir o papel simbólico de masculinidade empurrando o seu desejo proibido pela mãe para a ilegalidade do inconsciente e tornando-se, na vida consciente, o patriarca de uma nova família.

Observando a relação existente entre Amália e António santarenianos, podemos dizer que há nessas personagens uma clara referência ao “complexo de Édipo” teorizado por Freud, pois, como já vimos, a união desse casal é uma amálgama de desejos sexuais e sentimentos materno-filiais. Porém, salientamos que, como António ainda não conhecia Amália, o crime de assassinato por ele cometido contra o pai não fora movido pelo ciúme, mas sim porque António “não podia agüentar mais aquele ódio” (SANTARENO, v.2, 1988, p. 33) que José lhe demonstrava no primeiro encontro.

Antes de compreendermos o caso clínico edipiano de António a ser analisado neste divã dramático criado por Bernardo Santareno, compreendamos o caso clínico Amália: a

mulher que agoniza por sentir a *hybris* de ter cometido o pecado de renegar o próprio filho e que deseja, como fiandeira do seu próprio destino, ter o livre-arbítrio de regenerar-se desta escolha feita no passado.

Para isto, salientamos que ao sonho de Amália e ao tom maternal que essa usa para falar com António, Bernardo Santareno adiciona em seu texto marcas temporais e de cenário que reforçam a idéia de que a peça em questão constrói uma tentativa de regeneração psíquico-católica dessa mãe santareniana.

Quanto às marcas temporais colocadas na peça, destacamos dois momentos que se referem à possível regeneração através de um “novo nascimento” do menino António. Evidenciamos, primeiramente, que Santareno distanciou em três meses o assassinato de José ao primeiro encontro de Amália com António, sendo que, se somarmos a estes três meses o tempo de seis meses (transcorridos do casamento de Amália e António até a descoberta de que eles são, na verdade, mãe e filho), teremos um dramaturgo a construir temporalmente os nove meses de uma estranha e nova gravidez. Além disso, o segundo ato da peça santareniana transcorre na noite de Natal, noite não só a lembrar o nascimento de Cristo, mas também, na peça em questão, a marcar o momento em que a mãe Amália traz para o seio de sua família (sem ainda saber, mas já a pressentir) o filho que havia sido renegado (possibilitando-lhe, portanto, um novo nascimento).

Quanto à marca de cenário que pode comprovar que Amália deseja tecer o caminho de trazer de volta o filho banido, evidenciamos que o terceiro ato da peça santareniana terá a seguinte imagem principal:

Sol-poente: far-se-á incidir sobre o anel de corda (donde, neste ato, pende apenas um pano de seda escarlate, longo, a rasar o pavimento) um foco de luz vermelha. Pretende-se assim sugerir o laço forca que serviu a Jocasta, na tragédia de Sófocles, para consumir o seu suicídio (ibidem, p. 67).

Nessa rubrica, a explicar o cenário do terceiro ato, Bernardo Santareno explicita que o laço da forca a pender sobre Amália tem como paradigma o laço que Jocasta utilizou para cometer suicídio (ou como escrevera Sófocles, “a corda laço retorcido” (SÓFOCLES, 1990, p.86) que estrangula Jocasta), porém, apesar de o dramaturgo português não ter explicitado, o pano de seda escarlate que pende do laço e rasa o pavimento pode nos trazer a imagem de um sangue que sairia do útero materno e concretizaria o (re)nascimento do filho António.

A lembrança é pertinente, pois, no final do segundo ato, António, infantil, diz a Amália:

Tenho certeza que não é de agora a tua voz... Ouvi-a muitas vezes, antes de te ver, Amália! Muitas vezes, muitas, muitas... escondida, como um fio de água clarinha, no fundo da fala de outra gente, ou no vento, ou no mar (...) era ela, era a tua voz, Amália! E eu ficava todo a tremer, alagado em suores frios, com um gosto a sangue na boca (...) (SANTARENO, v.2, 1988, p. 64).

Ou seja, se interpretarmos as palavras de António como se elas pertencessem a símbolos psicológicos, teríamos que esse sente a voz de Amália a falar-lhe pelas águas de sua vida: pela água clara do líquido amniótico em que ele habitava quando feto, pela água vento do tempo que o levou para longe de sua mãe, pela água mar de seu inconsciente que lhe trouxera novamente à presença daquela que o gerou.

Além disso, o gosto passado de sangue na boca de António e o pano vermelho que, no presente, sai do laço e rasa o palco no terceiro ato da peça poderiam simbolizar o nascimento e o renascimento do filho de Amália.

Dessa forma, ao invés de utilizar a corda-forca para punir-se do erro, Amália, uma Moira a tecer os próprios fios de sua existência, fará sair de seu útero não o pano de lã ou cânhamo que marca os homens infelizes, mas sim um pano de seda escarlate e um homem

com “mãos de seda fina” (ibidem, p. 69). Homem cuja existência poderá ser, após ter tido o amor materno-edipiano de sua mãe, feliz.

Porém, apesar de ter utilizado o livre-arbítrio católico na tentativa de regenerar-se e, em um novo nascimento, possibilitar uma nova chance de felicidade a seu filho, Amália, porque fez a regeneração através da carne e não do espírito, realizou uma escolha que não será aceita pela sua sociedade católica.

Para melhor compreendermos a não aceitação da escolha de Amália, é necessário que examinemos o pensamento do filósofo que primeiro teorizou acerca do livre-arbítrio: Santo Agostinho.

Entre 394 e 395 da era Cristã, Santo Agostinho terminou a obra intitulada *O Livre-arbítrio*. O texto patrístico em questão tem como tema exortar a bondade divina de ter concedido ao homem a capacidade de decidir seus caminhos; além disso, observando a existência do mal na humanidade de sua época, Agostinho também quer provar que, mesmo quando o ser humano escolhe o caminho errôneo, o mal nasce desse ser e não de Deus que lhe concedeu a chance de pecar e que o castigará pela falta cometida.

No capítulo 18 da terceira parte do referido texto, dentre as razões a explicar o porquê da escolha errônea feita pelo homem, o filósofo salienta que a expulsão de Adão e Eva do Paraíso já mostrou “(...) a natureza corpórea ser de grau inferior à natureza espiritual.” (AGOSTINHO, 1995, p. 135). Além disso, acrescenta Agostinho,

“(...) quando a vontade – esse bem médio – adere ao Bem imutável, o qual pertence a todos em comum, e não é privativo de ninguém, (...) quando a vontade adere ao Sumo Bem, então o homem possui a vida feliz.” (ibidem, p. 140).

Aplicando os ensinamentos de Agostinho ao texto santareniano, teremos que o povo de Alfama, tal qual o pensamento agostiniano, condena Amália porque vê nela uma mulher

cuja natureza espiritual sucumbiu à natureza corpórea ao aceitar António como esposo. Além disso, por ter praticado o pecado de incesto, Amália deve ser castigada pela falta cometida, pois seus atos foram contrários ao que poderia ser designado como “Bem imutável”. Por fim, acrescentamos que os habitantes de Alfama exigem que ela cometa suicídio e mostre, dessa maneira, que aderiu, ao punir-se com a privação da vida, ao que acreditam ser o “Sumo Bem” pregado pelo catolicismo.

É pertinente ainda trazermos a esta análise um outro pensamento agostiniano que será de suma importância para compreendermos este povo que condena os atos de Amália: a teoria da predestinação.

Santo Agostinho ensinou que Adão, antes da queda, tinha livre vontade e teria podido abster-se do pecado. Mas como ele e Eva comeram a maçã, a corrupção entrou neles e passou a toda a sua descendência, de modo que ninguém, pelos próprios poderes, pode abster-se do pecado. (...) Mas, pela livre graça de Deus, certas pessoas (...) são escolhidas para ir para o céu; estes são os eleitos. Não vão para o céu porque são bons; todos nós somos inteiramente depravados, exceto quando a graça de Deus, que só é concedida aos eleitos, nos permite ser de outra maneira. Não se pode dar nenhuma razão que explique o fato de alguns serem salvos e o resto condenado; isso é devido a uma escolha de Deus sem motivo algum. A condenação é uma prova da justiça de Deus; a salvação, de Sua misericórdia. Ambas revelam a Sua bondade. (RUSSEL, 1957, p. 69) ³¹.

O pensamento agostiniano anteriormente exposto acaba por nos denunciar uma proximidade entre o homem sujeito aos deuses trágicos e aquele que está sujeito ao Deus católico. Apesar de o homem católico ser dotado da categoria de vontade que faltaria ao primeiro, não depende de suas decisões ele estar ou não entre os eleitos para a salvação (ou seja, os atos do homem católico são por ele realizados, porém Deus já sabe qual é o destino que a cada homem cabe).

³¹ Salientamos que essa teoria da predestinação invalida o livre arbítrio e, por ser considerada herética, foi combatida pelo pensamento ortodoxo da Igreja.

Nesse sentido, é possível entender a fala dita por Amália em tom de “rugido feroz” nos momentos finais da peça:

Pois então não sabe?! Deus sabe tudo, tudo!, diz você muito bem. Até sabia – ora, como a gente sabe que temos cinco dedos em cada mão, e dois beijos na boca... –, até sabia quem era este homem (indica António que se contorce agonicamente) que me queria tomar por mulher! Até sabia que... (no vértice da tragédia, horrível, as mãos enclavinadas no ventre; aproximando-se de Rosa que, com receio e o espanto, tinha recuado) que eu ia casar-me com meu próprio filho (SANTARENO, vol.2, 1988, p. 100).

Cabe a esse momento da análise compreendermos a primeira peripécia trágica que Bernardo Santareno coloca em *António Marinheiro*: Amália acreditava em um livre-arbítrio que a levaria à regeneração (ou seja, sem o saber, ela possuía uma religiosidade mais próxima do humanista Pico della Mirandola); porém, o Deus de sua sociedade portuguesa revela-se, agostinianamente, como um Deus que, apesar de oferecer a livre vontade aos seres humanos, já os destinou à condenação ou à misericórdia.

Além disso, podemos também compreender a *anagnórisis trágica* que vem à consciência de Amália quando ela corre para mirar-se no espelho de sua casa (e indiretamente no que havia habitado seus sonhos): olhando para o seu reflexo trágico, ela observa que “não mudou nada, nada” (ibidem, p. 99).

Sendo assim, podemos concluir que apesar de a Amália ter sido concedido o dom de desenrolar o fio de sua própria vida, o Deus católico (de feição agostiniana), enquanto a observava tentando regenerar-se do pecado cometido, já sabia, como os deuses gregos da Antigüidade já sabiam acerca de Jocasta, que ela estava condenada à infelicidade.

Porém, servindo-se novamente do mecanismo da peripécia, o dramaturgo Bernardo Santareno mostrará que, por serem iguais, nem o pensamento trágico da antiguidade grega nem o do catolicismo punitivo é o que guia as ações finais de seus heróis: Amália escuta os apelos de ajuda de seu filho e, entre a cegueira trágica da vergonha a que António se propõe

e a morte clamada pelos habitantes de Alfama, escolhe dar a seu descendente e a si mesma uma nova manifestação de vontade.

Ao fim do enredo, o desejo de vida é o que prevalece. Amália pede que os olhos verdes de Rui levem Antônio de volta ao mar. Ela, por sua vez, viverá sabendo que possibilitou uma chance de felicidade a Antônio, mas, em uivo de cio que manifesta a dor da perda, mostra ter ainda em si desejos carnaís pelo próprio filho.

Observemos, nesse momento da análise, o “caso clínico” edipiano de António Marinheiro para melhor compreendermos o final escolhido por Bernardo Santareno.

Nascido em Alfama, um bairro de Lisboa, a personagem de António volta à sua terra de origem para ser o agente perturbador a romper o equilíbrio instável que seria o casamento de Amália e José. Nesse sentido, ao matar José e ao unir-se maritalmente a Amália, António não somente revive a situação-chave da obra sofocliana, mas também possibilita que Amália tenha a felicidade matrimonial e maternal que até então lhe fora negada.

Além disso, ao cometer o crime de incesto, António acaba por ser um homem que passa a viver em sua realidade o desejo que muitos já tiveram em seu inconsciente: o de “subir ao leito materno” (SÓFOCLES, 1990, p. 67). Sendo assim, regido pelo que Freud denominaria, no século XX, de “princípio do prazer”, António tem no corpo de Amália o aconchego maternal que teria um filho e, somada a esta satisfação, experimenta o desejo carnal pertinente a uma sexualidade masculina já presente.

Acrescentamos ainda que, segundo o psiquiatra austríaco Sigmund Freud, dentre os processos psicanalíticos que determinam a sexualidade do indivíduo, a superação ou não do “complexo de Édipo” é o mais importante deles. Nesse sentido, salienta Freud, após

empurrar o desejo proibido pela mãe para o inconsciente, o menino terá no pai seu modelo e, sendo assim, estará apto para assumir o papel masculino em uma nova família; porém,

(...) se o menino é incapaz de superar com êxito o complexo de Édipo, pode ficar sexualmente incapacitado para esse papel: pode favorecer a imagem da mãe acima das outras mulheres, o que para Freud pode levar à homossexualidade (...) (EAGLETON, 2003, p.215).

Na peça santareniana, a relação entre António e Rui é permeada de referências homossexuais. No primeiro ato, ao ver a proximidade entre António e Amália, Rui tem uma “expressão crescente de náusea, de ironia ciumenta” (SANTARENO, v.2, 1988, p. 37). Além disso, no segundo ato, António confessa que Rui era seu modelo ideal de conduta e, quando ouve o assobio do amigo fica primeiramente “exuberante” (ibidem, p.65) para, posteriormente, movido por uma tentativa de não ceder a um passado libertino, pedir que Amália seja sua mulher. Por fim, no terceiro ato, duas atitudes de Rui devem ser salientadas. A primeira, ele sente um misto de “desprezo, ódio, ciúme” (ibidem, p.77) pela união de Amália e António. A segunda, ele manifesta “uma alegria ferozmente livre” (ibidem, p.101) quando percebe que o companheiro não pode pertencer ao mundo dos bons e honestos, pois é, como ele, um enjeitado (aos quais cabe encontrar somente na lascívia da prostituição e das drogas a felicidade que lhes é possível).

Observamos ainda que, apesar de a peça *Édipo Rei* não fazer referência ao homossexualismo, esse é um elemento extremamente importante na história mitológica grega da família de Édipo. Segundo a mitologia o pai de Édipo, Laio, ao tornar-se adulto, desviou seu “comportamento erótico através de uma homossexualidade excessiva” (VERNANT, 1999, p.183) que levou o jovem Crisipo a cometer suicídio; Pélops, mãe de Crisipo, ao ver o filho morto, pediu aos deuses que maculassem a descendência de Laio;

sendo assim, a Laio foi imposta a pena de não ter filhos e, se os tivesse, de que seu descendente cometesse o crime de parricídio e de incesto com a mãe.

Contudo, se Sófocles escolheu retirar de sua fábula a homossexualidade de Laio (provavelmente porque esta não acrescentaria ao “todo” de sua ideologia de que os homens devem ser subservientes aos deuses), Bernardo Santareno, ao trazer ao enredo de seu texto trechos que ligam António a uma tendência homossexual, não o faz de modo que esse fato acrescente ao entendimento do enredo.

Lembramos que no enredo santareniano, a separação de António e Amália ocorreu por duas vezes. Na primeira, Amália entrega o filho para sua mãe abandoná-lo, pois essa a convencera de que a sociedade católica de seu bairro não aceitaria uma mulher que tivesse relacionamentos sexuais com um homem casado (como o era José). Na segunda, Amália pede que Rui leve António para longe, pois a sociedade exige, como expiação do pecado carnal cometido, que ambos sejam mortos. Nos dois momentos, portanto, a separação entre Amália e António não tem um mesmo enfoque. No primeiro momento a mãe renega o filho por vergonha de ter gerado um bastardo. No segundo ela, regenerada do pecado de abandono, o protege da pena de morte que a sociedade católica lhe quer impingir por ter cometido os pecados de parricídio e incesto.

Sendo assim, a possível tendência homossexual que António tivera no passado não pode ser proveniente, como o seria se aplicássemos a teoria freudiana diretamente à peça santareniana, da proximidade amoroso-sexual entre filho e mãe. Outrossim, no futuro, a união entre António e Rui não significa que Amália entregou o filho para um relacionamento homossexual, abdicando dele como mulher, mas sim que ela viu em Rui o único modo de o filho conseguir se afastar daquela sociedade católico-punitiva.

Lembramos ainda que Bernardo Santareno frisa, através das rubricas e das próprias falas de Amália, que tanto Rui quanto o almur possuem olhos verdes. Além disso, recordamos, mais uma vez, que a cor verde simboliza, não só a mediação entre o azul do Céu e o vermelho do Inferno, mas também a renovação da natureza. Desse modo, como Bernardo Santareno não coloca em seu enredo qual seria o futuro de António, podemos presumi-lo segundo os símbolos inseridos na peça. Por seguir os olhos verdes, Antônio terá seu livre arbítrio de escolher não só entre o Céu e o Inferno católicos, mas também, e principalmente, entre continuar com os pré-conceitos que sua sociedade católica quer impingir-lhe ou renovar sua natureza. Essa renovação significaria escolher o caminho que melhor lhe aprouver, mesmo que esse seja voltar a viver “no meio da desordem e com gente suja e reles (...) com os gatunos, mulheres da vida, tipos com vício da morfina...” (SANTARENO, 1988, v.2, p.60).

Salientamos ainda que o pensamento da sociedade portuguesa e de Bernardo Santareno diferem quanto às personagens Amália e Antônio. Para a sociedade católico-punitiva portuguesa, representada no texto pelos habitantes de Alfama, a Amália e ao filho nunca será dada uma chance de regeneração. Para Bernardo Santareno, entretanto, Amália terá o direito de expressar sua vontade de mudança: ela escolhe separar-se do filho e, mesmo que sinta o desejo sexual por ele, permite que Antônio tenha, com míticas mãos de seda, um futuro passível de felicidade.

Podemos agora, ao findar a análise de mais essa peça, desenhar outras linhas a construírem o perfil religioso do dramaturgo português Bernardo Santareno.

Primeiramente, podemos dizer que Santareno revela, através do enredo de *António Marinheiro (o Édipo de Alfama)* que o Deus do catolicismo, ao contrário dos deuses pagãos, concede ao homem o dom do livre arbítrio. Porém, observa o dramaturgo, se a todo

homem católico existe a possibilidade de exercer sua vontade, somente alguns acreditam que essa poderia influenciar o destino que terão. Sendo assim, no enredo dessa peça, Bernardo Santareno traz à lume um povo português que, apesar de cultuar um mesmo Deus, pode ser dividido em duas crenças: enquanto alguns católicos, por pertencerem a uma crença mais punitiva (à feição do pensamento de Santo Agostinho), acreditam que a vontade humana só confirma a predestinação ao Céu ou ao Inferno; outros, por pensarem de maneira mais humanista (à feição de Pico della Mirandola), crêem na capacidade de regeneração ou degeneração do ser humano.

Nesse sentido, podemos melhor compreender a oposição trágica apresentada a Amália, heroína da tragédia santareniana: enquanto a sociedade católica portuguesa vê Amália como uma mulher cujos atos confirmam sua predestinação ao sofrimento, ela (e o próprio dramaturgo), por acreditar em um Deus mais piedoso, crê que, apesar de pecadora, possuiria (e possuirá) a capacidade de regenerar-se e, portanto, de mudar o destino de infelicidade que lhe fora impingido.

Acrescentamos aqui que Arnold Hauser, ao teorizar acerca do motivo da inexistência da tragédia na época medieval, grifa que,

(...) na Idade Média, ser um herói trágico envolveria ser um declarado oponente de Deus e entrar em conflito com a ordem por ele estabelecida. Mas nessa época, embora houvesse diferentes graus de distância d'Ele, algo semelhante a um conflito direto com Ele era inconcebível. (HAUSER, 1993, p.106).

Podemos somar a esse pensamento de Hauser a informação de que, na época teocêntrica medieval, a crença que o ser humano possuía em seu Deus tinha como princípio que Ele, ser soberano, independente da felicidade ou da infelicidade vivida pelos mortais, é sempre um ser justo.

Bernardo Santareno, porém, dramaturgo do século XX, observa que o pensamento teocêntrico medieval, apesar de ainda persistir em Portugal, não pode mais impossibilitar a existência da tragédia, pois, se a sociedade ainda acredita nesse Deus que predestina determinados indivíduos à infelicidade, cabe ao dramaturgo revelar tragédias cujos atos das personagens colocam em questão se a ordem que foi estabelecida é realmente justa.

Dentre as tragédias que poderiam ser contadas (ou recontadas), Bernardo Santareno trouxe a *António Marinheiro (o Édipo de Alfama)* a fábula do incesto cometido entre mãe e filho, pois essa traria a seu texto não somente um diálogo dramatúrgico entre a tragédia grega e a tragédia santareniana, mas também um diálogo psiquiátrico entre o “complexo de Édipo” teorizado por Freud e o caso português de uma mãe e de um filho a viverem um relacionamento maculado pelo pecado.

No campo da dramaturgia, o autor português revelou pensar que o Deus cultuado pelo seu povo é tão punitivo quanto aquele da tragédia grega. Porém, ao contrário de Sófocles, que dá aos deuses o triunfo integral, Santareno mostra que duvida do que chamam de justiça divina. Criando uma Amália (sua Jocasta intertextual) cujos atos são sempre movidos, mesmo que inconscientemente, para a regeneração do pecado de ter abandonado o próprio filho, o dramaturgo português acaba por clamar por um Deus no qual existisse o sentimento de perdão.

No campo da psiquiatria, novamente o pecado carnal é o que faz as personagens santarenianas agonizarem. Nesse sentido, podemos dizer que a formação psiquiátrica de António Martinho do Rosário aproxima-se não só do pensamento freudiano da existência do desejo carnal incestuoso, mas também da idéia defendida por Freud de que todos os distúrbios emocionais são ocasionados pelas repressões sexuais a que o ser humano está

sujeito (ou, como preferiria o psiquiatra austríaco: “todas as neuroses têm uma origem sexual” (SARTRE, 2005, p. 204)).

Além disso, acrescentamos, Santareno traz ao seu texto uma discussão Naturalista, pois a personagem de Amália sente um intenso desejo sexual por Antônio mesmo depois de saber que ele é seu filho. Salientamos que esse tipo de pensamento será mais trabalhado na análise de *O inferno* e dele falaremos, então, posteriormente.

Sendo assim, cabe neste momento do trabalho concluirmos novos traços a Bernardo Santareno. Como ser religioso, apesar de ter nascido em uma sociedade que cultua um Deus católico punitivo, Santareno acredita que suas personagens (podemos dizer, também seu povo português e ele mesmo) têm o livre arbítrio de escolher um novo caminho: o de encontrarem um Deus mais piedoso e que possa aceitar o homem não como eterno pecador, mas sim como ser passível de regenerar-se ou degenerar-se conforme exijam as neuroses que possuam.

Salientamos ainda, para termos uma conclusão mais completa, que o enredo de *Antônio Marinheiro* nos possibilita ver um Santareno a revelar, na construção da personagem de Rosa, a hipocrisia de sua sociedade portuguesa.

A princípio, o casamento de Rosa pareceria ser o retrato do que fora, no passado, o de Amália, pois Rosa sofre por causa do marido (que prefere a taberna à sua companhia), mas não se separa desse já que vê nessa união o seu fado e “cada qual é pro que nasce...” (SANTARENO, v.2, 1988, p. 44). Posteriormente, porém, a relação de Rosa e do marido é utilizada como exemplo para que Amália se aproxime sexualmente de Antônio. Nesse sentido, Rosa explica a Amália que a sexualidade é o que traz a união ao casal e, sendo assim, Amália deve procurar nos homens não somente os “beicinhos de criança” (ibidem, p. 47) que esses podem lhe dar, mas também, e principalmente, alguém que “se apanha a jeito

uma fêmea que lhe agrade, trepa por ela acima, que nem um foguete!” (ibidem, p.47). No final do enredo, porém, Rosa (que entra na casa de Amália procurando ajuda, pois levava uma surra do marido), quando fica sabendo das faltas cometidas pela amiga, abstém-se de socorrê-la fingindo não sofrer das mesmas agonias sentidas por Amália.

Podemos observar que, no findar de tudo, Rosa mostra um Portugal a louvar uma virtude que não existe em seu povo. Nesse sentido, lembramos ainda que, tanto em *A promessa* quanto em *António Marinheiro (o Édipo de Alfama)*, as velhas da aldeia e do bairro de Lisboa exigem, respectivamente, de Maria e de Amália uma pureza religiosa que elas mesmas não possuem, pois, após condenarem o pecado das personagens santarenianas, elas utilizam bruxarias, prática condenável pela Igreja católica, para renegarem as pecadoras.

Observamos, contudo que, após o término da análise de *António Marinheiro (o Édipo de Alfama)*, algumas personagens ainda permanecem ambíguas ao entendimento. São elas: Rui e Bernarda.

A personagem Rui mostra, como já observamos, o mundo promíscuo a que António pertencia antes de (re)encontrar a mãe Amália. Porém, a ambigüidade acerca do relacionamento sexual entre Rui e António acaba por não permitir qualquer conclusão que mostre se o pensamento do psiquiatra António Martinho do Rosário a respeito da homossexualidade é semelhante ou não ao pensamento freudiano, para quem a homossexualidade é fruto, principalmente, da não superação do “complexo de Édipo”. Salientamos, porém, que como o próprio Bernardo Santareno era homossexual (fato que pode ter ocasionado a ambigüidade acerca desta questão), este tema é bastante freqüente na sua dramaturgia. Sendo assim, na análise de *O inferno* voltaremos a discutir quais seriam,

segundo o psiquiatra António Martinho do Rosário, as possíveis causas para essa “inversão”³² sexual.

Quanto à personagem Bernarda, a ambigüidade desta não nasce no enredo, mas sim no nome que lhe foi dado. Recordamos que o dramaturgo português explicou ter escolhido para si o pseudônimo de Bernardo dizendo que este nome lhe era místico. Em *António Marinheiro*, porém, o mesmo dramaturgo concedeu o feminino deste nome a uma mulher que é ligada ao passado medievo-religioso português e que, por isso, culpa a filha por ter ficado grávida de um homem casado, por sentir felicidade conjugal no segundo casamento e pelo incesto cometido. Além disso, quando os habitantes do bairro exigem que Amália cometa suicídio, Bernarda, concordando com eles, “nebulosamente aceita o sacrifício” (ibidem, p.106). Sendo assim, ao criar uma personagem de conotação negativa e denominá-la de Bernarda, Santareno acaba por ser incoerente com o motivo que ele mesmo dera para escolher seu pseudônimo.

Acrescentamos ainda que, ao denominar o escritor com o pseudônimo de Bernardo, o dramaturgo português retirou de si um nome que aparece nas duas peças até agora analisadas: António. Observamos que tanto em *A promessa*, quanto em *António Marinheiro*, o António ficcional é a personagem cuja presença perturba o equilíbrio instável que seria a vida em família de Maria e de Amália. Sendo assim, o nome António (Labareda e Marinheiro) acaba por representar indivíduos que propiciam uma nova consciência nas personagens santarenianas: a de que o ser humano não é feito somente de espírito, mas também de carne e de desejos que foram empurrados ao subconsciente. Desse

³² A nomenclatura “invertido” é utilizada por Freud para denominar os homossexuais no livro *Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1905). Na referida obra, Freud observa que existem três tipos de invertidos: os invertidos absolutos (que têm por objeto sexual só as pessoas do mesmo sexo), os anfigenos (que vêem tanto as pessoas do mesmo sexo quanto as do sexo oposto como objetos sexuais) e os invertidos ocasionais (que, em certas condições externas, dentre as quais a inacessibilidade do objeto sexual normal, tomam como parceiro pessoas do mesmo sexo).

modo, na dramaturgia santareniana até agora estudada, o autor português parece ter criado, no divã psiquiátrico construído por sua escrita, um novo sentido para a denominação que lhe fora escolhida por seus pais.

I.2.2.3- A traição do Padre Martinho: o homem cristão e o homem comunista.

Diferentemente das outras peças de Bernardo Santareno, *A Traição do Padre Martinho*, escrita em 1969, não teve sua estréia em palcos portugueses, mas sim, no ano de 1970, no palco estrangeiro de um país comunista: Cuba.

O motivo de tal “mudança de cenário” justifica-se uma vez que a peça em questão é, como veremos na análise, um texto a revelar não somente um autor contrário ao capitalismo vigente em Portugal, mas também um autor a discutir se um homem religioso pode estar próximo, em suas ações, das idéias comunistas.

Observemos resumidamente o enredo do texto em questão para melhor compreendermos as idéias religiosas e políticas de Bernardo Santareno.

Um padre, amigo dos operários e dos camponeses, homem que bebe e trabalha com os mais humildes como se estes lhe fossem iguais, recebe de seus superiores eclesiásticos a ordem de deixar sua paróquia.

Forma-se então um conflito no pequeno vilarejo de Cortiçal. Este não é somente a manifestação dos aldeões contra a transferência do padre Martinho, mas também, e principalmente, um ato de coragem dos mais pobres que, através dos ensinamentos pregados pelo padre, conscientizaram-se de que são capazes de lutar contra as injustiças perpetradas pelos poderosos (membros do clero, Lavrador e Engenheiro).

Os representantes da Igreja, para justificarem seus atos, explicam que a transferência de Martinho é necessária pois ele “(...) paroquiou esta terra como se não houvesse hierarquia” (SANTARENO, 1973, p.24) e “(...) transformou os homens de Cortiçal, dantes mansos e humildes de coração, trabalhadores e obedientes, nessa alcatéia de lobos insaciáveis e capazes de todas as torpezas...!” (ibidem, p.82).

Martinho, que em seus sermões prega por uma “Terra oferecida a todos e não apenas aos ricos” e por homens que sejam contrários à “escravatura mascarada” (ibidem, p. 10), afirma que “ser cristão não é sinônimo de ser defensor da ordem estabelecida” (ibidem, p.26). Além disso, para convencer os membros da Igreja de que suas idéias são verdadeiras, Martinho cita outros que, como ele, já lutaram pelos mais humildes: homens santificados pela própria Igreja (dentre esses, os papas Paulo VI e João XXIII, Santo Ambrósio e o próprio Cristo) e homens por ela combatidos (principalmente o comunista Marx).

O Vigário, os Padres-secretário e o Bispo não aceitam como verdadeiras as argumentações do padre Martinho e, por isso, continuam a exigir que ele seja desligado da paróquia de Cortiçal.

Martinho, apesar de não compactuar com o ponto de vista de seus superiores, quer acatar a ordem destes. Porém, os ensinamentos que o padre plantara em sua comunidade já haviam modificado o povo de Cortiçal que, unido em uma mesma luta, exige ter o direito de escolher o pároco do vilarejo.

A pequena luta do vilarejo de Cortiçal começa a ser discutida pelos homens do governo e estes – aliados à Igreja, ao Lavrador e ao Engenheiro – decidem fazer valer sua opinião através da violência armada.

As rubricas trazidas ao texto, narram os atos de carnificina a serem encenados:

Ouve-se uma descarga de muitos tiros. A maioria dos alvejados atira-se para o chão; outros correm descontrolados, cruzam-se, chocam-se. Gritos, lamentos, uivos de dor dos feridos. Caído sobre o lote central das escadas, bem visível para os espectadores, está o corpo morto de Rosa: Tem os olhos muito abertos e os lábios afastados num sorriso. À frente, no primeiro plano, outra mulher morta: Maria Parda. Ti Anica corre para Rosa e chora convulsivamente, agarrada ao cadáver. Silêncio gélido, só cortado pelo badalar dos sinos e pelo pranto da Ti Anica e das mulheres, pelos queixumes dos feridos. Entre estes – braços e pernas – uma cabeça selvaticamente ensangüentada (...). Foco de luz sobre a casa do pároco: O Padre Martinho (...) está de joelhos no meio do estrado, o rosto entre as mãos, chorando horrorizado. (ibidem, p.167).

Após presenciar esta cena trágica, segundo o narrador da peça, Martinho teria deixado o povoado para um futuro que nos será desconhecido. O próprio narrador, porém, apesar de não saber ao certo o destino de sua personagem principal, depois de falar dos diversos caminhos que poderia ter trilhado Martinho, julga como o mais verossímil que este tenha se “despadrado” para poder continuar, como homem, sua luta ao lado dos que são vítimas das injustiças sociais.

O breve resumo do enredo nos permite observar que a peça *A traição do Padre Martinho* retrata dois embates que, apoiados em um mesmo eixo, objetivam discutir o possível futuro de um homem português: Martinho.

Um dos embates é aquele cujos oponentes são duas facções da Igreja, uma vinculada aos poderosos e a outra, representada por Martinho, mais próxima das necessidades do povo. Complementar e paralelo ao primeiro embate, o segundo tem como oponentes os proprietários dos meios de produção e os proletários. Ligando esses dois “enfrentamentos” (e sustentando o cerne da peça) encontramos a discussão de como uma idéia religiosa próxima a uma idéia política pode influenciar a escolha de uma personagem, de um narrador e, com os votos desse (e do próprio dramaturgo Bernardo Santareno), de uma nação que deve se empenhar em uma luta revolucionária.

Iniciamos nossa análise observando que Santareno, ao focar o embate entre as duas facções da Igreja, traz a seu texto um fato histórico-religioso importante: o Concílio Ecumênico Vaticano II.

Convocado pelo Papa João XXIII em 1962, este Concílio estendeu-se até 1965, quando, já sob o papado de Paulo VI, foi concluído. Dentre as principais mudanças advindas deste Concílio citamos que, a partir dele, alguns membros da Igreja declaram-se formalmente pertencentes a uma instituição que deveria voltar-se não somente para a fé dos indivíduos mais necessitados, mas também, e principalmente, para as realidades econômicas, políticas e sociais a que estes estavam sujeitos³³.

Na peça santareniana, existe somente uma referência direta ao Concílio em questão, porém, esta nova idéia de Igreja por ele transmitida está presente, como veremos a seguir, tanto nas citações que os membros do clero fazem das palavras dos papas que orientaram esta assembléia católica, quanto nas idéias que Martinho faz de como deveria ser seu sacerdócio.

No início do primeiro ato, Martinho afirma: “Ser cristão não é sinônimo de ser defensor da ordem estabelecida. É esta a verdade conciliar.” (ibidem, p.26).

O Vigário, porém, indignado com a menção do Concílio, contesta o padre:

Ora já cá faltava o concílio. (...) O concílio serve de capa a todas as tonterias, inseguranças e vaidades dos sacerdotes que, como o senhor, não amam a hierarquia da Igreja, não querem ou não sabem adaptar-se e viver num edifício que levou dois mil anos a levantar. (ibidem, pp. 26 - 27).

O diálogo retratado salienta um fato que será objeto de discussão em todo o enredo desta peça santareniana, a existência de dois pensamentos antagônicos dentro de uma

³³ Acrescentamos ainda que, no Concílio Vaticano II, a Igreja deliberou que a liberdade religiosa deveria existir e que, a fim de propiciar o entendimento universal da palavra divina, as escrituras canônicas deveriam ser traduzidas em vernáculos de diversos países.

mesma Igreja. De um lado, temos o pensamento do Vigário que defende a manutenção do milenar “edifício” sólido que une o clero aos poderosos. Do outro lado, temos o padre Martinho e, segundo este, alguns membros do Concílio que, observando a miséria a que está sujeito o povo, desejam uma Igreja que lute pelos mais necessitados, mesmo que para isto tenha que mudar uma hierarquia social existente.

Ainda no primeiro ato, este antagonismo existente na Igreja reaparece quando o padre Martinho se reúne com o Bispo para discutir o papel do sacerdote e da Igreja frente aos mais humildes. Neste momento do enredo, Santareno traz a estas personagens palavras ditas pelos dois papas que, consecutivamente, dirigiram o Concílio Vaticano II: João XXIII e Paulo VI.

Inserindo em seu discurso a carta Encíclica³⁴ *Mater et Magistra*, escrita por João XXIII, Martinho diz ao Bispo: “Vivemos num país em que (...) às condições de extrema miséria de muitíssimos se opõe, em gritante e ofensivo contraste, a abundância e o luxo desenfreado de poucos privilegiados.”³⁵ (ibidem, p. 39).

João XXIII exerceu seu papado do ano de 1958 até 1963, sendo que a Encíclica em questão foi escrita em 1961, um ano antes, portanto, do Concílio Vaticano II.

Tendo como objetivo discutir a questão social à luz da doutrina cristã, João XXIII, na *Introdução* desta carta eclesiástica, salienta que o Cristianismo, como doutrina a unir o

³⁴ Todos os trechos relativos às Encíclicas aqui referidas serão citados conforme estão na peça santareniana. Assim o faremos, pois, na maior parte das vezes, o dramaturgo português Bernardo Santareno traz a seu texto a citação exata da tradução divulgada pelo Vaticano. Porém, quando a tradução utilizada por Santareno for diferente da tradução divulgada pela cúria romana, como ocorre neste momento, acrescentaremos, nas notas de rodapé, os trechos conforme constam no *sítio virtual* oficial do Vaticano (www.vatican.va) acessado em 20/04/2006.

³⁵ “Mas, em alguns desses países, a abundância e o luxo desenfreado de uns poucos privilegiados contrasta, de maneira estridente e ofensiva, com as condições de mal-estar extremo da maioria; noutras nações obriga-se a atual geração a viver privações desumanas para o poder econômico nacional crescer segundo um ritmo de aceleração que ultrapassa os limites marcados pela justiça e pela humanidade; e noutras, parte notável do rendimento nacional consome-se em reforçar ou manter um mal-entendido prestígio nacional, ou gastam-se somas altíssimas nos armamentos” (JOÃO XXIII, § 69).

espírito e a matéria, deve preocupar-se tanto com a salvação eterna do homem quanto com as exigências terrenas dos povos.

Como primeiro argumento a justificar sua idéia, João XXIII observa que Cristo, na hóstia consagrada, vem aos homens para dar-lhes alimento espiritual, porém, em vida, querendo saciar a fome de seus seguidores multiplicou os pães para oferecer alimento a seus corpos.

Como segundo argumento, João XXIII traz a seu texto as idéias de um de seus antecessores, o papa Leão XIII que, na Encíclica *Rerum Novarum*, também defendeu os direitos dos mais humildes. Ao fazer referência a esta Encíclica, João XXIII observa:

Enquanto alguns ousavam acusar a Igreja católica de limitar-se, perante a questão social, a pregar resignação aos pobres e a exortar os ricos à generosidade, Leão XIII não hesitou em proclamar e defender os legítimos direitos do operário. (JOÃO XXIII, 1961, §16).

A Encíclica *Rerum Novarum*, publicada em 1891, é fruto de um tempo em que a acumulação de bens proveniente do capitalismo fez com que surgissem vozes sociais e econômicas que defendessem o direito do trabalhador. Colocando o trabalho não como mercadoria, mas sim como expressão direta do ser humano, Leão XIII ataca tanto a concorrência liberal quanto a luta de classes marxista. Além disso, mesmo defendendo o direito da propriedade privada, o papa indica, como o melhor caminho para a reconstrução da dignidade humana, um Estado a intervir a favor dos direitos do proletário com o intuito de promover a justiça e a equidade a todos os homens.

Na segunda parte da Encíclica *Mater et Magistra*, João XXIII, dizendo ter por objetivo aclarar e ampliar a doutrina de seu predecessor papal, discute a socialização dos bens materiais e a remuneração do trabalho. Neste momento de seu texto, o pontífice reafirma o direito de propriedade privada já defendido por Leão XIII, salienta, porém, que

(como nos mostra o texto citado por Martinho na peça santareniana) é necessário observar que em alguns países as desigualdades sociais causam a abundância e o luxo de poucos e a miséria e privação desumana de uma imensa maioria.

Sendo assim, apoiando-se na Sagrada Escritura e na opinião de Leão XIII, conclui João XXIII, apesar de o Evangelho considerar legítimo o direito de propriedade privada, Cristo e a Igreja pedem constantemente aos ricos que repartam seus bens materiais com os mais necessitados, pois, somente desta forma, ao mesmo tempo em que a fome dos mais miseráveis diminuirá, os mais ricos alcançarão os bens espirituais necessários para serem recebidos no reino dos Céus.

Podemos observar que Bernardo Santareno, ao trazer para Martinho a citação de João XXIII, revela em seu texto a existência de uma Igreja que se preocupa com a extrema desigualdade entre as classes sociais, pois este antagonismo existente na sociedade do século XX faz com que uma imensa quantidade de fiéis esteja sujeita a condições de miserabilidade insustentáveis.

Salientamos, porém, que Santareno não trouxe à boca de Martinho o fato de que essa nova Igreja, concebida no pensamento de Leão XIII (que ficou conhecido pelo codinome de “Papa do Proletariado”) e de João XXIII (o “Papa Socialista”), ainda defende o direito à propriedade e, condenando o socialismo radical e o marxismo, julga que a equidade social deve ser fruto da caridade dos que, monetariamente mais abastados, gerem o Estado.

A explicação dessa “lacuna” criada por Santareno pode ser entendida ao analisarmos as citações das idéias do sucessor de João XXIII: Paulo VI.

As palavras de Paulo VI são trazidas à peça não só pela personagem protagonista do padre Martinho, mas também por uma personagem que lhe é antagonista, o Bispo.

Analiseemos como os pensamentos desse papa são enfocados no texto santareniano para que possamos compreender esta cisão do pensamento eclesiástico.

No diálogo entre Martinho e o Bispo é este quem primeiro cita as palavras de Paulo VI. No princípio da conversa que Martinho tem com seu superior, o Bispo lembra ao padre que a obediência é a qualidade suprema que um sacerdote deve possuir; dessa forma, se a Igreja crê ser melhor que Martinho deixe Cortiçal, assim deverá ser feito. O padre Martinho, porém, acreditando ter lançado “os alicerces duma grande obra cristã” (ibidem, p.37), apela a seu superior para que este o deixe ficar. Como resposta, o Bispo lembra que Martinho, mais do que se preocupar com as almas dos fiéis, cuidou dos corpos destes e, citando Paulo VI, observa:

A arte do apóstolo tem seus riscos. O desejo de nos aproximarmos dos nossos irmãos não deve traduzir-se numa atenuação ou diminuição da verdade. O nosso diálogo não pode ser fraqueza nos compromissos com a nossa fé. (ibidem, p. 38).

Observamos que as palavras citadas pelo Bispo neste momento do enredo foram retiradas, *ipsis litteris*, do parágrafo 50 da Encíclica *Ecclesiam suam*, de Paulo VI.

Escrita em 1964, portanto um ano antes do término do Concílio Vaticano II e cinco anos antes da publicação de *A Traição do Padre Martinho*, esta carta pontifícia revela quais deveriam ser os princípios do corpo eclesiástico na modernidade.

Paulo VI inicia seu texto observando que a Igreja católica deve renovar-se, pois, devido ao progresso científico, técnico e social e aos novos pensamentos filosóficos e políticos, alguns de seus membros afastaram-se da verdadeira doutrina pregada por Deus: a Tradição e as palavras da Sagrada Escritura.

Como exemplo de Tradição, o pontífice invoca o Concílio do Trento para lembrar aos membros da Igreja que, assim como na Contra-Reforma ocorrida no século XVI, a

renovação agora exigida à Igreja não tem como pressuposto mudança, mas sim confirmação.

Através das Escrituras, Paulo VI prega a seus fiéis os exemplos que devem ser confirmados pelos homens: o de Maria e o de Cristo. Maria é sagrada, pois, ao suportar seu sofrimento terreno, tornou-se a Virgem Santíssima. Quanto a Cristo, os servidores da Igreja devem nele se espelhar para aproximarem-se dos mais humildes e, aos que merecerem, conceder o diálogo e fazer-lhes a vontade.

Salienta o papa, então, que os membros da Igreja não devem dialogar com os que pregam sistemas subversivos. Nesse sentido, orienta a seus seguidores a se distanciarem e condenarem todos os que pregam “os sistemas ideológicos negadores de Deus e opressores da Igreja, sistemas muitas vezes identificados com regimes econômicos, sociais e políticos, e entre estes de maneira especial o comunismo ateu” (PAULO VI, 1964, § 50).

Para finalizar a Encíclica, Paulo VI lembra que a caridade é um dos bens mais valiosos dados por Deus, porém essa não dispensa os que pregam em nome de Deus

(...) da prática da virtude da obediência (...) Desse modo, a obediência procede do motivo de fé, torna-se escola de humildade evangélica, associa o obediente à sabedoria, à unidade, à educação e à caridade que regem o corpo eclesástico, e confere, a quem se conforma com ela, o mérito da imitação de Cristo: feito obediente até a morte. (ibidem, § 65).

Dessa maneira, ao trazer a seu discurso as palavras de Paulo VI, o Bispo da peça santareniana parece querer relembrar ao padre que, segundo o desejo do sumo pontífice Paulo VI, o diálogo da Igreja com os mais humildes não deve ser um diálogo através das idéias comunistas já que estas, condenadas pelo papa e pela Igreja, afastam os homens da verdade maior pregada por Deus: a de obediência.

Sendo assim, através das palavras do Bispo, Martinho deve se recordar que a Igreja do passado afirma (através das Sagradas Escrituras e do Concílio do Trento) e a do presente

reafirma (através de seu papa Paulo VI) que o dever de obediência a Deus é anterior ao dever de ser caridoso para com os mais humildes.

Porém, com o intuito de refutar o discurso do Bispo e acreditando que a função suprema do sacerdócio é propiciar aos mais humildes que se libertem da miséria material, Martinho cita, em seu discurso de defesa, palavras que, também pertencentes ao papa Paulo VI, reafirmam o quadro de desigualdades existente.

Em defesa de suas ações, cita o padre:

Em certas regiões, enquanto uma oligarquia goza de civilização requintada, o resto da população, pobre e dispersa, é privada de quase toda a possibilidade de iniciativa pessoal e de responsabilidade, e muitas vezes colocada, até, em condições de vida e de trabalho indignas da pessoa humana. (SANTARENO, 1973, p. 42).

As palavras citadas por Martinho pertencem à Encíclica *Populorum Progressio* do Papa Paulo VI. Escrita em 1967, portanto dois anos depois do Concílio Vaticano II e dois anos antes da publicação de *A traição do Padre Martinho*, esta carta pontifícia observa que, devido ao sistema capitalista, é cada vez mais preocupante a diferença monetária existente entre os ricos e os pobres.

Logo no início desta Encíclica é que encontramos a frase reproduzida por Martinho na peça. Neste momento da carta, o sumo pontífice observa que as classes pobres tomam cada vez mais consciência da sua imerecida miséria e, como reação ao abuso da posse e do poder, os trabalhadores começam a exigir o direito de viver com dignidade.

Na carta, o papa observa que a Igreja, através do Concílio Vaticano II, lembrou ao homem que

Deus destinou a terra e tudo o que nela existe ao uso de todos os homens e de todos os povos, de modo que os bens da criação afluam com equidade às mãos de todos, segundo a regra da justiça, inseparável da caridade. (PAULO VI, 1967, § 22).

Além disso, acrescenta, “a propriedade privada não constitui para ninguém um direito incondicional e absoluto [uma vez que] ninguém tem direito de reservar para seu uso exclusivo aquilo que é supérfluo, quando a outros falta o necessário” (ibidem, § 23).

Podemos dizer que a defesa de Martinho consiste em lembrar ao Bispo, assim como havia feito Paulo VI, que as desigualdades sociais aumentam devido ao sistema capitalista, pois, neste sistema, os bens que foram dados por Deus aos mais ricos estão sendo erroneamente utilizados por estes que, ao invés de verterem a dádiva divina a todos, tomam para si os frutos da riqueza como se estes lhe fossem exclusivos.

Desse modo, apesar de o Bispo e de Martinho citarem em seus discursos as palavras de um mesmo pontífice, o papa Paulo VI, estas reverberam em cada um de maneira diferente. O Bispo ouve o discurso papal e, seguindo o pressuposto da obediência, apenas adquire a ciência do cada vez maior antagonismo entre as classes sociais. Martinho, porém, talvez por estar mais próximo da situação de miséria a que está sujeita a maior parte da população, acredita que a revelação feita pelo Papa não é meramente uma informação que traz às consciências a injustiça, mas sim uma informação que traz o desejo de agir ou de fazer agir para combater as desigualdades.

Sendo assim, cabe a esta parte da análise concluir que o embate eclesiástico trazido por Santareno é aquele a retratar uma Igreja que, no século XX, posiciona-se de duas formas antagônicas perante as desigualdades sociais: enquanto alguns membros defendem a inação praticada nos séculos anteriores, outros desejam uma futura possibilidade de ação.

Na peça santareniana, a inação está representada pelo Vigário e pelo Bispo, membros de uma Igreja que ainda compactua com o *status quo* e, portanto, prega a obediência acima de tudo. Martinho, por sua vez, representa uma Igreja que se sensibiliza

com as desigualdades e que por isso quer modificar, ainda sem saber como, os desníveis sociais.

Antes de concluirmos esta parte da análise cabe-nos, porém, observar que outros dois trechos da Encíclica *Populorum Progressio*, escrita pelo Papa Paulo VI, foram utilizados por Martinho quando fazia, na primeira cena da peça, seu sermão ao povo de Cortiçal.

Naquela ocasião Martinho cita, primeiramente, uma fala de Santo Ambrósio que também é citada por Paulo VI nesta Encíclica:

(...) não dás da tua fortuna – assim afirma Santo Ambrósio – ao seres generoso para com o pobre, tu dás do que lhe pertence. Porque aquilo que te atribuis a ti, foi dado em comum, para o uso de todos. A Terra foi oferecida a todos e não apenas aos ricos (SANTARENO, 1973, p. 10).

Posteriormente, acrescenta o padre ao povo de Cortiçal:

Agüentem! Lembrem-se de Sua Santidade Paulo VI que, dirigindo-se a vós, escreveu: ‘Certamente há situações, cuja injustiça brada aos céus. Quando populações inteiras, desprovidas do necessário, vivem numa dependência que lhes corta toda a iniciativa e responsabilidade, e também toda a possibilidade de formação cultural e de acesso à carreira social e política, é grande a tentação de repelir pela violência tais injúrias à dignidade humana’. (ibidem, p. 10 - 11).

Observamos que, ao citar as palavras do Papa de seu tempo (o papado de Paulo VI tem início em 1963 e estende-se até 1978), Martinho revela a desigualdade econômica existente. Salienta, porém, assim como lhe guia a Igreja, que por mais que haja injustiças o caminho da violência nunca deverá ser utilizado.

As palavras trazidas por Martinho neste sermão ajudam-nos a compreender a atitude que ele tomará após a conversa com seus superiores. Após ouvi-los e, através deles, à lei suprema de obediência pregada pela Igreja, Martinho decide voltar para casa e abandonar a paróquia não porque deseja obedecer ao Vigário e ao Bispo, mas sim porque acredita que,

por maiores injustiças que existam, a violência nunca deverá ser empregada para solucioná-las.

Porém, Santareno, nesta parte do enredo de sua peça, explora outro embate que, já delineado nas linhas iniciais do texto, torna-se mais forte: o enfrentamento entre os mais humildes, a pedirem a permanência de Martinho, e o Lavrador e o Engenheiro, a exigirem sua partida.

Observamos que, a partir deste momento do enredo, Bernardo Santareno explora em *A traição do Padre Martinho* o que Marx³⁶ e Engels³⁷ vêem como tragédia revolucionária: “um texto cuja essência não pode radicar num conflito abstrato de idéias, mas num conflito histórico, de classe.” (VÁZQUEZ, 1968, p. 141).

A pertinência de citarmos esta concepção do trágico para Marx e Engels situa-se em dois fatos. O primeiro é que Antônio Martinho do Rosário, nome real de Bernardo Santareno, inscreveu-se como membro da Juventude Comunista em 1941, sendo que, a partir desta data, sempre militou no Partido Comunista português. O segundo, que tentaremos provar a partir deste momento da análise, é que o texto escrito por Santareno tenta trazer para a literatura as idéias do principal pensador do comunismo: Karl Marx.

Com o intuito de observar as idéias comunistas inseridas em *A traição do Padre Martinho*, faremos uma comparação entre os elementos do enredo e algumas das principais idéias de Karl Marx.

³⁶ Nascido em Treves, no ano de 1818, o alemão Karl Marx objetivou estudar, na maior parte de seus escritos filosóficos, a sociedade capitalista de seu tempo a fim de explicar não somente a formação desta, mas também, e principalmente, como a extinguir para dar lugar a um sistema econômico que julgava ser mais justo: o comunismo.

³⁷ Ao lado de Marx, Friedrich Engels foi o grande pensador do Comunismo. Os dois filósofos eram muito próximos, tanto que algumas obras de Marx tiveram como co-autor Engels. Dentre elas, citamos o segundo e o terceiro volume de *O Capital* (que foram revisados e publicados por Engels quando Marx já era falecido) e o *Manifesto do Partido Comunista*.

Iniciamos observando que Marx, em *O Capital*, divide a sociedade de seu tempo em três grandes blocos:

Os proprietários de mera força de trabalho, os proprietários de capital e os latifundiários, cujas respectivas fontes de renda são o salário, o lucro e o rendimento do solo, isto é, os obreiros assalariados, os capitalistas e os proprietários de terra (...) (HARNECKER, s.d., p.296).

No princípio de *A traição do Padre Martinho*, para apresentar a personagem principal de sua peça, Santareno traz ao enredo tanto a voz dos humildes (Ti Anica, Rosa, Maria Parda, Toino Geada, João Besoiro, Miguel e Ti Faustino), quanto a dos mais abastados (Engenheiro e Lavrador). Observamos que os primeiros, ao falarem de Martinho, salientam que o padre é uma pessoa boa, uma vez que se preocupa não somente em pregar seus sermões, mas também em dividir seus bens materiais com os mais pobres e lhes mostrar o que é justo e o que é injusto em relação às condições de trabalho a que estão sujeitos. Os mais ricos, porém, vêem Martinho como aquele que estimula greves no vilarejo de Cortiçal e ensina aos trabalhadores a morderem “os dedos de quem [lhes] deu o pão a vida inteira” (SANTARENO, 1973, p. 16). Acrescentamos, que no desenrolar do primeiro ato da peça, o Bispo culpa o padre por ter-se aliado aos mais humildes e, repetindo o discurso dos mais abastados, diz que Martinho deve sair de Cortiçal, pois “atirou os operários contra os patrões, os camponeses contra os donos da terra” (ibidem, p.39).

Sendo assim, se Marx assinalou que a sociedade capitalista é dividida em três grandes blocos – assalariados, capitalistas e proprietários de terra – são estes que aparecerão na luta de classes de *A traição do Padre Martinho*. Na peça, os assalariados serão representados pelos operários e camponeses, os capitalistas pelo Engenheiro e os proprietários de terra pelo Lavrador.

Acrescentamos que, ainda na obra *O Capital*, Marx salienta que o que distingue as espécies econômicas entre si não é o que produz, mas como se produz. Nesse sentido, pode-se dividir o desenvolvimento histórico da humanidade em cinco modos fundamentais de produção: “o comunismo primitivo, a escravidão, o feudalismo, o capitalismo e o socialismo.” (HARNECKER, p. 264).

No primeiro modo de produção, o “comunismo primitivo”, o homem tinha sua economia baseada na caça e, como existia o trabalho em comum de todos, existia também a propriedade comum dos meios de produção. No segundo modo, porém, as ferramentas de pedra do comunismo primitivo deram lugar às ferramentas de metal, o que fez surgir a divisão entre os diversos ramos da produção e, com esta, a possibilidade de se efetuar intercâmbio de produtos e de se acumular riquezas; nesta época produz-se, com efeito, uma minoria que, detentora das riquezas, começa a subjugar os demais convertendo-os em escravos. Já no “feudalismo”, a base das relações de produção é a propriedade do senhor sobre os meios de produção e sua propriedade parcial sobre os produtores e sobre os servos (estes, diferentemente dos escravos, não mais são passíveis de serem mortos pelos seus senhores, mas podem ser comprados e vendidos por estes). No “capitalismo” inexistia a propriedade sobre os produtores, assalariados e obreiros, porém os trabalhadores, carentes dos meios de produção, que estão primordialmente nas mãos dos que detêm o capital ou o latifúndio, para não morrerem de fome, “sentem-se obrigados a vender sua força de trabalho ao capitalista e dobrar a cerviz ao jugo da exploração.” (ibidem, p. 265). Por fim, no “socialismo”, não há mais exploradores e explorados, uma vez que “a base das relações de produção é a propriedade social sobre os meios de produção” (ibidem, p. 267), além disso, no “socialismo” somente os que trabalham é que conseguem participar da divisão dos produtos essenciais para o sustento do homem.

Porém, se o desenvolvimento histórico da humanidade pode ser dividido em cinco modos de produção, Marx observa que o trabalhador, a partir do momento em que começou a existir a propriedade privada e que desta foi excluído, esteve sujeito a condições desumanas de trabalho:

(...) a princípio por coação direta, sob a escravidão e, depois, por coação indireta, através do monopólio dos meios de produção pelos senhores feudais e pelos burgueses, sob o feudalismo e sob o capitalismo. (KONDER, 1965, p.94).

No texto santareniano, a personagem do narrador, no primeiro ato da peça, explica-nos como é construída a economia da cidade:

No Cortiçal, além da lavoura, existe uma fábrica. Uma só. De cortiça, é claro, o resto são migalhas de terra, divididas e subdivididas pelos ditosos aldeões que de seus paupérrimos pais herdaram. (SANTARENO, 1973, p. 12).

Também no texto santareniano, em vários momentos, o autor traz o retrato das condições desumanas de trabalho a que estão sujeitos os que não donos dos meios de produção. No sermão do padre, Martinho diz que os trabalhadores de Cortiçal “(...) sentem fome legítima de alimento (...) Fome, sede, frio, impossibilidade econômica de dignamente constituir família, condição irreversível de escravatura mascarada” (ibidem, p. 10).

O Narrador, por sua vez, explica que no vilarejo “trabalhadores rurais queixam-se da vida: Pagam-lhes mal. E os operários da fábrica (...) também se queixam, trabalham muito, a troco de pouco” (ibidem, p. 12).

Sendo assim, podemos perceber na peça santareniana a intenção de trazer ao palco o retrato da sociedade capitalista descrita por Marx: os meios de produção estão primordialmente nas mãos dos que detêm o capital ou o latifúndio e, por este motivo, os operários e os trabalhadores rurais estão sujeitos a condições de extrema miserabilidade.

Acrescentamos que, segundo Marx, a propriedade privada foi a responsável por retirar do proletário a capacidade de ter um pensamento dialético. Explica o filósofo alemão que, ao ser excluído da propriedade dos bens de produção, o proletário passou a ser aquele que realizaria somente um trabalho físico ou repetitivo e, portanto, estaria cindido do trabalho intelectual que deveria ser realizado por outrem. Dentre os problemas que se apresentam por essa cisão, ressalta Marx, existe aquele a questionar como o proletário poderia realizar uma revolução sem possuir o pensamento dialético.

Na “*Introdução*” à *Crítica da Filosofia de Hegel* (1843), Marx observa que o operário só poderia realizar a ação de fazer a Alemanha renascer se conseguisse se unir ao homem intelectual, pois, “assim como a filosofia encontra as armas materiais no proletariado, assim o proletariado tem suas armas intelectuais na filosofia.” (MARX, 2005, p. 156).

Além disso, no *Manifesto Comunista* (1848), salientam Marx e Engels:

Finalmente, nos períodos em que a luta de classe se aproxima da hora decisiva, o processo de dissolução da classe dominante, de toda a velha sociedade, adquire um caráter tão violento e agudo que uma pequena fração da classe dominante se desliga desta, ligando-se à classe revolucionária, a classe que traz em si o futuro. Do mesmo modo que outrora uma parte da nobreza passou-se para a burguesia, em nossos dias, uma parte da burguesia passa-se para o proletariado, especialmente a parte dos ideólogos burgueses que chegaram à compreensão teórica do movimento histórico em seu conjunto. (MARX, 1998, p. 80).

Em *A traição do Padre Martinho*, como já salientamos, Santareno não concede a seu padre a ação contra os poderosos. Porém, se Martinho não age, suas palavras, “como grito na consciência de toda a gente” (SANTARENO, 1973, p. 60), provocam a ação dos trabalhadores: os operários fazem greve para que o Engenheiro sinta o prejuízo monetário causado pela paralisação das máquinas na fábrica, os camponeses abandonam o campo para

que o Lavrador perca a colheita e ambos, unidos, através de uma pedra atirada na casa dos poderosos, mostram que estão aptos a lutar por seus objetivos.

Observando a peça santareniana à luz das idéias marxistas, podemos dizer que Martinho representaria aquele que, saído da classe dominante da Igreja, traria ao povo de Cortiçal a sabedoria “intelectual” de um tempo (nas suas citações do Concílio, das Encíclicas e, como veremos, do próprio Marx e de seus seguidores). O povo do vilarejo, por sua vez, simbolizaria os proletários que, após ouvirem as palavras de Martinho, podem fazer uso das armas materiais que possuem para começarem sua luta contra os burgueses.

Sendo assim, podemos dizer que este momento da peça santareniana traz à literatura o cenário, as personagens e o enredo pensados por Marx em sua filosofia. O cenário, um vilarejo gerido pelo modo de produção capitalista. As personagens, os proprietários dos meios de produção e os trabalhadores sujeitos a condições de miserabilidade. O enredo, uma luta que, da união entre o que pensa e o que age, possa dar origem a uma revolução a modificar uma história que dura séculos: a da exploração dos trabalhadores pelos patrões.

Salientamos, contudo, que se Marx divulgou seus pensamentos a partir da metade do século XIX, ainda na época da peça santareniana, século XX, suas idéias seriam combatidas pelos patrões que, ao se referirem aos comunistas, falavam de homens a serem perseguidos e combatidos pelos órgãos governamentais da sociedade.

Ainda na metade do primeiro ato de *A traição do Padre Martinho*, o Engenheiro revela ao Lavrador o que pensa da manifestação do povo de Cortiçal: “(...) a saída do padre mais não era do que um pretexto: Ah, que os inimigos da nação e do cristianismo sabiam fazer as coisas e não descansavam! Co-mu-nis-tas! Polícia! Aquilo era caso de polícia” (ibidem, p. 53).

Neste momento do texto, às classes antagônicas que se enfrentam, burguesia e proletariado, serão acrescentados, além das facções da Igreja que as apóiam, outros dois conjuntos de personagens: os Policiais e o Deputado (que se somam aos poderosos) e os Camaradas (que se aliam, através de Albino, ao povo mais humilde do vilarejo).

Cabe a este momento de nossa análise citarmos que, se Marx começou a divulgar suas idéias desde 1843 (data em que escreveu o texto de *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*), somente em 1917, com a Revolução Russa, elas se manifestaram na construção de uma nação a ser governada por um político pertencente a um Partido Comunista: Vladimir Ilyitch Lênin.

Em Portugal, por sua vez, as idéias de Marx foram defendidas pelo Partido Comunista Português, criado no ano de 1921. Salientamos, contudo, que a partir de 1927, este partido é obrigado, em vários momentos da política portuguesa, a agir na clandestinidade, uma vez que seus pensamentos eram contrários à ditadura salazarista que, baseada nos ideais econômicos capitalistas, governaria a nação por mais de quarenta anos.

Na peça, a política de represália aos comunistas aparece, pela primeira vez, quando o Engenheiro cita, ainda no primeiro ato, que a manifestação em Cortiçal deve ser combatida pela polícia.

No segundo ato, o Engenheiro e o Lavrador, conjuntamente, exigem do Deputado que extinga a “célula comunista” (ibidem, p. 127) que existe em Cortiçal; o Deputado, por sua vez, resolve pedir ao governo que realize uma “intervenção armada” (ibidem, p. 129) no vilarejo. Antes desta ação, porém, um Polícia tenta fazer com que Martinho delate seus dirigentes; apesar de o padre nada dizer ao policial, Albino e João Besoiro são presos; além disso, um Sargento, a mando do governo, ameaça atirar nos manifestantes que cercam a casa em que está Martinho. Somente após todos os poderosos falarem no telefone com

“Vossa Excelência” (ibidem, p. 161 e seguintes) é que a ação de “cinquenta guardas armados” (ibidem, p. 166) restabeleceria aquilo que os órgãos do governo vêem como “a ordem naquela freguesia” (ibidem, p.168).

Observamos que esta política repressiva contrária aos comunistas toma grande parte do segundo ato da peça. Eximiremos, porém, nossa análise de estudar este momento de *A traição do Padre Martinho*, uma vez que o próximo texto a ser inserido neste trabalho – *Português, Escritor, 45 anos de idade* – melhor revelará todo o contexto histórico português da luta entre um homem comunista e um governo capitalista.

Porém, se não cabe a este momento de nosso trabalho observar os atos do governo português contra os comunistas, trazemos ao nosso raciocínio o diálogo entre o Camarada I e o Camarada II para que possamos chegar ao objetivo da análise desta peça: compreender como uma idéia religiosa pode influenciar a escolha político-econômica de uma personagem.

No final do primeiro ato, em uma “reunião clandestina” (ibidem, p.69), o operário Albino, trabalhador da fábrica de Cortiçal, pede ao Camarada I e ao Camarada II orientações sobre como os operários devem agir.

Neste momento do texto, cada um dos dois Camaradas defende a união ou não da causa comunista com a luta travada por um homem da Igreja.

O Camarada II tem a opinião de que a luta que ocorre em Cortiçal deve ser ignorada uma vez que, como o próprio Marx revela, a religião é, por dois motivos, prejudicial ao homem revolucionário: o primeiro, ela “é o ópio do povo” (ibidem, p. 71), o segundo, ela é representada por uma Igreja que sempre se uniu aos poderosos.

O Camarada I, por sua vez, citando pensadores mais contemporâneos –dentre eles, o poeta Aragon (1897 – 1982) e o filósofo Roger Garaudy (nascido em 1913) – tenta criar

uma ponte entre os pensamentos comunistas e os cristãos e, dessa forma, justificar que as idéias marxistas podem ser adaptadas ao catolicismo.

Observamos, inicialmente, que a frase citada pelo Camarada II, “a religião é o ópio do povo”, pertence ao primeiro livro de Marx: *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel* (1843).

No início deste livro, salienta o filósofo: “No caso da Alemanha, a Crítica da religião chegou, no essencial, ao seu fim; e a crítica da religião é o pressuposto de toda a crítica” (MARX, 2005, p.145).

Após esta frase inicial, o texto observará que a religião “é o ópio do povo” (ibidem, loc. cit.). Salientamos que esta metáfora foi construída por Marx uma vez que, como ele mesmo observa, o homem oprimido tem na promessa de uma felicidade pós-vida seu suspiro de alívio para suportar as privações do mundo material; além disso, evidencia o autor, o entorpecimento causado por um porvir próspero é acrescido de uma “auréola” a santificar todos os que conseguem resignar-se frente ao “*vale de lágrimas*” (ibidem, p. 146) a que estão sujeitos.

Marx observa, então, que cabe à História estabelecer a “verdade deste mundo” (ibidem, loc. cit.) e à Filosofia desmascarar “a auto-alienação humana nas suas formas não-sagradas, agora que ela foi desmascarada na sua forma sagrada.” (ibidem, loc. cit.). Salientamos que, a partir deste momento, as idéias de Marx serão direcionadas a criticar as idéias de Hegel e não as de um mundo religioso cristão. A justificativa para tal objetivo, nos dá o próprio filósofo ao verificar que, na Alemanha, o sagrado da religião, após a *Reforma* realizada por Lutero, não mais se apresenta como problemática principal da miséria a que está sujeito o homem.

Sendo assim, apesar de a frase “a religião é ópio do povo” ser uma das mais conhecidas de Marx, este filósofo, porém, pouco falará, nesta ou em outra de suas obras mais conhecidas, acerca daquela que designa como religiosidade sagrada.

Acrescentamos, contudo, um trecho de uma obra pouco conhecida de Marx, *O Comunismo dos observadores romanos* (1847), que, apesar de não ter sido citada em *A traição do Padre Martinho*, revela-nos por que o cristianismo deve ser abandonado pelo homem comunista.

Diz Marx:

Os princípios sociais do cristianismo justificaram a antiga escravidão, glorificaram a servidão medieval, estão prontos, se for necessário, a fazer também a apologia da opressão do proletariado, estarão dispostos a simular que dela se compadecem. Os princípios sociais do cristianismo pregam a necessidade de uma classe dominante e de uma classe oprimida e limitam-se a fazer votos piedosos de que a primeira seja caridosa para com a última. Os princípios sociais do cristianismo põem no céu a recompensa de todas as infâmias, e, desse modo, justificam que estas se mantenham na terra. Os princípios sociais do cristianismo explicam todas as baixezas de que os oprimidos são vítimas por parte dos opressores ou como sendo uma justa punição do pecado original ou então, como provas impostas aos eleitos pela sabedoria do Senhor. Os princípios sociais do cristianismo pregam a cobardia, o desprezo de si, o envilecimento, a escravidão, a humildade, resumindo, todas as características próprias da ralé; o proletariado não se deixará tratar como a ralé, a coragem, a dignidade, o orgulho, o sentimento de independência são-lhe ainda mais necessários do que o pão. Os princípios sociais do cristianismo são servis, e o proletariado é revolucionário. (MARX, 1975, p. 205 - 206).

A pertinência de citarmos estas palavras de Marx reside no fato de que elas parecem explicar grande parte das idéias de Santareno na peça objeto de nossa análise.

Observamos, primeiramente, que em *A traição do Padre Martinho*, a conversa entre o Bispo e Martinho (e, como vimos na análise, a interpretação desta conversa à luz do entendimento das Encíclicas) materializa uma Igreja que, como diz Marx, apesar de denunciar a opressão sofrida pelo proletariado, limita-se a fazer votos piedosos de que a classe social dominante seja caridosa com a classe oprimida. Sendo assim, se na teoria

marxista a Igreja é aquela que pede aos proprietários do capital e aos latifundiários que sejam bondosos com os obreiros assalariados, na peça santareniana esta visão da Igreja toma forma através do discurso do Bispo que vê como função do sacerdote apenas inspirar a piedade dos mais abastados (dentre estes o Engenheiro e o Lavrador).

Além disso, salientamos que o Vigário justifica a inação da Igreja a que pertence citando o pensamento do filósofo medieval Santo Agostinho: “Deus introduziu a escravidão no mundo como um castigo para o pecado: querer suprimi-la seria, portanto, erguer-se contra a Sua vontade” (SANTARENO, 1973, p. 28). Salientamos que, ironicamente, estas palavras de Santo Agostinho citadas pelo Vigário parecem refletir exatamente o fato denunciado por Marx no texto supracitado, ou seja, a existência de uma igreja que justificou tanto a escravidão quanto à servidão medieval como penitências a serem pagas pelos cristãos descendentes do pecado original cometido por Adão e Eva.

Julgamos ser importante lembrar que o pensamento agostiniano de que os cristãos sofrem pelo “pecado original” já havia sido objeto de outra peça santareniana, *Antônio Marinheiro*. Porém, se naquele momento de sua trajetória dramática Santareno trouxe este pensamento para focar a tragicidade de um homem católico que está sujeito a um sofrimento espiritual, aqui o traz para criticar uma Igreja que também justifica o sofrimento das desigualdades sociais através do mesmo argumento.

Sendo assim, se Marx utilizou seus escritos filosóficos para denunciar que os membros da Igreja, apesar da compaixão demonstrada, não fazem mais do que pregar o conformismo, Santareno, através de sua peça, criou personagens que, literariamente, comprovam este pensamento filosófico.

Acrescentamos ainda que, se a Igreja denunciada por Marx prega que os mais necessitados sejam subservientes e servis, Martinho será expulso desta Igreja, pois, como

salienta o próprio Vigário, “(...) transformou os homens de Cortiçal, dantes mansos e humildes de coração, trabalhadores e obedientes, nessa alcatéia de lobos insaciáveis e capazes de todas as torpezas...!” (ibidem, p. 82).

Sendo assim, se a Igreja personificada pelo Vigário e pelo Bispo é aquela que foi criticada por Marx, o padre Martinho desta deverá ser expulso uma vez que não prega o cristianismo da escravidão, da servidão, mas sim uma religião que, ligada aos proletários, seja capaz de torná-los uma classe revolucionária.

Desse modo, podemos compreender o discurso do Camarada II. Esse personagem defende que a causa marxista não pode ter como membro um padre ligado à Igreja católica, pois, segundo ele, a Igreja a que Martinho pertence é, ainda no século XX, uma cópia fiel da Igreja que fora, no século XIX, criticada por Marx.

Contudo, observamos que, segundo a visão santareniana, não será o comunismo o responsável por afastar dos homens a religião, mas sim a Igreja que expulsará a figura humana e religiosa dos que lutam pelos mais humildes.

Acrescentamos ainda que na igreja de Martinho e na casa em que ele mora não existem objetos que simbolizam o catolicismo, contudo, na morada dos poderosos, rubricas ressaltam a presença desses.

No Gabinete do Bispo, há um “panejamento com as armas episcopais” (SANTARENO, 1973, p. 34). Na sala do Engenheiro, junto ao retrato dele com a esposa, vestidos em traje de “(...) grande gala, com jóias, condecorações e o resto” (ibidem, p. 52), encontramos “(...) uma imagem de Nossa Senhora de Fátima; por cima desta imagem, um crucifixo de marfim e talha, o qual tem pendente de cada braço um terço branco.” (ibidem, p. 53). No Gabinete do deputado da nação, a imagem de Nossa Senhora de Fátima também

está presente, porém, neste momento do texto ela divide a parede com “(...) uma cabeça de um toiro bravo, outra de cavalo” (ibidem, p.122).

Observamos que, segundo mostram as rubricas inseridas ao texto, o Bispo ostenta em seu Gabinete um distintivo a valorizar a nobreza da Igreja a que pertence. O Engenheiro, por sua vez, possui em sua casa imagens sacras que, mais do que símbolos de uma religiosidade espiritual, são ostentações monetárias e de poder. Já o Deputado, em seu Gabinete, mostra não só a sua devoção à imagem da Virgem, mas também à ferocidade e à força dos animais que ao lado dela estão.

Em contrapartida, na igreja em que Martinho prega e na casa em que habita, Santareno não acrescenta nenhuma imagem de Santo. O motivo, o próprio dramaturgo nos explicará através de algumas falas e ações inseridas no texto.

Logo no princípio da peça, o canto litúrgico e uma “luz focada, vinda de cima” (ibidem, p. 09) delineiam um padre “de feições um tanto grosseiras, mas impressionantemente iluminadas de dentro, nos olhos” (ibidem, loc. cit.). Após esta primeira aparição, o enredo acrescenta ao perfil físico de Martinho a missão de, “tal qual Nosso Senhor Jesus Cristo” (ibidem, p.21), trazer uma palavra que levará os homens não à paz, “mas à guerra” (ibidem, loc. cit.). Porém, ao guerrear pelos mais humildes, os atos de Martinho não são bem vistos por uma Igreja já estabelecida e, sendo por ela acusado, sente medo e uma “(...) horrível angústia que o mantinha cravado na cruz.” (ibidem, p. 61).

Os elementos acima indicados mostram-nos um dramaturgo a construir um padre que não necessita ter a seu redor objetos de adorno a representarem sua religiosidade, pois, mais do que compor sua crença através de um cenário vão, Martinho a compõe trazendo para si o próprio caminhar (iluminação, luta e sofrimento) da vida de Cristo.

Sendo assim, ao expulsarem Martinho de Cortiçal, a Igreja, os burgueses e o governo estariam tirando de sua terra, segundo Santareno, um homem que, por seus ideais, poderia ser a verdadeira expressão dos ensinamentos de Cristo.

Para compreendermos melhor esta idéia, citamos neste momento um pensamento de Roger Garaudy, um dos autores trazidos ao texto por uma personagem que quer unir comunismo e cristianismo: o Camarada I.

No final do primeiro ato, diz o Camarada I:

“No mundo de hoje, há um ponto que é comum às esperanças de milhões de comunistas e de milhões de católicos: ‘construir o futuro sem perder coisa alguma da herança dos valores humanos formada pelo cristianismo, ao longo de dois milênios.’” (SANTARENO, 1973, p. 71).

Observamos que, ao citar a expressão “*valores humanos*”, o Camarada I invoca, principalmente, como já fizera em suas frases anteriores, o valor da generosidade do homem para com seu próximo. Porém, se esta personagem ainda acredita que o pensamento de generosidade é o mais importante para os cristãos, como também o acreditara Martinho, o enredo até agora apresentado já nos mostra que os superiores da Igreja que dirige o cristianismo, a católica, observam que a caridade, mais do que maior valor humano a ser fomentado, é um valor subserviente à obediência aos superiores e ao direito de propriedade defendido, ao longo de milênios, pela Igreja.

Acrescentemos ao nosso pensamento um trecho de uma obra escrita por Roger Garaudy em 1995, *Rumo a uma guerra Santa? O debate do século*. Observamos, antes de tudo, que o trecho a ser inserido neste momento da análise é vinte e seis anos posterior à escrita de *A traição do Padre Martinho*. Contudo, é pertinente a citação, pois ela nos ajudará a compreender o pensamento de generosidade cultuado não somente pelo Camarada I, mas também por Martinho.

Apesar dessa hegemonia milenar de uma ‘teologia da dominação’, milhões de cristãos viveram, à maneira de São Francisco de Assis ou das atuais ‘teologias da libertação’, a mensagem libertadora de Jesus anunciada prioritariamente aos pobres. Chegou a alcançar-se, na época do grande papa João XXIII e do concílio do Vaticano II, a aurora dourada de uma grande esperança: a de uma igreja aberta ao mundo e a suas angústias, de um diálogo com a fé de todos os homens. Mas o peso da tradição imperial romana fechou esse parêntese e restaurou o integrismo tradicional da teologia da dominação contra as teologias da libertação. (GARAUDY, 1995, p.15).

Apesar de ser posterior à peça *A traição do Padre Martinho*, este pensamento de Garaudy nos revela o que Santareno tentou mostrar em seu enredo: o Concílio Vaticano II criou padres que, em uma releitura das palavras do evangelho, quiseram não só se compadecer com a miséria dos mais necessitados, mas também, e acima de tudo, lutar contra essa miséria. Porém a Igreja, dando preferência não a este novo entendimento do evangelho, mas sim a uma tradição imperial romana que a unia ao poder, expulsou os que pensavam conforme a “teologia da libertação” e continuou a propagar a “teologia da dominação”.

Portanto, neste momento da análise, podemos compreender qual seria, na visão da Igreja que prega a teologia da dominação, “a traição” cometida pelo padre Martinho: assim como vários padres de sua época, Martinho torna-se um traidor ao colocar sua luta pelo findar da miséria acima dos interesses de uma Igreja que, há séculos, está ligada aos mais poderosos.

Observamos, ainda, que esta Igreja ligada ao poder já fora combatida por outro padre Martinho, de nome Lutero, que, no século XVI já criticava uma Igreja católica a pregar muito mais a dominação monetária do que os valores da fé.

Além disso, acrescentamos que, se na Alemanha da época de Marx, esta Igreja não mais tinha forte poder político, nos países em que a Contra-Reforma conseguiu limitar as

idéias protestantes, dentre eles Portugal, a Igreja Católica permaneceu, mais do que instituição a propagar a fé, como aquela que, segundo Santareno, propaga a fé para conseguir, na verdade, pregar a dominação monetária. Nesse sentido, se não cabe a Marx fazer extensas críticas ao catolicismo, cabe a Santareno, como marxista a viver em um país católico, observar, antes de tudo, que não poderá existir uma revolução sem que o povo de seu Portugal se liberte do ópio religioso que mascara a política de desigualdades e de dominação.

Portanto, a análise da peça *A traição do Padre Martinho* nos revela um dramaturgo, Bernardo Santareno, que, além de conhecedor dos escritos bíblicos, fato que já havíamos observado nas obras anteriormente analisadas, também o é das Encíclicas da Igreja Católica.

Sendo assim, ao criticar a Igreja, Santareno não o faz de maneira aleatória, mas sim como um homem cujo conhecimento religioso se transforma em argumentos a mostrarem que na instituição católica da Igreja ainda prepondera o pensamento dos poderosos que pregam a teologia da dominação.

Além disso, sendo um homem ligado ao comunismo e, como nos mostrou a análise da peça, conhecedor da filosofia marxista, Santareno construiu em *A traição do Padre Martinho* um texto a retratar não só a desigualdade social causada pelo capitalismo, mas também uma possível revolta que, na terra portuguesa, poderia representar o início de uma revolução a construir uma sociedade mais justa.

Porém, se as idéias santarenianas relativas ao conhecimento da religião e de engajamento marxista nos parecem claras após a análise de *A traição do Padre Martinho*, ainda existe uma outra idéia que permanece confusa, tanto no texto santareniano quanto, ao que parece, na cabeça de um Antônio Martinho do Rosário que é comunista: o que a

personagem do padre Martinho deve fazer para transpor o desejo de desistir e continuar lutando pelas idéias religiosas em que acredita?

A vontade de desistir que aqui mencionamos seria a segunda “traição” cometida por Martinho: mesmo sabendo que suas idéias são justas, ele quer acatar as ordens da Igreja e partir de Cortiçal abandonando a luta iniciada.

Já vimos que, seguindo o pensamento marxista, Santareno pode ter trazido este desejo a Martinho para que ocorresse a união entre o homem que representa o intelecto e os que representam as armas materiais. Notamos, contudo, que como Martinho quer desistir de sua luta, as armas materiais dos trabalhadores não ferem somente os patrões, mas também a Martinho, um padre que, por causa dos trabalhadores que acampam na porta de sua casa, sente-se crucificado.

Em uma de suas conversas com Rosa, uma menina inocente que todos pensam ser louca, este sentimento de Martinho é revelado. Diz Rosa ao padre: “Mas olhe que o povo não o deixa sair daqui. Juro-lhe que não deixa!” (ibidem, p.141). E a ela responde Martinho: “Pois fazem mal: Estão a crucificar-me” (ibidem, loc. cit.).

Para compreendermos porque Santareno criou em Martinho esse sentimento, trazemos à nossa análise os momentos finais do texto: segundo nota do Ministério do Interior, o cerco dos trabalhadores à casa de Martinho teve

(...) início na última sexta-feira [quando a] população da freguesia cercou a residência do pároco, ignorou as ordens da diocese, desrespeitou as solicitações do vigário concelhio, chamando todos à revolta pelo repique dos sinos (...) (ibidem, p. 167).

Observamos que, se Santareno construiu em sua personagem uma alusão à figura de Cristo, é pertinente que o cativo deste padre comece no dia da semana em que aquele que será o salvador dos homens foi crucificado.

Porém, se na Bíblia a crucificação do pregador não simboliza a morte, mas sim o porvir feliz do renascimento no Céu, na peça, o cerco realizado pelos trabalhadores, que para Martinho é o início de sua crucificação, esboçará uma dúvida santareniana acerca da possibilidade que um homem tem de mudar ou não, na terra, o destino dos mais sofrendores.

A Cortiçal, após alguns dias, o governo envia cinquenta homens armados, estes atiram contra os revoltosos e matam duas mulheres: Maria Parda e Rosa.

Maria Parda é uma personagem secundária, cuja única fala da peça revela que Martinho lhe deu o cobertor quando ela estava com frio e, por este fato, o considera como “um filho das [suas] entranhas” (ibidem, p.15). Rosa pode ser colocada entre as personagens principais, pois, além de morar com sua mãe na casa de Martinho, é com ela que o padre mais dialoga.

Lembramos que, nas duas peças anteriormente analisadas, *A promessa* e *Antônio Marinheiro*, Bernardo Santareno também utilizara o nome Rosa para suas personagens. Em *A Promessa*, Rosa era a mãe de Maria do Mar; em *Antônio Marinheiro*, a amiga de Amália; em ambas, mulheres que ouvem os sofrimentos das personagens principais. A escolha do nome Rosa para estas personagens é pertinente, pois, como já observamos anteriormente, “na iconografia cristã, a rosa é ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas deste sangue, ou o signo das chagas de Cristo” (CHEVALIER, 2003, p. 788).

Em *A traição do Padre Martinho*, Rosa também será a que sabe das chagas de Martinho: os sonhos de um padre que quer lutar pelos mais pobres, o sofrimento daquele que observa que sua Igreja é ligada aos mais ricos, a tristeza do que vê o homem comunista como um “irmão” (ibidem, p. 138) que é renegado pela Igreja católica. Porém, ao invés de apenas recolher os sofrimentos de Martinho, a Rosa inserida nesta peça será aquela que

também conclama o povo de Cortiçal para combater os poderosos e exigir que o padre fique.

Rosa, por ousar agir contra os que detêm o poder, terá como punição a morte. Martinho, porém, que confessara a Rosa seu desejo de desistir, ao ver que os poderosos mataram àquela que recolhia seus sofrimentos, decide continuar.

Acrescentamos ainda que, segundo o narrador, o padre Martinho, após ver as mortes de Maria Parda e Rosa, decide não mais ser padre, mas, ainda como homem de fé, lutará pelo “reino de Deus na Terra” (ibidem, p. 172).

Desse modo, podemos concluir que, se Martinho, durante o enredo, exerceu duas traições (uma contra a Igreja e outra contra o povo), no final do texto, a morte de Maria Parda e de Rosa o fará observar, segundo o Narrador, que somente aquele que se desliga da instituição da Igreja poderá lutar verdadeiramente pela tão almejada igualdade entre os homens.

Observamos, contudo, que a expressão “reino de Deus na Terra” ainda nos mostra que Martinho, apesar de ter escolhido se desligar da Igreja e realizar a “traição” para com a “teologia da dominação”, mesmo não mais sendo padre, ainda está impregnado pela crença da “teologia da libertação”.

Porém, se Martinho ainda está impregnado pela crença cristã, o próprio Santareno, assim como já salientamos, prevê o que Garaudy mostrará, anos mais tarde, como fato: os padres adeptos a este pensamento Conciliar terão que se desligar da Igreja para propagar suas idéias.

Portanto, mais do que simplesmente aplicar uma teoria marxista a julgar a religião como um mal, cabe ao dramaturgo Bernardo Santareno mostrar a seu povo no que acredita:

a Igreja deve ser criticada e combatida enquanto continuar sendo uma instituição hierárquica que não luta pela verdadeira diminuição da pobreza.

I.2.2.4- *Português, escritor, 45 anos de idade*: o homem comunista observa seu tempo.

Após a proibição de *A traição do Padre Martinho* nos palcos portugueses, cinco anos se passaram sem que viesse a lume nenhuma peça teatral de Bernardo Santareno. O motivo de tão longa pausa, além da compreensível decepção que o autor enfrentara ao ver seu último texto ser proibido pela censura de ser encenado em terras portuguesas, parece ser também a descrença que Santareno manifestava quanto à possibilidade de suas obras ajudarem efetivamente na luta contra a ditadura salazarista.

Em entrevista concedida ao jornal *Diário de Lisboa* em 1971, Santareno declarou esta sua dúvida questionando:

Estou a escrever uma peça que se chama *Português, escritor, 45 anos de idade*. Estou a escrevê-la lentamente, há mais de dois anos, com curtos períodos de entusiasmo, seguidos de longas pausas de desânimo. Valerá à pena? (...) (MEDEIROS, 1996, anexos).

Poucos anos depois, por meio da personagem ficcional “escritor”, Santareno traz a lume uma possível resposta a esta sua pergunta: “Estou farto, cansado, já não acredito em nada (...) Esperança, progresso, luta, futuro, beleza, camaradagem, povo, juventude... são papéis rasgados para mim. Tiraram-me tudo. Já não posso mais...” (SANTARENO, 1987, v.4, p.27).

Com o intuito de compreendermos quais seriam os fatos que teriam causado essa descrença, estudaremos a peça *Português, escritor, 45 anos de idade*, pois nessa as personagens denominadas de “escritor quando menino”, “escritor quando adolescente”, “escritor quando jovem”, “escritor” e “autor” não são somente um retrato criado por

Santareno para uma personagem ficcional, mas também retratos sociais que, na ficção, revelam situações verdadeiras enfrentadas por autores que viveram durante o período salazarista.

Imprescindível observarmos, antes de iniciarmos a análise do texto em questão, que Santareno, além de contar a história da vida da personagem “autor” (com seus medos, paixões e desenganos), deseja também informar a seu público a “realidade de que ela dá testemunho” (ibidem, p.139). Sendo assim, o resumo e a análise que faremos a seguir enfocarão não somente acontecimentos biográficos de um “autor” de 45 anos de idade, mas também fatos que podem construir o que o autor Bernardo Santareno acredita ser a real história de seu tempo.

Na primeira parte da peça, que tem início no final da década de 20, o enredo enfoca a história de um português desde o seu nascimento até o momento em que se torna um “escritor”³⁸ sem medo de lutar pela liberdade política de seu país. Na segunda, este mesmo “escritor”, após o final da 2ª Grande Guerra Mundial (1945), debate-se entre a esperança de mudança e a decepção de um Portugal ainda nazi-fascista. Observemos, a partir deste momento, os principais acontecimentos de cada uma destas partes.

No início da peça, por ocasião do nascimento daquele que seria o “escritor”, o pai e o avô declaram o desejo de que o novo rebento possa ser feliz vivendo numa época de liberdade e de República. A avó do menino, porém, manifesta o medo proveniente de um tempo de inseguranças.

³⁸ Assim como fizemos com os elementos a comporem a tragédia, traremos às notas de rodapé algumas explicações acerca dos elementos que fazem parte do teatro épico. Começamos com a característica de não fornecer nomes às personagens. Esta característica, importante observar, já era utilizada no teatro de Gil Vicente sendo que, tanto na contemporaneidade quanto na Idade Média, os nomes são eliminados em favor das profissões ou papéis sociais que desempenham a fim de que, com a perda da individualidade, prevaleça a crítica social (objeto principal da peça).

Nos anos seguintes, sons antagônicos embalam a infância do “escritor”. Se por um lado há os discursos do Regedor, do Pároco e do Presidente da Ação Católica a tornar público que o povo deve apoiar o Presidente do Conselho, pois, se assim o fizer, a “manifestação espontânea” (ibidem, p.16) será bonificada não só pelo “abono de vinte mil réis” (ibidem, p.17), mas também pela proteção que Nossa Senhora de Fátima dá aos descendentes de Nuno Álvares e aos mais humildes. Por outro, existem vozes (dentre elas a do pai) a manifestarem o descontentamento com um governo de “tiranos” (ibidem, p. 19) que, através da GNR e da PIDE, utiliza a violência e a censura como instrumentos de repressão.

Didaticamente, a voz do “autor” vem ao enredo para esclarecer que esta autobiográfica peça foi escrita para possibilitar que o público compreenda como “os alegres votos de esperança” (ibidem, p.27), declarados na época em que nascera, acabaram por se tornar “gotas de chumbo” (ibidem, p.28) a preconizarem o momento em que o autor porá “termo à vida, na cela da prisão onde cumpria pena por crime contra a segurança do Estado.” (ibidem, loc.cit.).

Em cenas de “melodrama” (ibidem, p.31) ³⁹ o “autor” começa então a mostrar os sentimentais episódios da vida do “escritor quando menino”: a prisão do pai, a PIDE espancando o pai na frente do filho, as dificuldades econômicas enfrentadas pela família, as numerosas prisões políticas que afastam o menino de seu pai e a reação do menino que, com uma espingarda na mão, tenta ser o herói a lutar contra um governo que personifica o mal.

³⁹ A designação melodrama, no sentido específico aqui utilizado por Santareno, é proveniente do teatro do século XIX. Neste tempo, a academia francesa e os críticos literários utilizavam essa nomenclatura para referirem-se ao “espetáculo que exacerbava certos clichês para codificar o conflito entre o Bem e o Mal” (VERDASCA, 2002, p. 228).

Tempos depois, já aos 16 anos, o “escritor quando adolescente” ouve do “Reitor” da escola que deve se alistar na Mocidade Portuguesa para cumprir a “missão salvadora que Deus (...) confiou” (ibidem, p.38) a cada um dos jovens. Porém, ao invés de acatar a ordem, o “adolescente” manifesta ao reitor, aos outros estudantes da escola e a si mesmo, que tem orgulho de ser o filho do “Joaquim das bombas” (ibidem, p.46) e que, por isso, prefere seguir o caminho de luta de seu pai a se tornar um homem que compactua com a política ditatorial (vista, neste momento, não somente na figura do governo português, mas também na do fascismo espanhol que trava uma guerra civil contra “os vermelhos” (ibidem, p. 40)).

Nos *écrans* surgem imagens-documentário⁴⁰ de batalhas da 2ª Grande Guerra Mundial (1939–1945) e, junto destas, atores e atrizes, como “caricaturas da estupidez, da frustração, da fealdade, do provincianismo ingênuo, da religião obscurantista” (ibidem, p.49), seguram cartazes⁴¹ de agradecimento a Salazar por este ter “livrado” (ibidem, loc. cit.) os portugueses do “flagelo da guerra” (ibidem, loc. cit.) e propiciar “a conversão dos comunistas, filhos do diabo” (ibidem, loc. cit.).

Na Universidade, o “escritor quando jovem” finalmente se declara feliz por ter a possibilidade de encontrar pessoas que, como ele, são contrárias ao governo. Porém, esta felicidade momentânea é interrompida pela notícia de que a mãe dele está a perecer de leucemia.

No leito de morte da mãe, o “escritor” ouve, pela primeira vez, que as opiniões dela são divergentes das do pai: enquanto o pai acredita em uma vida de luta contra os burgueses

⁴⁰ As imagens-documentário, segundo o teatro teorizado por Brecht, fazem parte de um cenário antiilusionista que tira o público do refúgio ficcional construído em sua mente e o traz para os acontecimentos reais vividos pela sociedade.

⁴¹ Os cartazes são também elementos cênicos que compõem o teatro épico de feição brechtiana. Porém, se em Brecht as próprias frases escritas em cada cartaz já trazem ironia à peça, neste texto de Santareno a ironia será conseguida através do contraponto criado entre os dizeres de cada cartaz e as figuras caricaturais dos atores e atrizes.

e os fascistas, a mãe confessa que preferiria ter tido uma vida apolítica ao lado da família e crendo em Deus. Como último desejo, a mãe pede ao filho que esse lhe traga um padre para confessar os pecados cometidos. O “escritor quando jovem”, mesmo compreendendo que “rezar é um escape para o medo” (ibidem, p. 53), realiza o desejo da mãe.

No funeral da mãe, o “escritor quando jovem” chora ao lado de uma “mulher quando jovem” e, neste local inusitado, beija essa que será sua futura esposa e mãe de seu filho.

Anos mais tarde, o escritor declara que é feliz por ter-se afastado da luta para construir sua família. Sua mulher, porém, observa que o rosto amoroso que eles possuem não pode sobrepor-se a “os rostos da fome, da miséria moral, da opressão...” (ibidem, p. 64). Estimulado, então, pela esposa, o escritor comparece a uma conferência para operários e nessa, realizando um discurso contra a censura, é preso pela PIDE. Na prisão, após ter sido espancado, o escritor, transpondo seu medo de lutar contra o governo, vê em si, mesmo sendo criticado pela voz desiludida do “autor”, aquele que pode ter o “grande papel na libertação do povo português” (ibidem, p.65).

Na segunda parte do enredo, o cenário é formado por serpentinas e por uma Estátua da Liberdade. Quanto às personagens que estão inseridas nesse cenário temos: “a menina do vestido comprido”, “o palhaço rico”, “o palhaço pobre” e três “chipanzés” (o primeiro com máscara de Hitler e uma suástica⁴², o segundo com máscara de Mussolini e um fásccio⁴³ e o terceiro com um grande ponto de interrogação e uma cruz de Cristo que lhe foi atada ao

⁴² A suástica (ou cruz gamada) foi utilizada por Hitler durante sua permanência no poder. No livro *Minha luta* (1924), assim explica Hitler esse símbolo: “a suástica significa a missão da luta pela vitória do homem ariano, simultaneamente com a vitória da nossa missão renovadora que foi e será eternamente anti-semítica.” (HITLER, 2005, p.371).

⁴³ O fásccio, símbolo utilizado por Mussolini durante seu governo, é composto por um molho de varas e uma machadinha. Conduzido pelos oficiais que, na Roma antiga, acompanhavam os magistrados à frente das tropas, o fásccio simbolizava as execuções da justiça.

pescoço pelo palhaço rico)⁴⁴. Enquanto a menina, “como quem debita uma lição” (ibidem, p. 74), fala trechos da Constituição Portuguesa, os “chipanzés” e o “palhaço rico”, citando decretos-lei que cerceiam as liberdades que foram escritas na Constituição, espancam o “palhaço pobre”, a “Estátua da Liberdade” e a própria menina.

A voz do “autor” vem ao texto explicar o motivo de a cena anterior ser inserida na peça. Segundo ele, a cena, “(...) um jogo teatral de verdades” (ibidem, p. 86), pertence a uma das peças que escrevera e que nunca pudera ver representada “porque a Censura sistematicamente as tem proibido”. Neste momento, o autor insere no texto um depoimento que esclarece o que ainda o faz, mesmo após todas as derrotas, escrever peças teatrais:

Escrever é vital, digo, porque compensa um pouco a minha neurose e porque pela minha imaginação, posso dizer o que eu quiser (...) sempre com a minha imaginação – só com ela, por enquanto! – posso sentir o meu público, o público português, auscultá-lo, acirrará-lo ou amarrá-lo, dizer-lhes as coisas que ele sabe, soube sempre, mas não é capaz de exprimir. E sobretudo, posso dizer-me, sofrer acompanhado! Sofrer acompanhado é muito importante para um homem de teatro.(...) (ibidem, p.87).

Estabelecendo o tempo cronológico desta segunda parte, a personagem “autor” esclarece que reiniciará o enredo da história de sua vida no final da Segunda Grande Guerra Mundial, época em que Hitler é derrotado pelas forças aliadas. Nesta época, salienta a personagem, Salazar, apesar de manifestar seu apoio oficial aos aliados, ordena, “com o coração afundado em tristeza” (ibidem, loc. cit.), que as bandeiras de Portugal fiquem a meia haste em sinal de luto pela morte do chefe nazista.

⁴⁴ Através das palavras de Anatol Rosenfeld, escritas para explicarem o teatro de Brecht, podemos compreender os elementos díspares colocados no início desta segunda parte do enredo. Explica Rosenfeld: “Entre os recursos satíricos usados encontra-se também o do grotesco, geralmente de cunho mais burlesco do que tétrico ou fantástico. Não é preciso dizer que a própria essência do grotesco é ‘tornar estranho’ pela associação do incoerente, pela conjugação do díspar, pela fusão do que não se casa (...). Brecht (...) usa recursos grotescos e torna o mundo desfamiliar a fim de explicar e orientar.” (ROSENFELD, 2004, p. 158). Sendo assim, trazendo a seu texto as imagens grotescas, Santareno, à feição brechtiana, torna estranho o que é encenado para, posteriormente, orientar politicamente os leitores/espectadores.

A vitória dos aliados contra o nazi-fascismo traz à família do “escritor” a crença de que também o governo português poderá mudar. O pai do escritor manifesta, inclusive, que todos têm que festejar, pois “acabaram-se os fascismos neste mundo” (ibidem, p.91). Porém, abafando as esperanças de mudança, o presidente português, apesar de prometer eleições livres, continua a impor a ditadura do medo que havia governado o país até então.

Através de projeções feitas nos *écrans*, são trazidas ao palco cenas de torturas ocorridas, principalmente, na colônia penal do Tarrafal. O pai do escritor, dolorosamente, conta o que lá sofrera e, indignado, diz que as ações do governo português contra os que lhe fazem oposição são semelhantes aos maus tratos que os nazistas impunham aos judeus.

Debilitado, o pai é internado em um hospital. Nesse, ele divide o quarto com um padre e, apesar de afirmar não crer em Deus, fica amigo do sacerdote ao perceber que na caminhada de ambos existe “a vontade pela liberdade do nosso povo” (ibidem, p.103). Ao morrer, o padre tem uma mão agarrada ao crucifixo e outra às mãos do novo companheiro: o pai do escritor. Tempos depois, debilitado pelas torturas sofridas em Tarrafal, o pai do escritor, num “acto lógico” (ibidem, p. 112), enforca-se.

Através de imagens projetadas nos *écrans*, o escritor mostra mais uma vez que, no ano 1958, nada mudou em seu Portugal pós-guerra: as prisões, as torturas, as greves dominadas à força e as repressões sangrentas em território ultramarino ainda continuam.

A “mulher” do escritor preocupa-se com o filho deles, pois vê nesse uma pessoa que não se interessa por política, que tem “um narcisismo, um exibicionismo exagerados” (ibidem, p.119). Porém, por ocasião da candidatura do General Delgado à presidência da República, o “escritor” fica orgulhoso de seu rebento, já que esse se une a ele vendo a eleição como uma chance de mudança. Contudo, quando a oposição ao governo é derrotada, o filho novamente se afasta dos ideais políticos da família, isto porque, enquanto

o “escritor” e sua “mulher” são contrários à guerra que Portugal trava nas colônias africanas, o filho deles alista-se para lutar ao lado dos brancos que acreditam que “Os Portugueses foram predestinados para difundir a cristandade” e que “Lisboa é a capital do Império” (ibidem, p.131).

Na África, o filho, denominado então como João, escreve cartas a seus pais. Na primeira, ele revela aos pais que quer abandonar o exército, pois se sente agoniado após ter assassinado “dois terroristas” (ibidem, p. 132). Na segunda, porém, entusiasmado por ter disparado “implacavelmente, (...) feroz, com prazer” (ibidem, p. 134) contra os inimigos negros e tê-los matado, confessa que acabou “por encontrar o caminho (...)” (ibidem, p. 135) de heroicidade que almejava.

Em cena, dois coros (um de brancos e outro de negros) discutem a quem pertencem as terras africanas.⁴⁵ Enquanto o coro dos brancos clama para si o direito de governar as colônias, os negros, apoiados por dados estatísticos a mostrarem que Portugal deixou as colônias nas mãos de empresas francesas, inglesas e belgas, exigem a Independência.

Os negros atiram no filho do escritor. O menino morre. Uma voz marcial anuncia que esse fora “condecorado, a título póstumo, com a Cruz da Guerra de 1ª classe, porque, no teatro das operações de Angola, prestou serviços que, muito justamente, devem ser considerados extraordinários, relevantes e distintos” (ibidem, p. 136). O escritor, entristecido não só pela morte do filho, mas também pelo contexto em que essa ocorrera, manifesta sua decepção: “Tudo acabou para mim. Não luto mais. Venceram eles.” (ibidem, p. 138).

⁴⁵ No teatro épico o coro geralmente é utilizado pelo autor para modelar as reações do público em face da ação da personagem, ou seja, através do coro, o autor consegue distanciar o público do sentimentalismo que seria evocado pela ação encenada chamando-o a uma visão crítica dos acontecimentos.

Porém, frente à desistência da personagem “escritor”, a “atriz” que interpretou sua “mulher”, em uma atitude revolucionária, pede ao público que realidade retratada na peça sirva de estímulo para todos saberem que “A luta continua!” (ibidem, p.140).⁴⁶

O resumo anterior, com extensão proporcional a *Português, escritor, 45 anos de idade*, possibilita observarmos, antes mesmo da análise propriamente dita, Bernardo Santareno como um autor claramente contrário à política governamental vigente em Portugal por quatro décadas.

Porém, como o objetivo deste estudo não é apenas identificar a opinião política de Santareno, mas também compreendê-la frente aos acontecimentos de um tempo, analisaremos o enredo confrontando-o com outros textos que retratam a mesma época. Para tanto, iniciamos nossa análise delimitando o período histórico retratado em *Português, escritor, 45 anos de idade*.

Observamos que o título da peça nos informa que a personagem “autor” tem 45 anos de idade ao escrever o texto, sendo assim, como a data colocada no final do enredo é 1974, podemos dizer que o nascimento desta personagem ocorreu entre 1928 e 1929 (época que República Portuguesa estava perto de completar seu segundo decênio de existência).

Apesar de o enredo santareniano ter início no final dos anos vinte, julgamos ser pertinente trazermos à nossa análise alguns fatos anteriores a esta época objetivando, nesta pequena retrospectiva, melhor interpretarmos o que originou a esperança e o medo manifestados na ocasião do nascimento do “escritor”.

⁴⁶ Um dos principais elementos do teatro brechtiano é o distanciamento existente entre o ator e a personagem que representa. Nesta cena, Santareno utiliza este recurso fazendo com que a atriz, no momento em que a personagem mais sofre, distancie-se do papel que encena e mostre ao público que o objetivo do texto não é o envolvimento sentimental, mas sim de engajamento e transformação política.

Historicamente, o período entre o final do século XIX e o início do XX marca a decadência do sistema monárquico de governo em Portugal. Para melhor compreendermos esta decadência é necessário citarmos dois fatos que não foram trazidos por Santareno a suas imagens-documentário. O primeiro deles é que em 1890 ocorre o *Ultimatum Inglês* fato que enfraquece o liberalismo monárquico uma vez que mostra uma possível perda da soberania portuguesa em suas “terras além mar”⁴⁷. O segundo, ocorrido em 02 de fevereiro de 1908, é o assassinato do rei D. Carlos e do príncipe D. Luís Felipe, o que conota o descontentamento dos portugueses para com o sistema de governo monárquico e uma tendência de mudança política cultivada pela nação. A menção destes dois fatos é importante para entendermos o desgaste da monarquia portuguesa e o que teria motivado o movimento republicano.

Em 05 de outubro de 1910, após um Liberalismo Monárquico que permanecia desde 1822, o Governo Provisório Republicano, presidido por Teófilo Braga, assume o poder. Porém, nos dezesseis primeiros anos da 1ª República⁴⁸, a inconstância fez parte do governo português: neste período Portugal conheceu oito presidentes e cinquenta mudanças de chefes de governo.

Devido a esta instabilidade, em 28 de maio de 1926, ocorre o movimento militar que instala uma ditadura em Portugal⁴⁹. Gomes da Costa é feito presidente do ministério e, como representante dos militares, passa a ser visto como um possível instrumento de

⁴⁷ Assim explica José Hermano Saraiva o *Ultimatum inglês*: “Na manhã de 11 de janeiro de 1890, uma nota inglesa exigiu do governo de Lisboa que, até a tarde desse dia mandasse retirar as tropas portuguesas que se encontravam no vale do Chire. Um cruzador esperava a resposta. O Governo cedeu.” (SARAIVA, 1995, p. 343).

⁴⁸ Cronologicamente teríamos como marco de início de cada República as seguintes datas: 1910 – Teófilo Braga assume o poder (Primeira República); 1933 – data da promulgação da nova Constituição Política (Segunda República), 1974 – Revolução dos Cravos (Terceira República).

⁴⁹ O movimento tem início com a marcha que as Forças Armadas, lideradas por Gomes da Costa, faz sob Lisboa. É importante salientar que o dirigente militar, não vendo concretizar as adesões esperadas, pensara em se render momentos antes de o movimento sair vencedor.

“salvação nacional”. Contudo, a “ilusão de mandar” (MATTOSO, s.d., p.162) de Gomes da Costa dura pouco, por se mostrar inviável para o bloco dos conservadores, quarenta e dois dias depois de sua posse, os militares de direita radical o depõem, o prendem no Palácio de Belém e, em 11 de julho de 1926, após períodos de prisão no Forte de Caxias e na cidadela de Cascais, o exilam nos Açores.

Com a deposição de Gomes da Costa, dois nomes que se tornarão importantes na política portuguesa assumem lugar no governo: Oscar Carmona e Oliveira Salazar. Carmona, que exercia o cargo de ministro dos Negócios Estrangeiros na época em que Gomes da Costa era presidente, assume, em 9 de julho de 1926, o cargo de chefe de Estado (no qual será confirmado, através de eleições, em 1928 e permanecerá até 1951). Salazar, que já havia representado a pasta de finanças durante 13 dias no governo de Cabeçadas (1926), assume interinamente o cargo de Ministro das Finanças em 1928 (cargo no qual este professor de Finanças da Universidade de Coimbra, nascido em 1889 na cidade de Vimieiro, ficará até 1968).

Como já observamos, o provável ano de nascimento da personagem “escritor”, pertencente à peça *Português, escritor, 45 anos de idade*, é 1928. Sendo assim, esta personagem teria nascido, historicamente, em uma época em que a instabilidade política do início da República estava se dissipando e, graças a Oscar Carmona e a Oliveira Salazar, dava lugar a um panorama mais estável de governo.

Bernardo Santareno, porém, com o intuito de inserir em *Português, escritor, 45 anos de idade* sua visão negativa acerca da política praticada pelos governantes que assumiriam o poder a partir daquela data (principalmente acerca de Oliveira Salazar), acrescenta à encenação, após retratar o nascimento de sua personagem, elementos que, em conjunto, denigrem o governante: se, por um lado, projeta no palco a imagem de uma

“Grande concentração de povo que aplaude o governo” (SANTARENO, 1987, v.4, p.15), por outro, a desmente com gargalhadas irreprimíveis de escárnio.

Historicamente a imagem projetada no palco pode retratar o final de 1929, época em que o então ministro das Finanças, Antônio Oliveira Salazar, com o intuito de fortalecer o governo português, cria uma ditadura financeira que, segundo o historiador José Hermano Saraiva, apesar de sacrificar o liberalismo, consegue fazer com que o orçamento do governo fique equilibrado, “o escudo estabilizado e a administração financeira disciplinada” (SARAIVA, 1995, p.357). Bernardo Santareno, porém, mais do que apresentar a imagem projetada no palco como uma fonte documental de informações acerca dos possíveis fatos que poderiam ter estimulado a manifestação em questão, a utiliza para revelar, através das “gargalhadas uníssonas de escárnio” (SANTARENO, 1987, v.4, p.15) que a acompanham, sua descrença no governo pós-1929.

Essa opinião contrária ao governo fica ainda mais hiperbólica se acrescentarmos à nossa análise o modo como Santareno constrói os discursos do Regedor e do Presidente da Ação Católica: estas duas figuras caricaturais repetem, como uma blague cômica⁵⁰, a expressão “manifestação espontânea” (ibidem, p.16 - 17) para salientar que o apoio ao Presidente do Conselho não é sincero, mas sim comprado (seja pelo “abono de vinte mil réis” (ibidem, p.17) oferecido pelo Regedor, seja pela promessa de proteção divina que a igreja católica oferece aos que colaborarem).

Salientamos que, a partir de 1930, Salazar acumula ao cargo de ministro das Finanças o de Presidente do Conselho⁵¹. Neste cargo, como observa o historiador Fernando

⁵⁰ O efeito que torna a frase “manifestação espontânea” um dito espirituoso é, além das aspas colocadas nos termos por Santareno, o número de vezes que as personagens em questão repetem a expressão: sete.

⁵¹ Salientamos que, para referir-se a Salazar, Santareno utiliza, ao longo da peça, várias nomenclaturas, dentre elas destacamos a de Presidente do Conselho e de Ministro. Historicamente, Salazar ocupou a pasta do

Rosas, apesar de toda política salazarista estar pautada na “estratégia de conservação do regime” (MATTOSE, v.07, s.d., p. 267), é inegável que, economicamente, Salazar se torna o maior responsável por ações que beneficiam a população em geral. Dentre essas, cita o historiador, o então governante

(...) cria, em 1932, um subsídio de desemprego; contém os preços de produtos alimentares básicos; ensaia os fundamentos da previdência social e, sobretudo, pressiona o grande patronato – em troca das elevadas taxas de lucro que lhe assegura – no sentido da adoção de uma política de paternalismo empresarial, visível em muitas das principais grandes fábricas, com suas cantinas, creches, postos médicos, bairros sociais e sistemas assistenciais privativos (ibidem, p. 247).

Acrescentamos ainda que este mesmo historiador observa que no período de 1926 a 1949, Salazar propicia espaço para

(...) o fomento industrial e para um moderado crescimento econômico, a uma taxa anual média de 3% entre 1928 e 1938, pelo menos à luz dos cálculos recentes de alguns economistas sobre a evolução do PIB (A. Bela Nunes, Eugênia Mata e Nuno Valério, 1989, p.294 - 295). (ibidem, p.268)

Os dados assinalados mostram que, historicamente, existiriam motivos relevantes que colocariam o Presidente do Conselho, Oliveira Salazar, como uma figura positiva ao governo (e, portanto, uma figura que poderia receber o apoio espontâneo da população). Bernardo Santareno, porém, ao invés de retratar imparcialmente o período político observado (evidenciando, como Fernando Rosas, os pontos positivos e negativos da política salazarista) prefere imprimir a seu texto, através da ironia, sua opinião unilateralmente negativa acerca do homem forte do governo: Antônio Oliveira Salazar.

Salientamos ainda os discursos do “Pároco”, do “Regedor” e do “Presidente da Ação Católica”, que são utilizados pelo dramaturgo com o intuito de denunciar a idéia

Ministério das Finanças de 1928 até 1940; sendo que, em 1929, acumulou a essa a das Colônias e Interior; em setembro de 1930 acrescentou aos cargos já exercidos a função de Presidente do Conselho de Ministros, e, em 1932, assumiu a Chefia de Governo. Desse modo, apesar de utilizar nomenclaturas diversas para se referir a uma só personagem, o que pode confundir um leitor/espectador que não esteja familiarizado com as denominações utilizadas na política portuguesa, Santareno o faz com pertinência.

cultivada pela propaganda governamental de estabelecer um vínculo entre Salazar e as figuras religiosas importantes aos portugueses: Nossa Senhora de Fátima e Nuno Álvares.

A devoção a Nossa Senhora de Fátima é um dos costumes mais importantes do povo português, isto porque, no dia 13 de outubro de 1917, a santa apareceu em terras portuguesas para revelar seu “segredo”⁵² a Lucia Santos, menina portuguesa que tinha na ocasião 10 anos de idade. A comoção dos portugueses com respeito às revelações da virgem fez com que, em 1928, o governo da 1ª República iniciasse a construção do Santuário de Fátima no local da aparição; além disso, a igreja institucionalizou que todo dia 13 de julho, dia mundial desta santa, haveria missas votivas em todo território português.

O vínculo entre Nossa Senhora de Fátima e Salazar (apontado por Santareno em sua peça) não foi estabelecido apenas porque ele, como grande parte dos portugueses, era devoto da Santa, mas sim porque, em 1937, ao se dirigir para uma das missas votivas à comemoração dos 10 anos da aparição, Salazar sofreu um atentado a bomba e, ao escapar ileso, deu graças a Fátima por defendê-lo dos comunistas que tinham tentado matá-lo. A fim de promover comoção no país, a propaganda política do então governante explorou as mensagens de solidariedade, os cortejos, as manifestações e as missas *Te Deum* realizadas pelo povo para a saúde de Salazar; além disso, o governante, para manifestar gratidão ao povo, em uma de suas poucas aparições em público, agradeceu a Fátima pela lealdade dos portugueses; sendo assim, a partir deste momento, a figura de Salazar ficou associada diretamente à da santa.

⁵² O “segredo de Fátima” revelado nesta aparição é dividido em três partes. A primeira parte era a visão do inferno; a segunda, de uma guerra pior do que a Primeira Guerra Mundial; e a terceira, divulgada pelo papa João Paulo II na celebração do milênio, a visão do assassinato de um papa.

Em *Português, escritor, 45 anos de idade*, o autor real denuncia, através do “autor” da ficção que o vínculo criado entre Nossa Senhora de Fátima e Salazar é utilizado constantemente pelo governo para justificar a pobreza a que o povo está sujeito. Citamos dois momentos em que este ponto de vista dos autores é colocado. No primeiro, diz o “Presidente da Ação Católica”:

(...) ide vós também saudar e cantar louvores ao nosso santo Presidente! Soides pobrezinhas, nada tendes para lhe dar? Pois dai-lhes os afetos do vosso coração agradecido (...) Nossa Senhora de Fátima vos cobrirá com o seu manto branquinho (...) (SANTARENO, 1987, v.4, p.17).

No segundo, diz o “Bispo”:

(...) porque, meus queridos irmãos, Fátima, o mistério de Fátima, é todo ele um cântico de louvor aos humildes, aos pobrezinhos, aos que nada possuem, aos que nada exigem do mundo, aos que atravessam este vale de lágrimas com os olhos postos no Céu (...) Louvado seja Deus que te fez pobrezinho! Louvado seja Deus que te fez humilde e manso de coração (...) Louvado seja Ele, mil vezes louvado, que te deu o dom bendito da obediência! Obediência a Deus Nosso Senhor (...). Obediência à Igreja Católica e aos seus ministros. Obediência dos filhos aos pais. Obediência da mulher ao marido. Obediência do servo ao patrão. Obediência dos governados aos governantes (...) Obedecei (...) e tereis conquistado o Paraíso (...). (ibidem, p. 23).

Observamos que, enquanto a fala do “Presidente da Ação Católica” revela, através da ironia, o fato de que o povo português deve esquecer sua pobreza para dar louvores ao santo Presidente e a Fátima, a gradação construída na fala do “Bispo” denuncia que os governantes portugueses, dentre eles Salazar, utilizavam o pensamento católico de obediência para criar um povo que, na humildade da pobreza, louvasse Fátima e obedecesse não só a Igreja, mas também, e principalmente, aos governantes que a ela estavam ligados.

Salientamos que este primeiro pensamento de que o povo se esquece de sua pobreza para almejar ao céu e venerar os que foram escolhidos por Deus para governarem já estava presente em *O Judeu*. Nesta peça, denuncia o Cavaleiro de Oliveira:

Eis o povo de Portugal (...) enquanto reina Sua Majestade Magnífica, Fidelíssima e Cristianíssima, El-Rei D. João, o quinto de seu nome... (...) Reinado realmente magnífico, esplendoroso, de fausto nunca igualado (...) Que importa viver a vida eterna na privança de todo o humano consolo, se ela mais não é que uma feia passagem, um triste vale de lágrimas? O Céu, o Céu, a Pátria Eterna! (SANTARENO, 1995, p.55).

Além disso, o segundo pensamento, que constrói um discurso exacerbado para revelar uma igreja que prega obediência a si e ao governo, já fazia parte da peça *A traição do Padre Martinho*. Nesta, diz o padre que representa os interesses do governo:

Não discutas, não critiques: Confia na Santa Madre Igreja pela voz do Bispo. Confia, entrega-te, obedece. Obedece, meu amigo! E deste jeito trabalharás, da maneira mais segura, para a salvação da tua alma, que é o único trabalho que verdadeiramente interessa e vale a pena (...) obedece ao menos à ordem estabelecida, como é a tua obrigação! Cumpre bem os teus deveres, aceita os sacrifícios que o Nosso Senhor te mandar de boa cara. Assim, sem o saberes, agradarás a Deus. (SANTARENO, 1973, p. 49 - 50).

Ou seja, no teatro político do segundo ciclo de sua dramaturgia (do qual fazem parte as três peças acima citadas), Bernardo Santareno denuncia que o governo salazarista, para manipular o povo português, utiliza os valores religiosos de pobreza e obediência pregados pelo catolicismo ⁵³.

Outra figura religiosa também constantemente utilizada pela propaganda política de Salazar é, como revela o texto santareniano, Nuno Álvares. Historicamente, Nuno Álvares Pereira está ligado ao reinado de D. João I (1385 – 1433). Em 1385, como chefe guerreiro da Batalha de Aljubarrota, Nuno Álvares tornou-se, ao vencer os castelhanos e colaborar com a ascensão de D. João I ao trono de Portugal, um herói e um símbolo do valor da soberania portuguesa. Além disso, em 1415, lutando ao lado do Infante D. Henrique na tomada de Ceuta, Nuno participou da batalha que se tornou o primeiro marco da expansão

⁵³ No livro *100 anos de teatro português*, Rebello já expunha este fato: “A denúncia da superstição, da intolerância, da discriminação e da repressão sexual, que percorria como um veio subterrâneo o corpo das primeiras peças, explode irresistivelmente nas últimas e aponta, com dedo certo, o monstro em cujo ventre se forjam: o fascismo.” (REBELLO, 1984, p.100)

portuguesa. Após Ceuta, Nuno renunciou a títulos e cargos, distribuiu seus bens e se recolheu ao Convento do Carmo (o qual ele mesmo fundara e onde ficou até o ano de sua morte, 1443). Em 1918, já no período da 1ª República, por sua obra como guerreiro a serviço da nação e de Deus, Nuno Álvares é beatificado.

Na época do Estado Novo (de 1933 até 1974), a fim de mostrar Salazar como um homem santo a lutar por um Portugal soberano e grandioso, a propaganda política do governo fazia diversas comparações entre este governante e Nuno Álvares. António Ferro, exercendo então o cargo de Ministro da Propaganda Social, foi o responsável pela maior comparação de todas: examinando os painéis de S. Vicente, Ferro, com o intuito de colocar o governante como um herói predestinado à nação portuguesa, observou que, ao lado do Infante de Sagres (D. Henrique, filho de D. João I) estavam pintadas as figuras de Nuno Álvares e de Salazar.

Em *Português, escritor, 45 anos de idade*, Santareno ironiza a relação criada pelo governo entre Nuno Álvares e Salazar através de diversos discursos. Dentre eles citaremos os proferidos pelo “Pároco” e pelo próprio “Novo Ministro”.

Na primeira parte do texto, um pároco “untuoso” (SANTARENO, 1987, v.4, p.16) incita o povo a receber o Presidente do Conselho como se esse fosse uma figura santa. Diz o “Pároco”:

Vão, meus queridos irmãos, vão dar o contributo das vossas presenças a esta justíssima ‘manifestação espontânea’! Peço-lhes eu, vosso pároco (...) Nosso Senhor lhes dará cem alegrias por cada sacrifício! E peca todo aquele que, podendo ir, não for. Pecado feio de ingratidão contra quem tanto bem tem feito por vós, no plano material, como sobretudo no plano espiritual. Sim, porque o Senhor Presidente tem sido o esforçado paladino da Igreja Católica neste conturbado país! Tanto como Nuno Álvares, que é Santo! Tanto? Mais, mais ainda do que ele (...). (ibidem, p.17).

Ou seja, ao construir um “Pároco” cuja aparência é de uma pessoa bajuladora e cujas palavras são símbolos caricaturais de um homem corrupto, Santareno denuncia a mentirosa e hiperbólica propaganda que transformara Salazar num defensor estrênuo que, assim como o herói Nuno Álvares, luta pela religião e pela soberania da pátria portuguesa.

Ainda nesta primeira parte, diz ao povo a personagem “Novo Ministro”:

Hesitei muito em aceitar esse cargo. Muito, muitíssimo! Foram horas e horas de insônia, de tremenda inquietação.(...) Tolhia-me principalmente a dúvida quanto às minhas qualidades para o cabal desempenho de tão alta missão. Mas venceu a minha ardente vontade de servir, de servir o País e este grande povo de heróis, descobridores e apóstolos! Venceu o meu humilíssimo orgulho de colaborar com um governo salvador, um governo providencial como nunca a terra lusíada teve outro, um governo que hoje constitui a maior e inexpugnável fortaleza do mundo ocidental e cristão contra os bárbaros socialistas! Pensei, meditei, rezei e aceitei. Rezei sim, meus senhores: Rezei aos pés de Nun’Álvares, (...) a espada e a cruz, eis o nosso caminho, eis o nosso destino singular! Aqui estou, pois, para servir.(...). (ibidem, p.24).

Observamos que o discurso de posse de Salazar tem um tom muito semelhante ao construído por Santareno em seu texto dramatúrgico. Nesse, o governante primeiramente faz questão de frisar que aceita “o encargo” de gerir a nação uma vez que o “tão grande sacrifício” é feito pelo seu “país como dever de consciência, friamente, serenamente cumprida”; além disso, salienta Salazar, para tirar o país da crise, seu trabalho será norteadado por “(...) princípios rígidos (...) a fim de regularizar a nossa vida financeira e com ela a vida econômica nacional”, sendo assim, conclui o governante, “Sei muito bem o que quero e para onde vou (...) No mais, que o País estude, represente, reclame, discuta, mas que obedeça quando se chegar à altura de mandar”. (SALAZAR, 1961, discurso de 27 de Abril de 1928) ⁵⁴.

⁵⁴ Transcrevemos abaixo, na íntegra, o discurso a que estamos nos referindo:
Doc. 7 – discurso de Salazar
“Sei muito bem o que quero e para onde vou,

Ao compararmos o discurso original com o intertexto construído por Bernardo Santareno, podemos notar que, apesar de as palavras não serem as mesmas, o conteúdo que elas retratam é muito semelhante, ou seja, segundo os discursos a dúvida que o governante tem em assumir o poder foi suplantada pelo dever de servir ao país. Santareno, porém, acrescenta ao discurso original um elemento que explicará, pois será sublinhado durante todo o enredo de *Português, escritor, 45 anos de idade*, o motivo principal que o leva a ser contrário ao governo retratado: os princípios rígidos de obediência seriam impingidos, contra os socialistas, pela espada, promulgada cristã, do governo de Salazar.

Na peça santareniana, os atos dessa espada repressiva utilizada pelo governo Salazar são denunciados através de uma hiperbólica sanguinolência de sofrimentos. Salientemos alguns destes momentos de denúncia.

Na primeira parte do texto, *écrans* mostram “(...) imagens duma carga da GNR e a Polícia sobre uma multidão exaltada que foge e grita. (...)” (SANTARENO, 1987, v.4, p.

Agradeço a V. Ex.^a o convite que me fez para sobraçar a pasta das Finanças, firmado no voto unânime do Conselho de Ministros, e as palavras amáveis que me dirigiu. Não tem que me agradecer ter aceitado o encargo, porque representa para mim tão grande sacrifício que por favor ou amabilidade o não faria a ninguém. Faço-o ao meu país como dever de consciência, friamente, serenamente cumprido.

Não tomaria, apesar de tudo, sobre mim esta pesada tarefa, se não tivesse a certeza de que ao menos poderia ser útil a minha ação, e de que estavam asseguradas as condições dum trabalho eficiente.

V. Ex.^a dá aqui o testemunho de que o Conselho de Ministros teve perfeita unanimidade de vistas a este respeito e assentou numa forma de íntima colaboração com o Ministério das Finanças, sacrificando mesmo nalguns casos outros problemas à resolução do problema financeiro, dominante no atual momento. Este método de trabalho reduziu-se aos quatro pontos seguintes:

Que cada Ministério se compromete a limitar e a organizar os seus serviços dentro da verba global que lhes seja atribuída pelo Ministério das Finanças;

Que as medidas tomadas pelos vários Ministérios, com repercussão direta nas receitas ou despesas do Estado, serão previamente discutidas e ajustadas com o Ministério das Finanças;

Que o Ministério das Finanças pode opor o seu veto a todos os aumentos de despesa corrente ou ordinária, e às despesas de fomento para que se não realizem as operações de crédito indispensáveis;

Que o Ministério das Finanças se compromete a colaborar com os diferentes Ministérios nas medidas relativas a reduções de despesas ou arrecadação de receitas, para que se possam organizar tanto quanto possível, segundo critérios uniformes.

Estes princípios rígidos, que vão orientar o trabalho comum, mostram a vontade decidida de regularizar por sua vez a nossa vida financeira e com ela a vida econômica nacional.

Sei muito bem o que quero e para onde vou, mas não se me exija que chegue ao fim em poucos meses. No mais, que o País estude, represente, reclame, discuta, mas que obedeça quando se chegar à altura de mandar.” (SALAZAR, 1961).

18); no meio desta multidão, uma mulher expõe o sofrimento de ter seu filho atingido por balas (“Mataram-no! Mataram o meu filho! Agora... nunca mais o verei. Fiquei só... só no mundo... sem ninguém que me dê sede de água (...) Quem o matou?!”), e homens, ao lado dela, denunciavam que a violência utilizada pela Guarda Republicana tem mandantes cujo dinheiro e força deixam “Os hospitais (...) cheios de feridos!(...) As prisões (...) cheias de presos!” (ibidem, p.19). Ainda nesta primeira parte, vários prisioneiros relatam os abusos cometidos pela PVDE: “Interrogaram-me três dias e três noites (...) Dez dias e dez noites eu fiz de estátua (...) Rasgaram-me a carne, quebraram-me os ossos. (...) Queimaram-me a pele, torceram-me os testículos (...) Senti a morte (...)” (ibidem, p.35).

Na segunda parte do texto, às torturas narradas anteriormente, o autor acrescenta o sofrimento trazido pela personagem “pai”:

Eu estive quatro anos no Tarrafal! E há os que agüentaram dez e quinze anos e há os que lá morreram... Essa gente nova não sabe o que aquilo é.. (...) interrogatórios dias e noites seguidos, porradas, torturas, fome, sede, calúnias... tudo agüentei. (...) O Tarrafal é o inferno (...)Sabem o que é uma ‘frigideira’?Não sabem, ouviram falar... São uns nichos de cimento armado, sem janela, só com uma fresta de trinta por quarenta centímetros por onde entra a luz e o ar. Um homem metido ali dentro, com aquele calor maldito, não tem outro remédio senão deixar-se assar vivo! (...). (ibidem, p.95).

Ainda nesta segunda parte, a personagem “autor” resume como agem, no pós-guerra, as ditas espadas do governo:

Passaram anos. Muitos anos. Estamos já em 1958. A vida portuguesa correu, neste longo período, mais ou menos como sempre tem corrido, desde que comecei a contar-lhes esta história, a minha história. (...) Prisões (*Imagens: presos políticos*). Torturas (*Imagens: torturas nas prisões do Estado*) (...) Prisões (*Imagens: movimento dos oficiais de 10 de abril de 1947; prisão de uma dezena de oficiais-generais do Exército e da Marinha*) (...) Prisões (*Imagens: prisões nas ruas, luta com a polícia, prisões em casa*) Torturas (*Imagens: interrogatórios, estátua, violências físicas, etc.*). (ibidem, p.113).

Os órgãos denunciados por Santareno como espadas repressivas do governo realmente existiram na época salazarista. Comprovamos este fato trazendo a nosso texto a data de criação de cada um deles e como eles eram constituídos.

Em 1930, o governo instituiu a PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado) que, treinada por agentes italianos e alemães, deveria reprimir os atos contrários ao Estado e reorganizar a GNR (Guarda Nacional Republicana). Em 1936, o governo edificou a colônia penal de Tarrafal para que nela fossem presos e torturados os que eram contrários à política governamental. Em 1945, após a Segunda Grande Guerra, devido à derrota nazifascista, a PVDE passou a ser denominada de PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado)⁵⁵, porém a “espada” desta continuou a praticar os mesmos métodos repressivos daquela.⁵⁶

Acrescentamos ainda que, apesar de na peça santareniana não ser retratada nenhuma atrocidade proveniente da Mocidade e da Legião Portuguesa, o autor coloca estas duas instituições como locais onde germinam os pensamentos fascistas cultivados por Salazar (Na primeira parte da peça, estudantes que pertencem a estas instituições orgulham-se de Portugal participar, ao lado de Franco, na luta contra “os vermelhos” (ibidem, p.40) que acontece na Espanha).

Historicamente, Salazar criou, em 1936, estas duas instituições sendo que, enquanto a Mocidade Portuguesa foi formada por crianças e jovens que aprendiam a amar e a defender o símbolo “*Deus, Pátria e Família*”, a Legião Portuguesa foi composta pelos

⁵⁵ A PIDE existirá até 1969 quando Marcello Caetano a substitui pela DGS (Direção Geral de Segurança).

⁵⁶ Um exemplo disso é que em 1949, através do decreto-lei 37.447 (o qual transforma as medidas de segurança em medidas de prisão), a PIDE passa a ter o direito de encarcerar, por até três anos, presos políticos considerados perigosos.

“camisas azuis” e pelos “camisas verdes” que, através da invocação da Cruz de Avis e da batalha de Aljubarrota⁵⁷, divulgavam conceitos nazi-fascistas na nação portuguesa.

Para melhor compreendermos o motivo que fez com que Bernardo Santareno retratasse hiperbolicamente os atos de repressão utilizados pelo governo, trazemos ao nosso texto palavras que ele mesmo proferiu em entrevista à revista *Autores*:

A peça é o meu grito, o veículo da minha raiva, o arranhar do meu desespero (...) Ela vale um grito gritado até o fim. Um grito não estrangulado pelas portas grosseiras e perversas da censura.(...) (MEDEIROS, 1996, anexos)⁵⁸.

Ou seja, segundo o próprio Santareno, o texto de *Português, escritor, 45 anos de idade* é hiperbólico pois nele são retratados todos os atos atrozes que uma outra facção da espada salazarista, a censura, não deixou, durante anos, que viessem a lume.

Na peça em questão, a personagem “escritor” assim define a censura salazarista:

A Censura é, de fato, uma das instituições mais odiosas desse regime. Nos jornais, escamoteia as poucas notícias verdadeiras realmente importantes para o povo poder formar uma opinião; pelo contrário, impõe outras viciadas pela mentira mais grosseira. A censura proíbe tudo quanto, de perto e de longe, possa levantar a máscara caricaturalmente jovem que cobre o rosto irremediavelmente velho do chamado Estado Novo. É assim para os jornais, é assim para os livros, é assim para o teatro, é assim para o cinema. A Censura corta, remenda, distorce... mente, mente, mente! (...). (SANTARENO, 1987, v.4, p.68).

Em 1965, quando Bernardo Santareno tinha quarenta e cinco anos (assim como o “escritor” de *Português, escritor, 45 anos de idade*), um importante fato político ocorreu em sua vida: neste ano, Santareno tornar-se-á membro da direção da Sociedade Portuguesa de Escritores (SPE), mesmo ano em que esta foi encerrada pela polícia repressiva do governo salazarista (PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado).

⁵⁷ Lembramos que o fundador da dinastia de Avis é o Rei D. João I que, por causa da bravura de Nuno Álvares na Batalha de Aljubarrota (1385), conseguiu vencer os castelhanos e confirmar a soberania da pátria portuguesa.

⁵⁸ O referido artigo, publicado na revista *Autores* julho-outubro de 1974, tem como título “Sobre a mais recente peça de Bernardo Santareno”.

A invasão da SPE foi realizada porque os escritores participantes desta entidade haviam atribuído o *Prêmio Camilo Castelo Branco* ao escritor angolano Luandino Vieira que, a cumprir uma pena de 14 anos de prisão no Tarrafal, era considerado pelo governo como terrorista e, portanto, inimigo do Estado.

Podemos acrescentar que a extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores em 1965 é um fato a consolidar o medo que a política repressiva do governo de Salazar já exercia nos autores que, desde 1933, quer através da Constituição Política do Estado Novo, quer através do decreto-lei nº 22459 (11 de abril de 1933), deviam submeter seus livros e espetáculos teatrais a uma censura prévia do governo.

O Judeu (primeira narrativa dramática produzida por Santareno) foi, como outros textos escritos na mesma época, objeto de exame desta censura prévia e, em 21 de dezembro 1966, teve sua publicação autorizada. Reproduzimos aqui o parecer do censor que examinou o texto:

Embora as intenções do autor sejam claras, pois é nítido o objetivo de fazer propaganda política indirecta sem se arriscar a produzir afirmações pessoais, em meu parecer este livro, apesar de inconveniente, não deve ser proibido porque não encontro nele razões bem fundamentadas que justifiquem a proibição, que talvez fosse inoportuna e contraproducente. (AZEVEDO, 1977, p.149).

O parecer do censor revela dois pontos a serem salientados, o primeiro é que ele atesta que *O Judeu* tem “nítido objetivo de fazer propaganda política indirecta”, o segundo é que designa a peça como “livro”.

Salazar, ministro das finanças desde 1928 e chefe de governo desde 05 de julho de 1932, referiu nas entrevistas que concedeu a António Ferro três grandes argumentos para justificar as razões para a censura de textos: 1º) a necessidade de se evitarem “ataques injustificados” à obra do governo; 2º) o interesse de se “moralizar” a imprensa, no âmbito

de “ataques pessoais e nos desmandos da linguagem”; 3º) o objetivo de se manter o debate doutrinário, mesmo no terreno político, no campo da “doutrina pura, doutrina sem acinte, doutrina com boa fé, de intuítos superiores e reformadores”, cortando-se pela raiz a “doutrina com aplicação imediata, a doutrina subversiva, demasiado habilidosa, claramente habilidosa”. (AZEVEDO, 1977. p.100)

O enredo de *O Judeu* está situado no século XVIII, tempo em que o Santo Ofício fez com que vários portugueses, dentre eles o dramaturgo António José da Silva (mais conhecido pela alcunha de *O Judeu*) e o escritor Francisco Xavier de Oliveira (*Cavaleiro de Oliveira*), fossem perseguidos pela Inquisição Católica. Sendo assim, por distanciar-se temporalmente de sua época, esta obra de Santareno não apresentaria, inicialmente, razões para ser censurada.

Salientamos, porém, que uma leitura da peça em questão revela que Bernardo Santareno construiu o Santo Ofício do século XVIII como uma alusão à política repressora salazarista do século XX. Desse modo, através de um passado a refletir o presente, Santareno realizaria, mesmo que indiretamente, o que Salazar designou por “ataques injustificados” ao governo (ou, como poderia ter designado Santareno, um contra-ataque “justificado” aos atos de repressão exercidos pelo governo – dentre estes, os excessos cometidos pela(s) Polícia(s) Política(s); a existência da censura “grosseira”, “perversa” e “odiosa” de jornais e textos literários, e a invasão e fechamento da Sociedade Portuguesa de Escritores).

Contudo, mesmo sendo possível ver *O Judeu* como uma peça a observar o presente através do passado (a fazer “crítica indireta” ao governo), o censor permitiu que o texto fosse publicado. O motivo para esta atitude pode estar na própria palavra utilizada para designar o texto: “livro”. Ressaltamos que a peça pode ser assim designada uma vez que

essa, principalmente devido à extensão dos monólogos e do próprio texto, é mais propícia à leitura do que à encenação. Desse modo, em uma época em que o índice de analfabetismo em Portugal é próximo a sessenta por cento (AZEVEDO, 1977), *O Judeu*, assim como outros livros que lhe são contemporâneos, não poderia causar grandes danos à ditadura salazarista e, portanto, não seria necessário proibi-lo.

Salientamos ainda que os hipotéticos quarenta por cento que liam esta e outras obras literárias contrárias ao governo, mesmo que concordassem com elas, não conseguiram destituir Salazar dos cargos que exercia. O motivo, não cabe a este trabalho desvendar (uma vez que não nos propomos a estudar os mistérios da longevidade da ditadura salazarista), podemos presumir apenas que as palavras denunciadoras dos livros não conseguiam sobrepujar o medo que os leitores tinham da política repressiva aplicada pelo governo.

Observamos que o ponto de vista que explicitamos neste momento é também trazido pelo próprio Bernardo Santareno na peça *Monsanto* (1977). Nesta peça a personagem do Sr. Silva, mesmo após ter lido escritos socialistas contrários ao governo ditatorial, não consegue, devido ao medo de repressão advindo das ações da polícia governamental, aderir à luta travada pela oposição.

Eu li, (...) li muito. O Alves Redol, o Ferreira de Castro, o Manuel da Fonseca... Até o Marx.(...) Eu sei, soube sempre, que o mundo pode melhorar (...) o mundo caminha para o socialismo. Mas a gente tem que fazer qualquer coisa, tem que lutar, entende? Eu soube sempre isto, mas nunca fui capaz de passar à prática, de sair pra fora dos livros, pra fora da minha cabeça... Fui sempre um fraco. Tive sempre medo. Eu bem vi o que aconteceu aos outros, lá no meu emprego. Presos, todos espatifados, as famílias à míngua... Nunca fui capaz. (SANTARENO, 1987, v.4, p.196 - 197).

Acrescentamos ainda que na época em que a peça *O Judeu* foi examinada, década de 60, o regime salazarista já apresentava sintomas de estar enfermo, fato que pode ter possibilitado a não proibição da obra pela censura.

Para comprovarmos esta enfermidade do regime, basta citarmos algumas manifestações que, nesta década, criticavam mais ofensivamente o governo: em 1960 um comunista desviou um avião da linha Casablanca e espalhou por Lisboa panfletos subversivos; em 1961 ocorreu o assalto ao paquete Sta. Maria na América Central, o assalto às prisões de Luanda, a tentativa de golpe de Botelho Moniz, a resolução da ONU condenando a política africana de Portugal (não aceitando a nação pluricontinental e plurirracial), a invasão da União Indiana em Goa, Damão e Diu e a revolta no quartel de Beja; em 1962 importantes manifestações contra o regime ocorreram no Porto, Lisboa, Almada e Barreiro, dentre elas, podemos citar a greve de estudantes da Universidade do Porto, de Lisboa e de Coimbra e a criação da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique); em 1963 criou-se o PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné Bissau e Cabo Verde) composto por guerrilheiros que, comandados por Amílcar Cabral e financiados pelos russos, agiam em Angola, Moçambique e Guiné; em 1964, houve uma greve de 10 mil pescadores no Algarve.

Mas também é verdade que estas e outras manifestações contrárias ao regime eram combatidas violentamente pelo governo ditatorial: Salazar assumiria a pasta da defesa e daria início à guerra colonial em Angola (1961), a PIDE prendia os contrários ao governo e os assassinava (dentre eles o escultor José Dias Coelho, em 1961, e o general Delgado, que concorrera à presidência em 1959 e fora assassinado em 1965), estudantes eram presos em calabouços e, além da Sociedade Portuguesa de Escritores ter sua sede destruída (fato de que já tratamos anteriormente), grande quantidade de livros foi proibida ou apreendida⁵⁹.

⁵⁹ Segundo Azevedo, no ano de 1965, de uma só vez, a editora Europa-América teve 73 mil livros apreendidos e 23 títulos proibidos. A “caça” começou no dia 14 de Junho de 1965. Em dinheiro da altura, o prejuízo andou pelo menos na ordem dos 700 contos. Para a grande maioria dos editores portugueses, nesse tempo, tal situação era a ruína completa.

Ou seja, a enfermidade do regime salazarista da década de 60 não poderia ser diagnosticada como um estágio terminal da ditadura salazarista que, importante salientar, duraria ainda até 1968 com um Salazar lúcido, de 1968 até 1970 com o ditador mentalmente diminuído por ação de um hematoma cerebral e de 1970 até 1974, após Salazar falecer, com Marcelo Caetano tentando salvar um regime já fadado ao fim.

Dentre as peças santarenianas a serem examinadas pela censura, somente três foram objetos dos cortes da espada salazarista (*A promessa*, *A excomungada* e *A traição do Padre Martinho*⁶⁰). Sendo assim, a quantidade de obras mutiladas ou proibidas não colocaria Santareno dentre os autores mais perseguidos de sua época.

Porém, assim como o medo habitava a mente dos leitores era ele também o responsável por coibir os escritores de criarem livremente suas obras. Para melhor observarmos este fato, trazemos a nosso texto depoimentos de três autores, dentre eles o do próprio Santareno, que escreviam durante o governo salazarista.

José Régio (escritor, editor e diretor da revista *Presença*) em 1949, por ocasião da Campanha para a Presidência da República do general Norton de Matos, candidato de oposição ao governo Salazar: “Na luta que actualmente se trava em Portugal entre duas formas de pensar e sentir, de governar e de ser – um poderoso elemento há com que jogam os antagonistas: o medo” (AZEVEDO, 1977, p.77).

Ferreira de Castro:

Escrever assim é uma verdadeira tortura. Porque o mal não está apenas no que a censura proíbe, mas também no receio do que ela pode proibir. Cada um de nós coloca, ao escrever, um censor imaginário sobre a mesa de trabalho – e essa invisível e incorpórea presença tira-nos toda a espontaneidade, corta-nos todo o élan, obriga-nos a mascarar nosso

⁶⁰ As peças citadas sofreram as seguintes restrições da censura: *A Promessa* foi proibida de ser encenada após dez dias da estréia, *A Excomungada* foi mutilada de seus dois últimos atos e somente o primeiro (sob o título de *Irmã Natividade*) pode ser publicado na segunda edição do texto, *A Traição do Padre Martinho* teve sua estréia proibida em Portugal e, por este motivo, foi primeiramente encenada em Cuba.

pensamento, quando não a abandoná-lo, sempre com aquela obsessão: Eles deixarão passar isto? (AZEVEDO, 1977, p. 12).

Bernardo Santareno, em 1976:

O teatro foi perseguido, absurdamente perseguido. Naquele regime havia medo do teatro. Nós, os dramaturgos, não estávamos contentes com aquele regime no qual passamos grande parte de nossa vida, e começamos a lutar com nossa arma específica que era o teatro. Naturalmente, o regime não aceitava isso e proibia as peças. Publicávamos, então, as nossas peças, pois elas podiam ser lidas partindo do princípio de que as pessoas não liam um texto de teatro com muito prazer, mas, com isso, acabou-se criando um público leitor de peças. (ASSUPÇÃO, 1986, p. 45).

As palavras dos três escritores, se analisadas em conjunto, podem criar um quadro que reflete o dilema da produção literária de uma época ditatorial: com o intuito de manter o poder, o governo salazarista empunha contra seus opositores a espada censória do medo; esta espada não só proíbe os textos já concluídos, mas também incute na mente de cada escritor um mutilador interno a cercear a própria liberdade de criação; quanto aos que vencem o medo externo e interno, resta-lhes mostrar as convicções que possuem em textos que não mais habitam o tablado teatral, mas sim um palco de papel destinado a uma pequena parcela da população.⁶¹

Acrescentamos ainda que Santareno soma à repressão exercida pelas polícias políticas e pela censura uma outra: a exercida através dos decretos-lei que anulam a própria “Liberdade” promulgada pela Constituição.

Neste momento da análise não nos cabe comprovar a veracidade deste fato, pois o próprio Santareno o faz em uma exaustiva listagem a constar leis e decretos numerados e

⁶¹ É importante observarmos que várias peças de Santareno, mesmo as que não pertencem ao teatro narrativo, foram primeiramente publicadas e só anos mais tarde encenadas. Salientamos aqui algumas datas, respectivamente, de publicação e de encenação que comprovam a veracidade desta afirmação: *António Marinheiro* (1960/1967), *O Duelo* (1961/1971), *O pecado de João Agonia* (1961/1965), *O Judeu* (1966/1981). Acrescentamos ainda as datas de publicação de textos que até hoje não foram encenados: *A excomungada* (1957, versão completa ainda não encenada), *O bailarino* (1957), *Os anjos e o sangue* (escrita para a televisão em 1961, mas que ainda não foi gravada), *Anunciação* (1962), *O inferno* (1967) e *O punho* (1980).

datados. Evidenciamos, contudo, alguns dos decretos-lei trazidos ao texto por Santareno: o de nº 22.469 (responsável por criar a comissão de censura), o de nº 22.468 (limitando a liberdade de reunião), os de nº 35.042 e 35046 (os quais possibilitaram a polícia a prenderem cidadãos sem estes terem culpa formada), o de nº 25.317 (que proibia os que se opunham ao governo de assumirem cargos públicos), os de outubro de 1949 (a proibirem os cidadãos contrários à ordem social estabelecida de votarem) e o de 1933 (que proibia aos Sindicatos a filiação em quaisquer organismos de caráter internacional).

Salientamos também que em *Português, escritor, 45 anos de idade*, Santareno explicita, assim como o faz na entrevista concedida à revista *Autores*, que a política de repressão exercida pelo governo salazarista (com sua polícia política, censura e cerceamento das leis) está aliada à ideologia nazi-fascista cultuada no século XX.

No enredo da peça, após o final da Segunda Grande Guerra Mundial, em um circo, três chipanzés vestem, respectivamente

(...) uma máscara de Hitler, o outro uma de Mussolini e o terceiro, mais pequeno, uma com um grande ponto de interrogação. O Palhaço Pobre vai junto do Chipanzé-Hitler, reconhece-o e faz-lhe um grande manguito. O mesmo para o Chipanzé-Mussolini. Junto do 3º Chipanzé, o Palhaço Pobre fia perplexo coçando a grenha. De súbito, compreende, dá uma cambalhota e afasta-se do Chipanzé fazendo três manguitos. (SANTARENO, 1987, v.4, p. 74).

Apesar de a figura do chipanzé ser vista facilmente pelo leitor/espectador como uma maneira cômica de ridicularizar os ditadores nazi-fascistas, é pertinente trazermos à nossa análise uma possível intenção simbólica colocada por Santareno na escolha deste animal.

O dicionário de símbolos de Chevalier não faz referência direta ao chipanzé, porém explica o significado do macaco: para o homem ocidental, “há um aspecto desconcertante na natureza do macaco, o da consciência dissipada (...) é um animal irritável e tolo.”

(CHEVALIER, 2003, p.573), além disso, segundo a psicanálise, o macaco é uma “imagem de (...) insolência e de vaidade; (...) a caricatura do ego” (ibidem, p.576).

Ou seja, ao colocar Hitler e Mussolini como chipanzés, Santareno estaria não só tornando cômico o seu texto, mas também fazendo uma alusão ao fato de que estes homens de ideais nazi-fascistas poderiam ser comparados a animais, pois seus atos os revelam como seres cuja consciência, por egocentrismo e vaidade, cessou.

Quanto ao terceiro chipanzé, identificado inicialmente por um ponto de interrogação, Santareno o vê não só como um animal vaidoso de consciência dissipada, mas também como aquele que não assume as ideologias nazi-fascistas que possui.

Posteriormente, o autor faz várias referências a quem seria este “Chipanzé Pequeno”, dentre elas a de que ele exerce o cargo de Senhor Ministro do Interior e Senhor Presidente.

Observamos que Oliveira Salazar, nos 42 anos que participou do governo português, desempenhou várias funções. De 1928 até 1940, ocupou a pasta do Ministério das Finanças; sendo que, em 1929, acumulou a essa a das Colônias e Interior; em setembro de 1930 acrescentou aos cargos já exercidos a nomeação de Presidente do Conselho de Ministros, e, em 1932, assumiu a Chefia de Governo cargo que exerceu ativamente até 1968, quando foi vítima de um acidente que diminuiu suas capacidades física e mental.

Sendo assim, como fizera em toda a primeira parte de seu texto, Bernardo Santareno, também na segunda parte, tem como alvo principal de suas críticas o governante Oliveira Salazar.

A veracidade das denúncias feitas neste momento pelo autor (de que Salazar sempre cultivara os mesmos ideais nazi-fascistas de Hitler e Mussolini) é comprovada pela própria história política do governo salazarista. Dentre os fatos que poderiam comprovar esta

proximidade, citemos dois que aparecem não só na peça santareniana, mas também na história de Portugal.

Ainda na primeira parte da peça, “o escritor quando adolescente” é testemunha do discurso inflamado de alunos que vêem com bons olhos o apoio que o governo português oferece a Franco na Guerra Civil Espanhola (1936-39). Historicamente, este apoio é verdadeiro e revela não somente a união entre Salazar e Franco, mas também a destes dois governantes com Mussolini e Hitler pois, enquanto Salazar envia 8000 voluntários para lutarem a favor de Franco no território espanhol, Mussolini envia aviões, blindados e tropas de infantaria e Hitler, por sua vez, com a Divisão Condor bombardeia Madri e Guernica.

Além disso, na segunda parte do enredo, como já observamos, o pai do escritor compara os excessos de violência que os nazistas impunham aos judeus com as ações da polícia portuguesa contra os que fazem oposição ao governo. Evidenciamos que a comparação feita pelo pai do escritor é pertinente uma vez que a PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), criada por Salazar e chefiada por Agostinho Lourenço, fora treinada por agentes italianos e alemães⁶².

Acrescentamos ainda que no circo, cenário da segunda parte, os Chipanzés Grandes, hieráticos-mártires postos em retrato, observam com orgulho o “Chipanzé Pequeno” e o “Palhaço Rico” destruírem, com a anuência de decretos-lei, as Liberdades Constitucionais.

⁶² Assim observa Álvaro Cunhal a proximidade entre Salazar, Mussolini e Hitler: “Salazar tinha como inspiradoras as ditaduras fascistas da época. Ele próprio sublinhou a semelhança da ditadura fascista italiana. Fez copiar a ‘Carta Del Lavoro’ para o Estatuto do Trabalho Nacional. Inseriria nos volumes de seus discursos a sua própria imagem tendo na secretária um retrato de Mussolini, cujo ‘gênio político’ gabava. Colaborou estritamente com Hitler apoiando-o durante a guerra. (...) Liquidou liberdades e direitos. Perseguiu, fez prender, torturar com frequência até a morte, condenar até 20 e mais anos de prisão e mesmo assassinar friamente muitos dos que se opunham à ditadura. Criou uma polícia política toda poderosa (PIDE), uma milícia fascista (a Legião Portuguesa), uma organização fascista para-militar da juventude (a Mocidade Portuguesa). Até no ritual político copiou as marcas do fascismo: o braço estendido, o uniforme militarizado, o boné e as botas”. (CUNHAL, 1976, p. 15)

Observamos que, na história italiana, Benito Mussolini funda o *Partido Nacional Fascista* e, através deste, sobe ao poder com uma política centralizada, forte, antibidemocrática e antiparlamentar. Além disso, como órgão a ratificar o poder conseguido, o ditador cria um corpo militar responsável por fazer valer uma disciplina rígida a lutar contra os líderes sindicais e socialistas (os Camisas Negras). Acrescentamos ainda que o governo fascista de Mussolini proíbe greves e cria, para a manutenção do poder, uma polícia secreta (OVRA), tribunais para crimes políticos e listas únicas de candidato às eleições.

Na história alemã, por sua vez, após subir ao poder, Hitler dissolveu todos os partidos políticos (exceto o Nazista), criou uma poderosa polícia política (a Gestapo) e sancionou decretos responsáveis por prender em campos de concentração quaisquer opositores ao seu regime (dentre estes, os comunistas que ele julgou culpados pelo atentado de fevereiro de 1933 contra o Reichstag, e os judeus, vistos como povo a manchar a raça pura germânica).

Salientamos, porém, que apesar de o chipanzé “interrogação” ser, na peça santareniana, menor do que o chipanzé Hitler e Mussolini, o regime salazarista, se comparado aos outros, é o que maior longevidade alcançou, pois, enquanto os outros ditadores ficaram no poder somente até o final da Segunda Grande Guerra (Hitler cometendo suicídio em 1945 e Mussolini sendo executado nesse mesmo ano), Salazar fica no poder, como vimos, até 1968.

Acrescentamos, contudo, que os atos violentos utilizados por esses ditadores não findaram com o final de seus governos. Observando este fato, na peça *O inferno*, Santareno já propõe discutir, sete anos antes de *Português, escritor, 45 anos de idade*, as possíveis origens de homens que, através do culto a um pensamento nazi-fascista, cometem

atrocidades. Todavia, se termos que esperar a análise de *O inferno* para compreendermos a procedência destes homens, um estudo da personagem do filho do escritor pode nos revelar uma discussão acerca dos que, no momento da guerra, encontram o ambiente para revelarem os instintos de violência que possuem.

Através das rubricas e das cartas a descreverem as ações do filho do escritor, podemos acompanhar a transformação de sua personalidade.

Na primeira batalha, segundo as rubricas, o filho do escritor apanha a pistola-metralhadora que lhe deram. Neste momento, ele tem medo da arma e apenas consegue dar tiros qualificados como “vacilantes” (SANTARENO, 1987, vol.04, p. 132). Movido então pelo terror, o menino “puxa o gatilho e dispara em todas as direções” (ibidem, loc. cit.) e o resultado desses disparos ele contempla horrorizado: dois mortos.

Na primeira carta, escrita a seus pais após um mês em terras africanas, o filho do escritor retrata o sofrimento que sentiu ao matar os dois negros; além disso, para justificar-se pelas mortes, salienta que se não tivesse puxado o gatilho, provavelmente ele é quem estaria morto naquele momento.

Em outra batalha,

(...) ouve-se uma rajada de metralhadora (...) O Filho parece-nos agora firme, ousado e decidido. Bem agarrado à sua pistola metralhadora, procura descobrir os inimigos. (...) Então, num salto súbito, começa a disparar: implacavelmente. Gritos de dor, corpos que rolam. Todos os negros estão mortos e o filho ainda dispara: feroz, com prazer (...) o olhar cruel e definitivo (...) (ibidem, p. 134).

Na carta a seus pais, o filho do escritor mostra-se orgulhoso por “limpar uma data de terroristas” (ibidem, loc. cit.) das terras portuguesas e por, através desse ato, ter encontrado o caminho para ser visto pelos outros soldados como um “herói” (ibidem, p. 135).

Sendo assim, Santareno retrata na personagem “filho do escritor” um homem que, ao ser submetido à guerra, deixa vir à tona suas características: primeiramente, ele mata guiado pelo medo e pelo instinto de autopreservação; posteriormente, pelo instinto de prazer pela violência e pelo egocentrismo de ser visto como herói.

Para que possamos melhor compreender essas atitudes que Santareno imprimiu ao “filho do escritor”, acrescentamos que a mãe desta personagem, antes mesmo de ver o filho ser submetido à guerra, já observava nele “um narcisismo, um exibicionismo exagerados” (ibidem, p. 119).

Desta forma, podemos dizer que o autor Bernardo Santareno, seguindo um pensamento naturalista/determinista proveniente, talvez, da profissão de psiquiatra exercida pelo homem Antônio Martinho do Rosário, coloca a personagem do “filho do escritor” tendo suas anormalidades de conduta (entendidas aqui como o instinto de violência proveniente da vaidade e exibicionismo exagerados) acordadas “em determinado momento pela ambiência deletéria” (SILVEIRA, 1994, p.100) da guerra.

Na terceira batalha retratada, o filho do escritor é atingido e morre. As palavras do governo descrevem um jovem com “sangue-frio, agressividade, grande energia debaixo de fogo (...) um exemplo raro de valentia (...)” (ibidem, p. 135 - 136), além disso, salienta o pronunciamento do governo ditatorial, por sua coragem, João é digno de ser condecorado com a “Cruz de Guerra de 1ª classe” (ibidem, p.137).

Neste momento julgamos ser pertinente acrescentarmos que, ao contrário das demais personagens de *Português, escritor, 45 anos de idade*, a personagem do filho do escritor é designada por um nome específico: João.

De origem judaica, o nome João (*Yehokhanan*) significa “Deus é gracioso”. Porém, em Portugal, este mesmo nome está diretamente vinculado a monarcas que, no poder, realizaram atos diretamente contrários ao povo semita.

O monarca D. João III (1521-1557) foi quem, em 1536, instaurou a Inquisição em Portugal, além disso, em 1541, ainda sob a coroa desse rei, realizou-se na terra lusitana o primeiro auto-de-fé a punir com a morte os que eram “acusados de judaísmo (...) feitiçaria e depravação de costumes” (SARAIVA, 1995, p.182). Por sua vez, durante o reinado de D. João IV (1640-1656), as cortes incentivavam o “ódio rácico-religioso nutrido contra os judeus e os cristãos-novos” (SILVEIRA, 1992, p.63), segregando os que não acreditavam na lei de Cristo e impedindo o acesso “a funções ou cargos de honras e responsabilidades de todos quantos não tinham bem demonstrada a pureza em seu sangue” (ibidem, loc. cit.). Por fim, como observa o próprio Bernardo Santareno através da personagem designada de Cavaleiro de Oliveira em *O Judeu*, na vigência do reinado de D. João V (1706-1750), os que estão no comando da Igreja Inquisitorial

São forças negras, vedadas à luz da razão”, forças que, com a anuência do rei, nutrem “A paixão do mando absoluto, o ódio sectário, a crueldade vestida de apóstolo, o desprezo aristocrático – e não a misericórdia – pelo pecado, a fúria cega contra a raça dos judeus (...) E tudo o fazem em nome de Nosso Senhor Jesus Cristo. (SANTARENO, 1995, p. 130).

Acrescentamos ainda que os monarcas D. João I (1385-1433) e D. João II (1481-1495) não exerceram atos de violência racista contra os judeus. Lembramos, contudo, que foi durante o governo destes monarcas que ocorreram fatos a estabelecerem o início das conquistas portuguesas em África⁶³ e que, portanto, nestes reinados é que se estabeleceu o

⁶³ Os portugueses conquistaram Ceuta em 1415, sob o comando do monarca D. João I. Em 1482, sob a regência de D. João II, o navegante português Diogo Cão iniciou a viagem em que marcou, designados como *padrões*, asseguravam e comprovavam a prioridade portuguesa na posse das terras africanas.

pensamento, também racista, de que os colonizados deviam ser subservientes à fé católica cunhada na heroicidade da coroa portuguesa.

Sendo assim, através do nome dado à personagem “filho do escritor” Santareno pode estar denunciando que a história heróica de Portugal esconde, na verdade, outros “João(s)” que, apoiados pela igreja, agiram com violência contra os que julgam ser de outra espécie (judeus, cristãos novos ou negros).

Lembramos ainda que, no início da segunda parte de *Português, escritor, 45 anos de idade*, o próprio Santareno, conforme observamos, já havia colocado simbolicamente as características de vaidade e egocentrismo (apresentadas pela personagem João) também nos ditadores Hitler, Mussolini e Salazar. Desse modo, a construção da personagem “filho do escritor” estaria ainda denunciando que os governantes de sua contemporaneidade não poderiam ser vistos como heróis, pois eles são, na verdade, “forças negras” (ibidem, loc. cit.) a trazerem, ao presente, a violência e a segregação racial já cultivadas no passado (sendo agora os segregados aqueles tachados de socialistas, comunistas ou terroristas).

Através do raciocínio acima, podemos melhor compreender a desilusão revelada pela personagem “escritor” no final do enredo.

Observamos que toda a primeira parte da peça tem como objetivo mostrar como o menino que nasceu no berço da 1ª República tornou-se um “escritor” sem medo de lutar contra a ditadura. Nesse sentido, o enredo enfoca estágios da vida dessa personagem: é um “menino” que viu seu pai ser preso e espancado, por diversas vezes, pela PIDE; um “adolescente” que presenciou uma Mocidade Portuguesa a perseguir os comunistas; um “jovem” que compreendeu que a igreja compactua com atos odiosos perpetrados pelo

governo e um “escritor” que viu, na manifestação escrita, sua maneira de libertar o povo português do Mal que é o governo salazarista.

Na segunda parte do texto, a história de formação política do “escritor” dá lugar ao retrato de um país que, mesmo após a derrota do nazi-fascismo na 2ª Grande Guerra Mundial, ainda continua a permitir que seu governo perpetre as ações cruéis deste tipo de política (ainda exerça censura a textos jornalísticos e literários, decretos que modificam leis constitucionais, torturas em colônias penais e repressões armadas no Portugal continental e além-mar). Porém, na luta travada contra o Mal que oprime seu povo, o “escritor” vê sua derrota ao perceber que seu próprio filho se tornara um representante das “forças negras” (SANTARENO, 1995, p.130) contra as quais lutara.

Sendo assim, ao dizer “Tudo acabou para mim. Não luto mais. Venceram eles” (SANTARENO, 1987, v.4, p.138), o “escritor” lamenta não somente a morte de seu filho, mas também, e principalmente, a fatídica comprovação de que esse, ao ser condecorado como herói de uma guerra fascista, fora produto passivo de um meio corrompido que, apesar das lutas, não pode ser modificado pela vontade humana.

Nesse momento da análise, podemos também melhor entender a descrença que vários autores portugueses, dentre eles o próprio Bernardo Santareno, manifestavam no início dos anos de 1970.

Após quatro décadas de um governo que se declarava abençoado por Deus (na figura de Nossa Senhora de Fátima e de Nuno Álvares), os autores (amedrontados pelas espadas do presente: a censura realizada nos jornais e na literatura, as polícias políticas criadas por Salazar, as prisões igualáveis aos campos de concentração *nazis*, os decretos-lei a cercearem liberdades e a guerra no além-mar) mostravam o cansaço proveniente de uma

luta contra um meio corrompido que, naquela época, parecia ter-se sedimentado de maneira atemporal na terra portuguesa.

Porém, se após março de 1974 (data assinalada no final da peça), a personagem “autor” desiste de sua luta, cometendo suicídio na cela de uma prisão⁶⁴, nesta mesma época o homem-escritor Bernardo Santareno traz a seu texto uma “atriz” que, despindo-se da personagem ficcional, convida os espectadores a utilizarem a história narrada como um estímulo para a ação revolucionária transformadora. Ou seja, contra o determinismo social que leva à desistência um “escritor” (que é o retrato da desilusão que abate a terra portuguesa), levanta-se uma “atriz” a manifestar uma voz de luta iluminada pelo relato teatral apresentado.

Neste momento fica claro o confronto não do “escritor” (personagem ficcional) com a “atriz” (personagem pseudo-real), mas sim de um Santareno que, ao analisar os agonismos dos portugueses, e portanto, os seus próprios agonismos, debate-se entre um homem incapaz de mudar a sociedade e outro que quer transformá-la e torná-la mais justa.

I.2.2.5- Bernardo Santareno: ascese do português Antônio Martinho do Rosário.

“(...) alguns dramaturgos realizam a descida aos infernos, testemunham o mundo tal como o vêem através das grades do seu cárcere de angústia e desespero, despem os homens dos adereços enfeitantes que a prática de normas sociais seculares lhes emprestou, denunciam o desnaturado das relações humanas mais aceites e, em gritos agônicos de linguagem atomizada uivam a sua incapacidade de reajuntarem o que o uso, a mentira,

⁶⁴ O suicídio da personagem “escritor” é trazido ao texto pela fala do “escritor” que, no início da peça, diz: “Minhas senhoras e meus senhores: É com a mais profunda comoção que estou aqui junto de Vossas Excelências, para lhes dar uma má nova. Uma nova terrível, ainda mais terrível porque inesperada. Minhas Senhoras e meus Senhores, o autor desta comédia acaba lamentavelmente de pôr termo à vida, na cela da prisão onde cumpria pena por crime contra a segurança do Estado.” (SANTARENO, 1987, v.4, p.28).

a injustiça e o desamor separaram cruelmente.” (SANTARENO, 15 de Fevereiro de 1973)⁶⁵

Aos trinta anos, Antônio Martinho do Rosário criou o dramaturgo Bernardo Santareno e decidiu, a partir desse momento, que seria um autor cujas palavras construiriam degraus de uma descida aos infernos para denunciar as normas sociais que trazem angústia e desespero aos lusitanos.

A primeira norma a ser denunciada, como observamos na análise, prega uma religiosidade católica que dignifica o sofrimento terreno. Podemos ver essa religiosidade nas quatro peças estudadas. Em *A promessa*, o sofrimento levado às últimas instâncias é representado por um casal que vive em castidade não só para agradecer que Salvador tenha sido salvo, mas também, e principalmente, para se fazer espelho das chagas sofridas pelos Santos e por Cristo. Em *Antônio Marinheiro*, uma mãe quer se regenerar por ter abandonado o filho, contudo, habitando em uma aldeia de católicos punitivos, essa vontade materna não é capaz de modificar uma predestinação que, aos moldes trágicos, conduz certos homens à infelicidade. Em *A traição do padre Martinho*, os operários e os lavradores sofrem pela miséria monetária, mas a Igreja confirma que esse sofrimento terreno é apenas uma das provações que leva o homem obediente ao Céu. *Português, escritor, 45 anos*, por sua vez, traz o retrato de um povo sofredor que acredita em Fátima e em Nuno Álvares como modelos santificados de conduta.

A segunda norma credita a certas pessoas, mesmo após a queda da monarquia e à extinção do feudalismo, um poder absoluto que parece lhes ter sido oferecido por Deus e que, portanto, não pode ser discutido. Das peças que estudamos, *Português, escritor, 45*

⁶⁵ O trecho aqui transcrito faz parte do espetáculo a homenagear os vinte e cinco anos de morte de Bernardo Santareno. Designado como *Bernardo, Bernarda* (2006) o texto em questão trabalha não só com as palavras que Santareno declarou à mídia, como é o caso do trecho acima, mas também com fragmentos das obras *A promessa*, *O bailarino*, *O lugre*, *Antônio Marinheiro*, *O duelo*, *O pecado de João Agonia*, *A anunciação*, *O Judeu*, *Português, escritor, 45 anos de Idade*, *A confissão* e *O punho*.

anos de idade e *A traição do padre Martinho* são as que retratam a presença desse pensamento em Portugal. Na primeira, Santareno mostra o governante português Antônio Oliveira Salazar colocando-se como o “escolhido” por Deus para governar Portugal e, portanto, como o homem que deve ser admirado e obedecido pelo povo lusitano de maneira irrestrita. Na segunda peça, a Igreja confirma os senhores – denominados aqui como Lavrador e Engenheiro – como aqueles que possuem uma posição hierárquica estabelecida por Deus.

A terceira norma trata da família construída conforme os moldes religiosos. Em *A promessa*, esses moldes significam a valorização do espírito em detrimento da carne. Em *Antônio Marinheiro*, a personagem de Rosa afirma que os laços do matrimônio são indissolúveis e a mulher tem que estar a eles atada, mesmo que a união com seu marido se transforme em um fardo. Além disso, observamos que, nessa peça, a família cristã é ameaçada não só pela presença da possível relação homossexual entre Rui e Antônio, mas também pela presença psicológica do Complexo de Édipo. E em *Português, escritor, 45 anos de idade* o lema da Mocidade Portuguesa explicita a Família como um dos alicerces básicos do governo salazarista.

Sendo assim, através dos textos estudados, podemos dizer que Santareno denuncia três principais normas em seus textos: a religiosidade que prega o sofrimento humano, o governo e a sociedade baseados no pensamento hierárquico-social opressor e a família nos moldes católicos.

Essas três normas estão ligadas não só ao pensamento português, mas também ao governo salazarista que possuía na trilogia “*Deus, Pátria e Família*” o alicerce da ditadura instaurada em Portugal a partir de 1933.

Todavia, a essa literatura que denuncia o sofrimento causado pelas normas a serem seguidas, um problema se apresenta: como destruir a prisão em que os portugueses habitam, se eles parecem aceitar a presença das grades desse cárcere?

A violência do uivo pode ser um dos caminhos a ser seguido. Ou seja, Santareno mostrará que os portugueses devem voltar à sua Natureza instintiva para destruírem as crenças católicas que os asfixiam. Nesse sentido, Maria e José tornam-se animais ferozes que copulam, e Amália, por sua vez, emitiria uivos de mulher desesperada no cio.

O outro caminho, trilhado pelo padre Martinho e pela personagem “escritor”, é a defesa do Comunismo como sistema econômico a ser seguido. Nesse caso, a violência também existirá, mas ela será fruto, não dos homens que desejam se libertar das normas que os sufocam, mas sim dos que querem mantê-las.

Entretanto, descendo aos infernos do que atormenta os portugueses, Bernardo Santareno parece se deparar com mais um obstáculo: ele também tem em si as chagas sofridas pelos portugueses.

Nascido em Portugal, Antônio Martinho do Rosário recebeu de seu pai um sobrenome ligado à religião católica. Além disso, como pudemos perceber na análise das peças *A promessa* e *A traição do padre Martinho* não só o nome, mas também o profundo conhecimento da Bíblia, da patrística e dos documentos da Igreja vinculam nosso autor à religião católica.

Contudo, aos trinta anos, denominando-se Bernardo Santareno, o escritor abdica simbolicamente de seu sobrenome católico e escolhe, a partir de então, tornar-se um homem que acredita na possibilidade de uma ascese mística e nas ligações telúricas com a sua terra portuguesa.

Observamos que nas peças analisadas, diferentes formas de ascese do humano são abordadas. José e Maria, por exemplo, têm, no ritual da sexualidade feroz e na aceitação dos desejos carnavais, a elevação mística do sentido religioso do matrimônio. Antônio e Amália, por sua vez, trazem, na união que possuem, uma “regeneração” de indivíduos que procuram o verdadeiro livre-arbítrio cristão. Martinho tem, na escolha que faz, uma nova forma de pregar a vida religiosa virtuosa. A atriz que representa a personagem “mulher do escritor”, por fim, tem, no convite à luta, uma esperança de que a ascese almejada pelo humano possa ser conseguida por vias políticas.

Em *O inferno*, a experiência ascética também será retratada. Contudo, como em outras peças de Santareno, personagens que representam assassinos serão os que buscam um novo sentido para a elevação do humano.

Sendo assim, podemos dizer que a dramaturgia santareniana nos mostra um homem português que entende o inferno não como o sítio que alguns habitarão no pós-vida, mas sim a angústia e o desespero sentido por dois tipos de homens: os que aceitam as normas asfixiantes e os que descem degraus a revelarem, a si e aos outros, as negras faces da sociedade em que habitam.

Podemos agora construir, com mais propriedade, os traços do dramaturgo Bernardo Santareno: homem com profundo conhecimento do catolicismo; homem que não acredita na predestinação (seja ela o símbolo do pecado original cometido ou da hierarquia social a ser cumprida); homem que vê, na volta à sexualidade instintiva e na ligação do ser com a terra, uma forma de ascese; homem que encontra no comunismo a possibilidade de uma elevação da sociedade. Dramaturgo português, enfim, que traz às suas peças o direito de compreender o que traz agonia e desespero aos portugueses.

II – Ian Brady e Myra Hindley: os primeiros degraus a *O inferno* de Orfeu e Eurídice.

“(...) teremos todos de descer aos infernos, degrau a degrau, sem medo nem cobardias” (SANTARENO, s.d., p. 20)

No início do texto dramatúrgico de *O inferno*, Bernardo Santareno traz ao leitor a informação de que a história escrita teve como ponto de partida um fato real ocorrido na Inglaterra: o julgamento dos “amantes diabólicos” de Chester.

Por meio de um recorte jornalístico, o dramaturgo nos informa que Ian Brady e Myra Hindley foram condenados, em 06 de maio de 1966, à prisão perpétua pelos assassinatos de Edward Evans (17 anos), Lesley Ann Downey (10) e John Kilbride (12). Além disso, como assinala a reportagem, o processo abordou um dos crimes mais atrozes da história da magistratura, uma vez que as vítimas foram executadas, de maneira cruel, “a sangue frio”.

Assim como Santareno o fez, nossa análise também partirá da verdadeira história desses amantes diabólicos. Contudo, acrescentaremos ao fragmento jornalístico trazido pelo autor outras informações que, veiculadas pelas mais diversas mídias⁶⁶, mostram quem foram e o que fizeram Ian Brady e Myra Hindley.

Sendo assim, iniciaremos um estudo que visa não somente observar o que é realidade e o que é ficção nesse texto santareniano, mas também compreender, posteriormente, porque Bernardo Santareno acrescentou ficção e intertextos a uma realidade já tão atroz.

⁶⁶ Além dos jornais da época, a internet apresenta mais de 34.400 sítios virtuais acerca dos dois assassinos. Nosso estudo se baseará nas informações contidas na reportagem publicada no jornal português *Diário de Notícias* (07/05/1966) e em algumas páginas eletrônicas que revelam outras reportagens a tratar dos assassinos Ian Brady e Myra Hindley.

II.1- Primeiro degrau: a verdadeira história de Ian Brady e Myra Hindley.

Ian Brady e Myra Hindley nasceram em Manchester, Inglaterra. Ele, no dia 02 de janeiro de 1938. Ela, quatro anos depois, em 23 de julho de 1942.

Ian era filho de uma garçonne escocesa. Nunca conheceu seu verdadeiro pai e sua convivência com a mãe resumiu-se, até os 16 anos de idade, a algumas visitas esporádicas. Foi criado por pais adotivos em Gorbals, bairro pobre de Glasgow. Com o tempo, ganhou a reputação de sádico por torturar outras crianças e animais somente “por divertimento”. Na infância e no início da adolescência, arrombou casas e participou de roubos que lhe custaram acusações em pequenos tribunais e a obrigatoriedade de viver, a partir de 1954, com sua mãe e seu novo padrasto, Patrick Brady. A partir desse momento, Ian adotou o sobrenome do padrasto e continuou com suas pequenas atividades criminosas movidas, desde então, também pelo alcoolismo. Uma semana após completar dezoito anos, Ian Brady foi condenado a dois anos de prisão por roubo. A penitenciária a que foi enviado ficava em Borstal e fora construída para abrigar delinquentes que possuíssem inteligência acima da média. Algum tempo depois, por consumir e fabricar bebidas alcoólicas, Ian foi transferido para uma prisão com regime mais rígido, em Hull. Em 1958, Ian foi libertado da prisão. Nesse mesmo ano, porém, foi obrigado a pagar uma multa por dirigir bêbado; este foi, antes das acusações de assassinato sofridas em 1965, o último registro de contravenção que teve Ian Brady.

Myra Hindley era filha de Nellie e Bob Hindley. O pai, um ex-pára-quedista da Força Aérea Real, era alcoólatra, vício que o fazia, segundo testemunhas, espancar Myra quando ela era apenas uma criança. Em 1946, aos quatro anos, após o nascimento de sua irmã Maureen, Myra passou a ser criada pela avó, Ellen Maybury, no subúrbio industrial de

Gorton. Na escola, Myra sempre teve um rendimento considerado abaixo da média. Na adolescência, trabalhou como babá e, aos quinze anos, a morte de um amigo fez com que ela se convertesse ao catolicismo. Em 1965, mesmo ano em que fora acusada de cumplicidade nos assassinatos cometidos por Ian Brady, os pais de Myra se divorciaram e sua mãe casou-se com um homem chamado Moulton.

Ian Brady e Myra Hindley se conheceram em uma pequena indústria química, em Manchester, no ano de 1961. Ele, então com 23 anos, exercia a função de controlador de estoque desde 1959. Ela, com 18 anos, fora contratada para exercer a função de datilógrafa. No primeiro encontro, o casal foi ao cinema e assistiu ao filme *O julgamento de Nuremberg*. Após essa primeira experiência, Ian, com o objetivo de conquistar Myra, dividiu com ela sua biblioteca pessoal: livros de Hitler, Sade e Nietzsche. Ela, por sua vez, agradou a Ian ao descolorir os cabelos para ter uma aparência mais próxima a das mulheres alemãs pertencentes à raça ariana.

Ainda no início do relacionamento amoroso, o casal fez fotos em que – com capas, chicotes e cães – posava de formas obscenas. Ian tentou vender essas fotos, mas elas não foram bem recebidas pelo mercado pornográfico.

No ano de 1963, cerca de dezoito meses após se conhecerem, Ian e Myra começaram a cultuar assassinatos violentos como forma de expressar a profunda união amorosa que tinham.

Em 1965, o casal foi denunciado pelo cunhado de Myra, David Smith, como responsável pela morte de Edward Evans. Segundo David, ele e Ian tinham longas conversas a falarem de homicídios cruéis. Em uma dessas, Ian teria dito ser capaz de cometer tais crimes. Com o intuito de comprovar tal capacidade, Ian o fez presenciar a morte brutal de Edward Evans.

O assassinato ocorreu no dia 06 de outubro de 1965. Nessa data, conforme depoimento de David Smith, Ian Brady o convidou para beberem vinho na casa da avó de Myra. Quando estava na cozinha, David ouviu gritos de Myra pedindo que ele ajudasse Ian. Ao entrar no quarto, David viu Ian desferindo machadadas na cabeça de Edward e, depois, estrangulando-o com um cabo elétrico. Também segundo David, Ian pediu sua ajuda para limpar os indícios do assassinato e remover o corpo, ações que ele praticou com o intuito de não desagradar o cunhado e, quando não mais julgasse correr perigo de vida, denunciaria o assassino às autoridades policiais.

Às seis horas da manhã de 07 de outubro de 1965, David, que já contara à sua esposa o ocorrido, foi com ela até uma cabine telefônica para denunciar o crime à polícia. David levava uma chave de fenda e uma faca que, segundo ele, o protegeriam caso Ian os encontrasse.

Movido pela denúncia, o policial Bob Talbot realizou a primeira busca à casa de Maureen. Myra atendeu à porta e, após o policial explicar as denúncias recebidas, o levou até Ian. Parcialmente vestido, sobre o divã da sala, Ian permitiu que a casa fosse revistada. Um dos quartos estava com a porta trancada e Ian só concordou em abrir o recinto após discutir com o policial por alguns momentos. Nesse quarto, Talbot encontrou o corpo de Edward Evans dentro de um saco de poliuretano.

Ian, ao ser interrogado pelo policial, admitiu ter cometido o assassinato. Declarou também que Myra não tivera nenhum envolvimento com essa morte e acusou David Smith de ser seu cúmplice.

Ian, acusado do assassinato de Edward Evans, foi preso nesta mesma manhã de 07 de outubro de 1965. Quatro dias depois, em 11 de outubro, os investigadores encontraram

no carro de Myra uma evidência que a ligava aos crimes: um caderno onde Myra anotara os planos dos assassinatos cometidos pelo casal. Nesta mesma data, Myra foi presa.

Em 20 de outubro de 1965, os policiais encontraram dois bilhetes de Ian que os levaram até um armário da estação de trem central de Manchester. Nesse armário, havia duas malas a incriminarem ainda mais o casal. Em uma delas havia fotos em que uma menina de apenas 10 anos de idade, Lesley Ann, aparecia nua; além disso, nessa mala também havia uma fita que revelara gemidos a comprovarem que essa criança tinha sido torturada pelo casal. Na outra mala, havia um caderno com o nome de John Kilbride e uma foto em que Hindley e seu cão olhavam para o que parecia ser uma sepultura cavada em uma charneca.

Pat Hodge, uma menina de apenas 12 anos de idade, revelou então à polícia que Ian e Myra tinham o costume de levá-la a *Saddleworth* para passear. Essa informação fez com que os investigadores descobrissem o local em que os corpos de Lesley Ann e John Kilbride estavam enterrados.

Realizado na Corte da Coroa de Chester Assize, Inglaterra, e presidido pelo juiz Sir Fenton Atkinson, o julgamento do casal de assassinos começou em 21 de abril de 1966. Apesar de acreditar que o casal fora responsável por outros oito desaparecimentos ocorridos em circunstâncias parecidas e na mesma época, a polícia, não conseguindo mais nenhuma evidência de outras mortes, acusou Ian Brady e Myra Hindley do assassinato de Edward Evans, Lesley Ann e John Kilbride.

No dia 06 de maio de 1966, ambos os réus foram condenados pela morte de Edward Evans e Leslie Ann Downey. Quanto ao assassinato de John Kilbride, Brady foi condenado como executor e Myra como cúmplice.

Pelos crimes cometidos, Ian Brady foi sentenciado a três “termos de vida”⁶⁷. Sua companheira, Myra Hindley, a dois “termos de vida” e sete anos adicionais.

Nas duas semanas em que ocorreu o julgamento, os jornais divulgaram várias notícias acerca dos assassinos. Nas reportagens, figurava a influência que Ian poderia ter recebido de livros que possuía em sua casa (dentre eles, *Minha luta* de Hitler, livros de Sade e aqueles em que Nietzsche expressava seu conceito de “vontade e poder”). Além disso, os jornais salientavam que um dos fatos mais relevantes para a condenação dos assassinos era a gravação magnética que trazia ao tribunal os gemidos que Lesley Ann emitira ao ser torturada pelo casal. Acrescentamos ainda que os jornais observaram nas reportagens não só a brutalidade dos assassinatos, mas também o fato de que Myra era a primeira mulher a ser acusada de crimes hediondos a envolverem crianças.

No início da pena a que foram sentenciados, Ian e Myra pediram ao Estado permissão para se casarem; segundo o casal, o matrimônio serviria para que a união amorosa que possuíam fosse fortalecida. A justiça inglesa não permitiu o casamento e, em 1970, o casal, que inicialmente parecia tão eternizado em seu pacto de assassinos, começou a se afastar. Tentando diminuir seu período de permanência na prisão, Myra, além de declarar remorso por suas atitudes, acusou Ian de ter ameaçado sua avó, sua mãe e sua irmã se ela não o ajudasse. Ian, por sua vez, replicou as acusações de Myra com uma narrativa a expor como ela participara ativamente de todos os crimes. A partir deste momento, toda e qualquer correspondência entre ambos cessou.

⁶⁷ Cada “termo de vida”, pela lei inglesa da época, durava dez anos, período que só poderia ser diminuído se o assassino não fosse mais considerado perigoso para a sociedade. O jornal português “*Diário de Notícias*” explicita erroneamente em sua reportagem de 07/05/1966 que, na Inglaterra, a prisão perpétua não duraria, geralmente, mais do que 14 anos. A informação contida no jornal português tem origem no fato de que a lei inglesa permite que seus condenados à prisão perpétua reivindiquem o direito de soltura após terem cumprido metade do tempo a que foram condenados. Salientamos que o caráter errôneo da informação jornalística portuguesa é confirmado pela permanência dos acusados nas prisões inglesas: Myra permaneceu 36 anos na prisão e Ian, após mais de 40 anos de sua condenação ainda está encarcerado.

Ainda nos anos 70, Myra pediu à opinião pública que a julgasse não pelo seu passado, mas sim pela mulher arrependida que agora se tornara. Com esse apelo, Myra conseguiu o direito de ser avaliada por especialistas que poderiam lhe conceder a liberdade condicional. Nessa época, um psiquiatra, um capelão e médicos declararam que Myra não era mais uma ameaça à sociedade, sendo assim, ela poderia ser posta em liberdade. Porém, antes da prisão de Myra ser revogada, a BBC de Londres realizou uma votação pública para observar o ponto de vista da população. A pesquisa revelou que o povo britânico não era a favor da liberdade de Myra (66% acreditavam que ela nunca deveria ser libertada e somente 34% acreditavam em sua regeneração). Devido ao resultado dessa pesquisa, o governo decidiu negar a liberdade condicional à assassina⁶⁸.

Em novembro de 1985, dezenove anos após o julgamento, Brady, por ser declarado insano, foi transferido da prisão para um hospital de segurança máxima. Neste local, ele concedeu uma entrevista a repórteres de um jornal e confessou que também assassinara Pauline Reade e Keith Bennett.

O corpo de Pauline Reade foi descoberto em 30 de junho de 1987, quase um quarto de século após seu desaparecimento. Exames necroscópicos realizados durante um mês revelaram que a vítima tinha sido estuprada e tivera sua garganta cortada por trás.

O corpo de Keith Bennett, apesar das buscas, nunca foi encontrado.

Em agosto de 1987, Brady enviou uma carta a BBC com informações acerca de outros cinco assassinatos que teria cometido. Na carta, Brady reivindicou como suas

⁶⁸ Observamos que o filme *Longford* (2006) retrata essa época da vida de Myra Hindley. Na película em questão, Lorde Frank Longford pede que a justiça britânica conceda a Myra o direito de ser libertada e novamente inserida na sociedade. Trazendo imagens de arquivo e de noticiários (inclusive entrevistas com os pais das crianças que foram vítimas dos *assassinos da charneca*), o diretor Tom Hooper discute aqui a possibilidade de regeneração dos indivíduos assassinos. Salientamos que a película retrata fatos verídicos e, sendo assim, Tom Hooper finda sua história com a opinião defendida pela maior parte da sociedade inglesa: uma assassina como Myra jamais poderá se regenerar.

vítimas um homem e uma mulher assassinados em Manchester, uma mulher despejada em um canal em Stockport e duas pessoas lançadas em um morro na Escócia. Nenhuma das vítimas foi identificada, mas as informações de Ian fizeram que a polícia reabrisse dois processos arquivados: o primeiro a tratar de Veronica Bondi, uma mulher de 55 anos de idade que fora assassinada em Manchester no ano de 1963; o segundo acerca de Edith Gleave, uma prostituta de 38 anos de idade que fora estrangulada no ano de 1965 em Stockport.

Em 1990, o direito de soltura foi negado a Myra e a outros 270 prisioneiros que reivindicavam já ter cumprido a sentença mínima para os que foram condenados a “termos de vida”. Em dezembro de 1997, em novembro de 1998 e em março de 2000, Myra Hindley fez novas apelações para obter a liberdade; nessas, ela afirmava ser uma mulher regenerada e já ter cumprido o tempo estabelecido em sua pena. A suprema corte também rejeitou esses três pedidos de soltura. Em 15 de novembro de 2002, aos 60 anos de idade, Myra Hindley morreu de ataque cardíaco na prisão.

Atualmente, Ian está no hospital de *Ashworth* em *Liverpool*. Em 2006, ele abdicou ao direito de reivindicar liberdade. Segundo Ian, ele deveria permanecer preso por ainda ser uma ameaça à sociedade.

Após mais de quarenta anos do julgamento na Corte da Coroa de Chester Assize, Inglaterra, Ian Brady cumpre pena pelos seguintes assassinatos: Pauline Reade (morta em julho de 1963), John Kilbride (novembro de 1963), Keith Bennett (junho de 1964), Lesley Ann Downey (dezembro de 1964), Edward Evans (outubro de 1965).

Observemos, no quadro a seguir, alguns fatos relacionados à história de cada uma dessas mortes.

Pauline Reade (16 anos) – Em 1985, Ian confessou esta morte, mas o corpo da menina só foi descoberto em 01 de julho de 1987. Assassinada em 12 de julho de 1963, Pauline foi a primeira vítima do casal. Segundo Ian, nas proximidades da charneca, o casal encontrou a adolescente e pediu para que ela os ajudasse a procurar um objeto perdido no chão, quando ela iniciou a procura, ele bateu com uma pá no crânio dela. Os exames feitos no corpo da adolescente revelaram que ela fora vítima de abuso sexual e atestaram como *causa mortis* um corte de faca feito na garganta da menina. Importante salientar que os legistas frisaram o fato de que o corte era tão profundo que fora capaz de quase decapitar Pauline. Após dezenove anos do julgamento retratado em *O inferno*, Ian foi sentenciado a mais um “termo de vida” por essa morte.

John Kilbride (12 anos) desapareceu em 23 de novembro de 1963. O menino fora abordado por Myra em um mercado em Ashton-sob-Lyne. Myra pediu a John para ajudá-la a carregar umas caixas até o carro. Brady estava sentado no banco de trás do carro e segurou o menino enquanto Myra dirigia em direção à charneca. Lá, Ian estuprou John e, após tentar em vão cortar o pescoço deste com uma faca, o estrangulou com uma corda. Depois do assassinato, o casal enterrou o menino na própria charneca. O corpo de John foi encontrado somente em 21 de outubro de 1965.

Keith Bennett (12 anos) teve relatado seu desaparecido da casa de sua avó, em Gorton, em 16 de junho de 1964, quatro dias após o seu 12º aniversário. Segundo Ian Brady, o menino foi abordado em um elevador perto da estrada de Stockport, Ian então o levou de carro para

a charneca onde o estuprou antes de estrangulá-lo com uma corda. O corpo do menino nunca foi encontrado pela polícia.

Leslie Ann Downey (10 anos), desapareceu em 26 de dezembro de 1964, em Manchester. O casal levou Ann para a casa da avó de Myra. Lá, com uma mordaça na boca, Leslie Ann foi obrigada a ficar nua e a posar para fotos pornográficas. Em quatro dessas fotos, Ian e Myra colocaram a menina desnuda em pose de oração. Além disso, enquanto Ian tirava as fotos, Myra gravava em uma fita cassete dezesseis minutos da conversa que mostrava as vozes implacáveis de assassinos a acariciar sexualmente a criança, enquanto esta chorava e pedia, insistentemente, que a deixassem voltar para casa.

Assim como Keith Bennett, Ann foi estrangulada com uma corda após ter sido violentada por Ian. Porém, diferentemente do menino, o estupro e a morte de Ann também tiveram, segundo revelaram as palavras ambíguas de Ian no julgamento do casal, a participação de Myra. O corpo de Ann também foi enterrado na charneca.

Edward Evans – (17 anos). Desaparecido em 06 de outubro de 1965. Antes de morrer estrangulado, Edward teve sua cabeça brutalmente atingida por um machado. Em seus depoimentos, Brady disse que Edward era homossexual e, após tê-lo conhecido na estação de trem central de Manchester, este o acompanhara até a residência de Myra para um sexo ocasional. Permanece ainda como uma incógnita a veracidade do depoimento de Brady quanto à sexualidade de Edward, porém os exames realizados pelos legistas confirmam que Edward tivera relações homossexuais antes de ser assassinado. O crime foi presenciado por David Smith, marido de Maureen Smith que era a irmã de Myra. Aparentemente, o crime

fazia parte da iniciação de David no mundo de crimes criado por Ian e Myra.

No período em que esteve preso, Ian escreveu *The gates of Janus*. Publicado em 2001, o livro traz análises filosóficas e psicanalíticas que Ian Brady realizou de outros assassinos em série. Segundo Colin Wilson, escritor do prefácio da obra em questão, Ian não fez das páginas de seu texto uma confissão de culpa pelos assassinatos que cometera, contudo, a leitura do livro possibilita, através das análises que Ian fez dos atos de outros serial-killers, compreendermos quem foi o “assassino da charneca”.

II. 2 - Segundo degrau – realidade e ficção em *O inferno*.

Cerca de um ano após o julgamento de Ian Brady e Myra Hindley, Bernardo Santareno publicou o texto *O inferno*. Logo no início dessa publicação, como já observamos anteriormente, o autor utiliza trechos de um texto jornalístico para explicitar o fato real que originou seu texto dramatúrgico. O primeiro trecho revela a pena a que foram condenados os assassinos pela morte das três vítimas, além da idade e do nome de cada uma delas. O segundo trecho acentua que os acusados foram reconhecidos não só como culpados, mas também como assassinos extremamente cruéis.

Além dos trechos citados no início da peça, outras informações nela inseridas revelam um autor a retratar a verdadeira história deste casal de assassinos. Contudo, se existe este vínculo entre os fatos ocorridos no mundo real e a história a ser encenada, o estudo do enredo criado por Santareno nos mostrará um autor que trabalha com elementos ficcionais que acabam por recriar, nos acréscimos ou nas modificações, a história dos assassinos de Chester. Revelemos quais são estes elementos ficcionais para melhor compreendermos porque eles foram inseridos em *O inferno*.

Na peça os assassinos não serão denominados como Ian Brady e Myra Hindley, mas sim como Orfeu e Eurídice.

Os dicionários de mitologia, citamos aqui o de Mario da Gama Kury, narram a história de Orfeu mítico, observando dois pontos principais: seu “canto melodioso que os homens mais brutais se tornavam afáveis ao ouvi-lo” (KURY, 2001, p.292) e, “sua viagem ao inferno em busca de sua mulher Eurídice” (ibidem, loc. cit.). No capítulo destinado ao estudo intertextual de *O inferno*, observaremos com mais profundidade o canto melodioso de Orfeu e o inferno onde esse canto é entoado pela mulher amada. Cabe a este momento

da análise salientar apenas que Santareno escolheu para seu casal de assassinos o nome de um dos mais conhecidos amantes da mitologia greco-latina: Orfeu e sua mulher Eurídice.

Os jornais ingleses, ao retratarem a história de Ian Brady e Myra Hindley, utilizam para os serial-killers o cognome de “*moors murders*”, cuja tradução seria “os assassinos da charneca”; ou seja, o cognome escolhido por estes jornais enfatiza o local em que os corpos de duas das vítimas de Ian e Myra foram encontrados. A reportagem do *Diário de Notícias* de Portugal (07/05/1966), por sua vez, opta por designar o casal de assassinos como “os amantes diabólicos”, salientando assim não o local em que as vítimas foram enterradas, mas sim a ligação amorosa existente entre o casal de assassinos.

Sendo assim, ao denominar suas personagens como Orfeu e Eurídice, Santareno escolheu, seguindo a reportagem portuguesa, enfatizar o fato de que Ian e Myra formavam um casal de amantes (termo aqui utilizado no sentido latino, ou seja, os que têm amor um pelo outro).

O jornal português *Diário de Notícias* não divulga, na reportagem a tratar do julgamento de Ian Brady e Myra Hindley, como o casal se conheceu. Acrescentamos, contudo, que Bernardo Santareno parece ter tido acesso a outras informações acerca dos assassinos. Um dos aspectos que nos comprovam esse fato é que Santareno coloca em seu texto que o casal, assim como ocorreu na realidade, encontrou-se pela primeira vez no ambiente de trabalho de ambos.

Porém, nesse ambiente de trabalho, enquanto Eurídice, assim como Myra, exerce a profissão de secretária, Orfeu, que na história real é apenas um controlador de estoque, na ficção santareniana é um executivo que, ao contratar a secretária Eurídice para auxiliá-lo, tem o poder de discutir com seu superior em condições de igualdade.

Salientamos que, segundo uma ambigüidade criada por Santareno em uma das retrospectivas da peça, este poder que Orfeu exerce junto a seu chefe pode ter vindo de uma relação homossexual entre ambos. Esclarecemos que a biografia de Ian Brady não faz referência a relacionamentos homossexuais que ele teria tido em seu ambiente de trabalho. Observamos, contudo, fato que estudaremos em momento azado, que este acréscimo feito pelo dramaturgo português parece ter como objetivo relevar a influência nazista que os jornais ingleses dizem existir no assassino Ian Brady.

Quanto ao início da vida das personagens real e fictícia, podemos observar que Ian é filho de uma garçonne e nunca conheceu seu verdadeiro pai; Orfeu, por sua vez, segundo o advogado de defesa, apesar de pertencer “a uma antiga e digna família de abastados proprietários rurais” (SANTARENO, s.d., p.180), foi destinado à pobreza e à orfandade após perder seus genitores na Primeira Grande Guerra Mundial.

Na infância e adolescência, tanto Ian como Orfeu cometeram crimes. Porém, no caso de Orfeu, também segundo seu advogado, estes crimes são consequência não só dos maus tratos físicos e psíquicos recebidos de seus pais adotivos, mas também da influência recebida dos meninos mais velhos com quem conviveu nas casas de correção em que esteve preso.

Sendo assim, a história de vida de Ian, retirada não só do jornal português que serviu de inspiração para Santareno, mas também de outras fontes, nos mostra um homem de classe social baixa que se tornou um criminoso atroz. Já a história contada no julgamento criado por Santareno constrói um homem de uma classe social mais elevada cuja criminalidade é produto do meio a que foi exposto em sua história de vida (família esfacelada pela guerra, prisões desvirtuadas e ambiente de trabalho desregrado).

Observamos que também as histórias de Myra e Eurídice possuem divergências na ficção e na realidade. Na ficção santareniana, omite-se o fato de que esta mulher pode ter sofrido maus tratos na infância. Além disso, acrescenta-se a informação de que sua mãe teria por profissão o strip-tease e a prostituição. Santareno também modifica os fatos reais quando coloca Maureen como a avó de Eurídice, nome que, na realidade, pertenceria à irmã de Myra (salientamos que o nome Maureen não é sequer mencionado na reportagem do *Diário de Notícias*, o que comprova, mais uma vez, que Santareno não teve só essa reportagem como fonte de seu texto).

Observamos que essas mudanças feitas pelo dramaturgo, de pouca importância, acabam por refletir um fato que discutiremos posteriormente: Eurídice é, na ficção santareniana, mais uma das vítimas do canto inebriante e melodioso entoado por um Orfeu assassino.

Assim como ocorreu com Ian e Myra, o marco inicial da relação amorosa entre Orfeu e Eurídice será um filme tematicamente ligado ao nazismo: *O julgamento de Nuremberg*.

Dirigido por Stanley Kramer, o filme foi lançado em 1961. A história contada pela película enfoca não o processo principal de Nuremberg (julgamento contra os líderes do nazismo, ocorrido entre os anos de 1945 e 1946), mas sim um dos processos menores em que os americanos julgaram, igualmente em Nuremberg, outros criminosos do nazismo alemão.

No enredo, após três anos do final da Segunda Grande Guerra Mundial, Dan Haywood (Spencer Tracy), um juiz aposentado americano, preside ao julgamento de quatro juristas alemães que usaram seus cargos para permitir e legalizar as atrocidades nazistas.

No tribunal e fora desse, o juiz Haywood é submetido a histórias que indagam quem seriam os culpados do extermínio de mais de 6 milhões de seres humanos durante o domínio de Hitler em grande parte do território europeu.

A culpa pertenceria aos nazistas que aceitaram matar movidos pelo conceito de “raça ariana” divulgado por Hitler? Pertenceria a todos os alemães que, mesmo não sendo nazistas, aceitaram ouvir calados os gritos das vítimas? Ou a todas as nações que se omitiram durante anos frente ao ódio racial que tomava conta do mundo?

O enredo ganha empatia e força em dois pontos: nas argumentações construídas pelo advogado de defesa e nas imagens a retratarem os momentos de sofrimento e barbárie a que foram sujeitos os inimigos do governo (no filme, representados pelos comunistas e pelos judeus).

O advogado Hans Rolfe (Maximilian Schell) defende os acusados, especialmente o juiz Ernst Janning (Burt Lancaster), tentando mostrar que os atos por eles realizados sempre foram movidos pelo desejo de engrandecer o ser humano e a nação alemã.

Desse modo, ao aplicar a pena de morte a polacos, judeus e comunistas e a esterilização de todos aqueles que eram considerados contrários à sociedade, o juiz Janning teria como intenção maior fazer o necessário para pôr termo à fome e à miséria que devastavam o seu país após a Primeira Grande Guerra Mundial. Comprova o advogado de defesa que outras nações, dentre elas os Estados Unidos da América, também possuem leis que permitem matar e esterilizar pessoas – deficientes mentais ou criminosos – quando as julgam prejudiciais ao crescimento da pátria. Ou seja, o juiz Janning apenas teria feito o que vários juristas fazem em suas nações: permitir algumas mortes para defender o bem maior da nação.

Ainda como argumento de defesa, o advogado Rolfe observa que os países que acusaram os alemães das mortes realizadas também matam seus inimigos. Para findar a guerra, os aliados utilizaram mísseis que devastaram Nuremberg, Berlin e toda a Alemanha. Além disso, o número de crianças, mulheres e homens mortos em Hiroshima e Nagasaki confirma a crueldade dos aliados. Ou seja, conclui Rolfe, como os americanos poderiam julgar os alemães se o número de vítimas assassinadas pelos aliados é uma cifra que concorre com os números de mortos nos campos de concentração nazistas?

Um diálogo entre os acusados salienta que os americanos atacariam os russos em breve. Sendo assim, conclui um dos acusados nazistas, seria incoerente que os americanos penalizassem os alemães se, como estes, também pretendem matar em nome de uma causa maior: no caso, a dissolução do comunismo.

Como contra-argumento, o promotor observa que nenhum discurso racional pode absolver os acusados, pois esses não foram só responsáveis por mortes a serem contabilizadas, mas também, e principalmente, por crimes atrozes contra humanidade. Com o intuito de sensibilizar o tribunal, o Coronel Tad Lawson (Richard Widmark) traz à sua acusação imagens que comprovam sua tese.

Essas imagens são de pessoas psicologicamente atormentadas por terem sido submetidas aos maus tratos nazistas. Um comunista que perdeu sua mãe e a capacidade de gerar filhos porque foi considerado deficiente mental. Uma alemã que, aos dezesseis anos, enfrentou um julgamento por “corrupção racial”; após meses de processo, ela foi condenada pelo estado a cumprir dois anos de prisão por crime de perjúrio e o judeu a quem considerava como um pai foi condenado à morte, acusado de ter tido relações sexuais com ela.

No tribunal, exhibe-se um filme a mostrar as atrocidades que os aliados encontraram ao chegarem aos campos de concentração de Dachau e Belsen Buchenwald. Crianças, mulheres e homens com corpos, espíritos e corações destroçados. Seres humanos vivendo em condições desumanas – passando fome, frio e sendo torturados. Crianças judias cujos números impressos nos braços serviriam de marca para a morte futura. Adultos aguardando serem assassinados em grandes fornos ou em chuveiros que emitiam gases letais. Mortos cujos objetos de valor foram usurpados para enriquecer o governo alemão, cujas peles serviam de papel para desenhos nazistas, cujos corpos mutilados ainda permaneciam sem sepultura. Dos cerca de seis milhões de mortos assassinados pelos nazistas, observa o procurador, muitos estavam empilhados desnudos no terreno dos campos de concentração e, para dar sepultura a todos, os aliados utilizaram tratores escondendo na vala comum a vergonha de uma humanidade.

Após ponderarem os pensamentos e os fatos colocados pelo advogado de defesa e pelo promotor, o juiz Haywood e seus assessores dão o veredicto final: o tribunal condena os juízes nazistas à prisão perpétua.

A pena quer mostrar, diz o juiz americano, que o advogado de defesa tem razão ao argumentar que os juízes nazistas não são os únicos culpados dos assassinatos cometidos, porém perdoar seus erros seria permitir que novas cenas de terror habitassem outros julgamentos. Conclui o juiz americano:

Os assassinos não são os únicos culpados. Contudo, devemos estar atentos ao que diz o direito internacional. Qualquer pessoa que induza a outra a cometer assassinato, qualquer pessoa que provê a outra de meios para consumir um crime, qualquer pessoa que atua como cúmplice é também culpada. (KRAMER, 1961, 163:10).

Sendo assim, apesar de os nazistas terem cometido vários crimes nos campos de concentração, eles não podem ser os únicos responsabilizados pelas mortes realizadas

durante o domínio de Hitler. Os juízes alemães também são culpados, uma vez que criaram e aplicaram leis que conferiram aos nazistas o direito de matar.

Porém, enquanto o juiz americano aplica a pena que considera justa, a película, ao seu término, mostra que o passar do tempo revela que a impunidade ainda existe em nosso mundo. Nos últimos momentos do filme, um letreiro informa aos espectadores que nenhum dos nazistas condenados à prisão perpétua cumpriu mais do que doze anos de prisão. Além disso, o canto nazista que ecoa nos letreiros finais colabora com uma idéia que foi trabalhada freqüentemente durante os diálogos da película: as mesmas atrocidades cometidas pelos alemães ainda continuam a ser realizadas por outros governos, dentre eles, o americano, na Guerra Fria.

Devemos ainda salientar que, em determinado momento do filme, cidadãos comuns confessam que se calaram, mesmo sabendo dos crimes que eram praticados pelos nazistas. Sendo assim, Kramer nos alerta para um fato importante: aqueles seres humanos também são culpados, pois compactuaram silenciosamente com a violência existente.

A moral presente na película cinematográfica nos traz, de forma trágica, piedade e terror. Porém, a Ian e Myra (e a Orfeu e Eurídice), os sons e as imagens presentes no filme acabaram sendo inspirações para uma nova composição de mortes a ser realizada.

O hino nazista presente em vários momentos da narrativa cinematográfica parece ter embalado não só o primeiro encontro do casal, mas também seu modo de viver. Os discursos do advogado de defesa podem ter não só justificado o que os juízes alemães fizeram, mas também ter impulsionado Ian e Myra a ficarem cada vez mais próximos da ideologia nazista (ele, lendo o livro *Minha luta* de Hitler e ela pintando os cabelos para se tornar mais próxima do ideal de raça ariana). Além disso, as imagens de pessoas torturadas

e de milhares de cadáveres mutilados podem ter se tornado modelo das atrocidades que seriam realizadas nos assassinatos cometidos pelo casal.

Deste modo, a película *O julgamento de Nuremberg* foi, para o casal de assassinos, uma sinfonia imagética de estímulo à violência.

Em 1965, quatro anos após assistirem ao julgamento dos criminosos nazistas, Ian e Myra (respectivamente, Orfeu e Eurídice santarenianos) trariam à sua história de amor outro julgamento: o dos “assassinos da charneca” (ou, na versão santareniana, o dos “amantes diabólicos”).

É importante salientar que a reportagem publicada no jornal português *Diário de Notícias* (07/05/1966) não traz nenhum dado que ligue Ian e Myra ao nazismo. Desse modo, portanto, o filme *O julgamento de Nuremberg* não é citado na reportagem em questão. Sendo assim, mais uma vez parece-nos claro que Bernardo Santareno utilizou a reportagem portuguesa não como sua única fonte de informação, mas sim como texto inicial de sua peça e, possivelmente, de sua inspiração.

Acrescentamos que o filme dirigido por Stanley Kramer pode ter sido uma outra fonte de informação e de inspiração para o dramaturgo português. O principal motivo que encontramos para formular tal idéia é que a peça santareniana, assim como o filme de Kramer, traz à cena um julgamento que visa não só sentenciar os acusados, mas também, e principalmente, discutir quem são os culpados pelas atrocidades cometidas.

Observamos ainda que Santareno pode ter-se inspirado na película em questão quando trouxe a seu texto outros escritos a tratarem de julgamentos ocorridos contra os nazistas. Deste modo, ao estudarmos a intertextualidade de *O interrogatório* (Peter Weiss) e *O julgamento de Nuremberg* (Didier Lazard) trataremos novamente do estudo da película americana.

Salientamos que a influência nazista que Orfeu teria tido é uma das forças-motrizes a guiar seus assassinatos, fato que não se aplica a Ian Brady.

Como já observamos anteriormente, os policiais londrinos descobriram o primeiro corpo das vítimas de Ian devido à denúncia realizada pelo cunhado de Myra, David Smith.

Segundo David, Ian matara Edward Evans com o intuito de mostrar que era capaz de cometer homicídios extremamente cruéis: Evans fora assassinado por golpes de machado na cabeça e por estrangulamento com um fio de cabo elétrico.

O depoimento de Ian, prestado posteriormente à polícia, também relatou a crueldade do assassinato, mas acrescentou ao processo o fato de que David era cúmplice nessa morte cometida. Além disso, segundo Ian, Edward Evans era homossexual e o acompanhara movido pelo desejo de realizar “sexo ocasional”.

Na peça santareniana, o cunhado de Eurídice é denominado como Joseph. Segundo o enredo criado pelo autor português, Joseph não só presenciou a morte de Edward Jones, mas também foi co-autor desta.

Assim como na realidade, Edward fora assassinado por um estrangulamento e por “catorze lacerações irregulares, com tamanhos entre uma e cinco polegadas, todas distribuídas pelo o coiro cabeludo e pela face direita (...)” (SANTARENO, s.d., p. 35). À ficção, contudo, Santareno acrescentou dois outros elementos. O primeiro, é que a vítima recebera de Orfeu e de Joseph socos, pontapés e golpes de “stick”. O segundo, que todos os atos cruéis foram embalados por xingamentos de “bicha” e por “uma das mais célebres marchas cantadas pelas juventudes hitlerianas, no auge do nacional-socialismo” (ibidem, p.31).

Sendo assim, Bernardo Santareno escolheu não somente retratar em seu texto dramático a crueldade do assassinato real, mas a hiperbolizou e a vinculou a uma motivação nazista: exterminar um homossexual.

Esta opção de ligar o serial-killer Orfeu diretamente à sanguinolência nazista fica ainda mais clara quando observamos como Santareno não só acrescentou à morte das outras vítimas fatos que têm pequena ligação com a verdade, mas também que são, algumas vezes, até contrários a esta.

Ao relatar o assassinato de Lesley Ann Downey, o jornal português *Diário de Notícias* (07/05/1966) salientou a opinião do juiz responsável pelo caso: segundo Atkinson, o casal mostrou-se extremamente cruel não só por que sujeitou uma menina de dez anos a ser alvo de fotos pornográficas, mas principalmente porque, de maneira sádica, o fez movido por gritos dramáticos de uma criança implorando por piedade.

Assim como no julgamento real, a encenação santareniana traz ao palco estas provas de crueldade dos assassinos: “uma série de (...) retratos, todos eles mostrando, em atitudes mais ou menos pornográficas, uma rapariga de anos, despida e amordaçada” (ibidem, p.90) e uma fita com a “voz gravada minutos antes de uma criança morrer, enquanto era sadicamente torturada pelos seus assassinos” (ibidem, p. 98).

Salientamos, porém, que Santareno acrescenta a seu texto um outro elemento que teria movido o casal de assassinos. Tal motivação diz respeito à pose em que a menina Ann fora encontrada.

Os jornais londrinos noticiaram que a polícia observou que em algumas fotos a menina Ann fora obrigada a ficar nua em pose de oração. Segundo esses jornais, as investigações acerca do caso permitiram concluir que esta posição a que a menina fora submetida não era relevante para o julgamento do casal.

Bernardo Santareno, contudo, optou por acrescentar a seu texto que Ann fora submetida à pose de oração porque o casal a teria matado por ela pertencer ao credo judaico (ou, como diria Orfeu inspirado por Hitler, à raça judaica).

Ainda com o intuito de dar relevância a este motivo que teria feito o casal matar Ann, Santareno traz a diversos momentos de sua peça o asco que o casal de assassinos teria da menina por ela pertencer à raça judaica. Orfeu, por exemplo, chama Ann de “fedorenta judiazinha, herdeira da semente podre duma raça suja” (ibidem, p. 67). Eurídice, acompanhando o ódio do amado, refere-se à menina como “uma pequena judia, pequena mas já minada pelos vermes podres da raça, da raça traiçoeira e servil, da raça piolhosa e fedorenta: Uma pequena judia, uma cria dos abutres!” (ibidem, p. 116).

Portanto, ao acrescentar a crença judaica à personagem Ann, Bernardo Santareno acrescentou a seus assassinos o perfil que mais motivou mortes na época nazista: o ódio aos judeus.

Ao falar de John Kilbride, o jornal português apenas informou que Ian e Myra declararam-se inocentes pela morte da criança de doze anos.

Os jornais ingleses, por sua vez, noticiaram que essa vítima fora atribuída ao casal pois seu corpo, assim como o de Ann, estava enterrado na charneca.

Além disso, a imprensa inglesa divulgou uma hipótese criada pela polícia londrina: John teria sido seqüestrado em um mercado e o casal de assassinos o teria levado à charneca; neste local, o menino teria sido submetido a abusos sexuais e ao estrangulamento que fora causa de sua morte.

Na peça santareniana, as investigações da morte de John também apontam o fato de que ele teria sido vítima sexual dos assassinos, mas acrescenta uma inverdade acerca das características físicas do menino: ele é um “pequeno negro” (ibidem, p. 96), “um negro...

arremedo de homem, carne maciça não assoprada pelo espírito, animal com força humana” (ibidem, p. 116).

Para comprovar que Santareno acrescentou aqui uma característica física que diverge da realidade, trazemos ao nosso texto as fotos das vítimas que levaram a julgamento os “assassinos da charneca”.

Edward Evans	John Kilbride	Leslie Ann Downey

Acrescentamos às fotos anteriores outras que mostram as demais vítimas de Ian e Myra. Salientamos que estas vítimas não aparecem em *O inferno*, pois seus corpos foram encontrados após a realização do julgamento a que a peça faz referência.

Keith Bennett	Pauline Reade

As fotos trazidas ao nosso texto comprovam que, dentre as vítimas atribuídas a Ian Brady e Myra Hindley, não figura nenhuma que tivesse a tez negra. Sendo assim, na realidade, o assassinato de John não tivera a mesma motivação que Santareno colocou em sua ficção: exterminar outra raça perseguida pelos nazistas, os negros.

Os dados anteriormente relacionados nos permitem concluir que as vítimas de Orfeu e Eurídice seguem um pensamento nazista que não guiou os assassinos Ian e Myra. Para os “assassinos da charneca” as mortes realizadas eram formas de exercer sua crueldade. Para “os amantes diabólicos”, mortes pautadas por um canto nazista a ser seguido.

Julgamos ser pertinente citarmos aqui o trecho da peça em que Orfeu declara claramente quem são suas vítimas:

(*Com náusea*) E o que é que nós matamos? Quem?! Três ratos de esgoto, feios, inúteis, miseráveis: Aquele pobre Edward (*indica o cadáver*), um baratíssimo homossexual, cuspidor centímetro a centímetro, desde a cabeça aos pés! A Ann Gilbert, essa fedorenta judiazinha, herdeira da semente podre duma raça suja! O John Huston, esfomeado e farroupilha, um negro pequeno mas já hediondo, filho e neto de negros ainda mais repugnantes! ... São estas as nossas ... vítimas! O mundo perdeu alguma coisa com a morte destas três criaturas abjetas? Pelo contrário, Eurídice: Ficou mais limpo, mais forte, mais puro! (...) (ibidem, p. 67)

Os pensamentos de Hitler serão estudados de forma mais minuciosa no capítulo destinado à análise intertextual da peça santareniana. Cabe, contudo, a este momento da análise, observarmos que o trecho anterior revela explicitamente que as vítimas dos assassinos criados por Santareno foram escolhidas seguindo o conceito de pureza difundido pela ideologia nazista.

Como já estudamos, o primeiro encontro amoroso do casal Ian e Myra ocorreu à luz da película cinematográfica *O julgamento de Nuremberg*. Sendo assim, a idéia santareniana de ligar Orfeu ao nazismo pode ter relação com o filme assistido pelo verdadeiro casal de assassinos.

Além disso, os jornais londrinos divulgaram em suas reportagens que Ian tinha uma biblioteca pessoal de obras e, dentre essas, figurava o livro *Minha luta*, de Adolf Hitler. Sendo assim, dessa informação divulgada pelos jornais londrinos, pode também ter surgido o pensamento nazista que Santareno atribui a seu Orfeu.

Lembramos ainda que na biblioteca pessoal de Ian existiam outras obras: as que divulgavam pensamentos atribuídos a Sade e a Nietzsche.

Tanto na realidade quanto na ficção santareniana, os crimes cometidos pelo casal de assassinos têm um dado em comum: são de natureza perversa e sexual.

Na análise intertextual da peça *O inferno*, trechos de obras do Marquês de Sade serão analisados com profundidade, cabe a este momento salientarmos apenas que este autor francês – assim como Ian e Myra (e Orfeu e Eurídice) – observava o prazer como uma satisfação erótica proveniente de violência e de perversão sexual. Sendo assim, ao matar cruelmente suas vítimas e delas abusar sexualmente, o casal de assassinos poderia estar sendo inspirado por escritos de Sade.

Devemos, ainda, considerar que para Sade “nenhum vínculo é sagrado” (SADE, 2006, p. 61) aos olhos das pessoas que seguem sua doutrina. Além disso, salienta o filósofo a seus seguidores: “(...) fugi cuidadosamente do amor. Nele, só há de bom o físico (...) diverti-vos, repito; mas não ameis em hipótese alguma.” (SADE, 1999, p. 113 - 114).

Como já observamos anteriormente, entretanto, nem os assassinos reais nem os da ficção santareniana seguem tal idéia sadiana. Ian e Myra, durante o julgamento ocorrido na Inglaterra, agem como cúmplices que se defendem mutuamente perante o júri. Além disso, após serem presos, pedem ao Estado que a união amorosa de ambos seja fortalecida pelo casamento.

Orfeu e Eurídice, por sua vez, já trazem no nome mitológico o vínculo sagrado de um amor eterno.

Outra obra que a imprensa londrina divulgou existir na biblioteca pessoal de Ian era a designada *The will to power* (em alemão, *Die wille zur macht*; traduzida para o nosso idioma como *Vontade de potência*). Observamos que a obra em questão foi publicada após a morte de Nietzsche e a veracidade autoral desse escrito é duvidosa.

Em três de janeiro de 1889, Friedrich Nietzsche foi acometido por uma crise de loucura que duraria até sua morte, em 25 de agosto de 1900. Nesse período, o filósofo viveu sob a tutela de sua mãe e, posteriormente, de sua irmã, Elisabeth Forster-Nietzsche, a quem coube o espólio de seus escritos.

Elisabeth fora casada com Bernard Foster, cujos ideais anti-semitas levaram a esposa a habitar numa colônia de raça ariana no Paraguai. Ao voltar à Alemanha para cuidar do irmão adoentado, Elisabeth percebeu nos escritos deste a possibilidade de ligar a filosofia nietzschiana à de Hitler.

Um ano após a morte do irmão, em 1901, Elisabeth publicou o livro *Die Wille zur Macht*. Segundo ela, no prefácio que escreveu, o livro trazia escritos inéditos de Nietzsche. Segundo estudiosos, dentre eles o professor alemão Karl Schlehta, o livro era não só uma compilação de aforismos inéditos do filósofo, mas também, e principalmente, uma série de idéias adulteradas pela irmã com o intuito de tornar Nietzsche um divulgador de ideais anti-semitas.

Frases de Nietzsche serão trazidas à obra *O inferno* pelo dramaturgo Bernardo Santareno. Em momento azado, portanto, estudaremos mais minuciosamente as idéias do filósofo. Cabe a este momento da análise salientar, contudo, que mesmo que o livro citado

pelos jornais londrinos não pertença à verdadeira obra de Nietzsche, o conceito de “vontade de potência”, um dos mais divulgados de sua filosofia, foi amplamente utilizado por Hitler.

Sendo assim, mesmo que Nietzsche não tenha escrito textos a propagarem ideais anti-semitas, Hitler e grande parte dos homens que possuem pensamentos nazistas, dentre eles Orfeu, aplicaram a filosofia nietzschiana como justificativa para as mortes que acreditavam purificar a raça superior a que pertenceriam (no entendimento dos nazistas, a ariana).

Relembramos que, em 2001, no período em que cumpria a pena a que foi condenado, Ian Brady escreveu o livro *The gates of Janus*. O título que o assassino da charneca escolheu para sua obra é significativo.

Na mitologia Janus é um dos principais deuses romanos, ele possui “Duas faces, uma voltada para frente e outra para trás,(...) simbolizando sua sabedoria, como conhecedor do passado e adivinho do futuro” (KURY, 2001, p.221). Além disso, por ser “o guardião do universo,o abridor e fechador de todas as coisas” (ibidem, p.220), Janus é também “o deus dos inícios”, e por isso ao recomeço de todo novo tempo foi dado o seu nome: *Ianuarius* – primeiro mês do ano.

Ou seja, na escolha do título de seu livro, Ian parece ver-se como um ser supremo que é capaz não só de analisar os crimes que cometeram outros serial-killers, mas também de profetizar um novo tempo: tempo em que determinados homens têm o direito e o dever de matar movidos por filosofias baseadas na superioridade de determinadas raças.

Salientamos que em 1967, o dramaturgo Bernardo Santareno já havia detectado este pensamento de superioridade em Ian ao escolher um nome mítico para designá-lo na ficção-realidade de *O inferno*: Orfeu.

Cabe aqui, não só como frase a finalizar este capítulo, mas também como pensamento a guiar nossa futura análise intertextual, uma das idéias divulgadas por Nietzsche:

Livros há que possuem, para a alma e para a saúde, um valor inverso, conforme deles se servem a alma inferior, a força vital inferior, ou a alma superior e mais poderosa. No primeiro caso são livros perigosos, corruptores, dissolventes. No segundo caso, apelos de arautos que convidam os mais bravos a manifestar a sua bravura. (NIETZSCHE, 2007, p. 61)

Ou seja, nos intertextos trazidos a *O inferno*, Santareno parece nos perguntar de forma nietzschiana: Teria o assassino entendido os livros que leu? Seria ele uma alma superior? Um arauto do porvir? Ou apenas uma alma inferior que corrompeu os livros lidos?

A tentativa de responder a essas perguntas é o que nos move ao próximo capítulo: a análise intertextual da obra *O inferno*.

III- Terceiro degrau – a descida intertextual de um Orfeu ao Inferno.

Bernardo Santareno traz a vários momentos de *O inferno* outros autores que também abordaram crimes atrozes como o de Orfeu e Eurídice. Essa conversa intertextual realizada pelo dramaturgo português ocorre de duas formas: através de elementos que compõem a personagem Orfeu ou através de trechos que, entre aspas ou não, trazem obras lidas pelos jurados ou pelo próprio criminoso.

Com o objetivo de transpor mais um degrau da descida aos infernos santarenianos, destinaremos este capítulo de nosso estudo à análise de tais obras utilizadas pelo dramaturgo português.

Salientamos que a peça teatral *O inferno* retrata as audiências do julgamento de Orfeu e Eurídice, sendo que, em vários momentos do texto, fatos que poderiam ser narrados pelos advogados, pelas testemunhas ou pelos acusados são trazidos ao palco através da encenação de flashbacks. Além disso, a estas “idas e vindas” do enredo, o dramaturgo acrescenta ao momento das audiências diversos pensamentos das personagens. Desse modo, a peça, tal como foi construída por Santareno, não possui uma linearidade e, portanto, não nos oferece o momento exato em que as intertextualidades teriam ocorrido na vida de Orfeu ou na mente dos jurados.

Sendo assim, como o enredo criado pelo dramaturgo não nos propõe nenhuma ordem formal para guiar nosso estudo intertextual, iremos organizá-lo conforme a época em que os textos foram escritos por seus autores originais. Ou seja, iniciaremos o estudo com textos escritos por autores contemporâneos a Santareno e chegaremos, ao final do capítulo, aos textos de autores mais antigos e ao mito de Orfeu.

Ressaltamos que o estudo opta por não realizar a análise de textos relacionados especificamente à área de biomédicas: Pavlov, Euziére, Prof. E. de Greef, Dr. A. Hesnard e Stekel.

III.1 - *A sangue frio*: duas mentes assassinas trazidas à literatura por Truman Capote.

Publicado no ano de 1966, o livro *A sangue frio* de Truman Capote (1924-1984) foi classificado pelo autor como *non-fiction novel* (ou seja, romance-documento ou romance de não-ficção).

O livro em questão teria sua origem em uma pequena nota publicada em 1959 no jornal *The New York Times*. Esta nota tratava do assassinato cruel cometido contra uma família de quatro pessoas em Holcomb, interior do Kansas. Após ter consultado a Revista *New Yorker* acerca da possibilidade de publicação de um texto escrito a partir da história desse assassinato, Capote viajou até Holcomb com o intuito de realizar entrevistas que revelassem fatos ligados ao crime.

Foram seis anos de pesquisa e de escrita até que o texto ficasse pronto. Em 1965, a Revista *New Yorker* publicou a história que Capote escrevera sobre a família Clutter e os assassinos Perry Smith e Richard Hickock. Um ano depois, cada um dos volumes publicados comporia um capítulo da edição final do livro *A Sangue Frio*.

Na peça *O inferno*, quando Orfeu é levado ao banco dos réus para depor, o 8º jurado trata do livro de Capote. O jurado em questão teria finalizado a leitura desta obra na noite anterior ao julgamento de Orfeu.

Inicialmente o jurado observa que o livro é um relato “autêntico de um crime verdadeiro” (SANTARENO, s.d., p.171) que ocorrera cerca de seis anos atrás. Posteriormente, narra que a família Clutter fora assassinada “a sangue frio” (ibidem, loc. cit.) por algozes que queriam roubar dinheiro, mas acabaram roubando vidas. Finalmente, o jurado se mostra consternado com um mundo em que casos como esse, e como o de Orfeu e Eurídice, são esquecidos pois já se tornaram comuns.

Acrescentamos que o jurado diz ter recortado, na época do crime, um fragmento jornalístico que, publicado no jornal americano *Garden City Telegram*, tratava do julgamento realizado. Salientamos, contudo, que o ato de recortar o referido texto do jornal não foi obra exclusiva do 8º jurado, pois no livro de Capote o mesmo fragmento faz parte do quarto capítulo.

Relata Capote em seu livro:

O Telegram de Garden City, na véspera do início do julgamento, publicou o seguinte editorial: ‘(...) Desde que os quatro membros da família Clutter foram mortos no outono passado, vários homicídios múltiplos do mesmo tipo ocorreram em diversos pontos dos Estados Unidos. Só nos últimos dias antes desse julgamento, pelo menos três casos de assassinatos em massa chegaram às manchetes dos jornais. Em consequência, esse crime e esse julgamento são apenas mais um de muitos casos parecidos sobre os quais as pessoas leram e depois esqueceram...’(...) (CAPOTE, 2006, p.336)

Lê o 8º jurado, em *O inferno*, o fragmento que havia recortado:

Desde que os quatro membros da família Clutter foram assassinados, no outono passado, muitos outros crimes múltiplos foram cometidos nos vários estados do país. Só nestes últimos dias que precederam o julgamento, a imprensa noticiou, pelo menos, mais três assassinios com estas características. Por isso é que o processo Clutter não constitui senão um caso no meio de tantos outros de que o público ouviu falar, para logo os esquecer a seguir...(SANTARENO, s.d., p.173).

Podemos concluir, pelos fragmentos anteriormente expostos, que a reportagem trazida pelo 8º jurado é a mesma trazida ao livro de Capote, uma vez que os fragmentos

possuem apenas pequenas divergências advindas, provavelmente, das diferentes traduções do texto.

Sendo assim, é provável que o autor português tenha retirado tal trecho diretamente do livro de Capote, mas tenha optado por colocar no enredo que o próprio 8º jurado o recortara do jornal.

Após trazer a reportagem à lembrança, o 8º jurado cita palavras do assassino que cometeu o crime retratado por Capote: “São do Hickock, um dos assassinos dos Clutter, as seguintes palavras: ‘Sei muito bem que o inferno existe. Já lá fui. Talvez exista também o céu. Pelo menos há muita gente rica a pensar que sim.’ ” (ibidem, p.172).

É pertinente observar que o jurado santareniano coloca que as palavras foram ditas por um dos assassinos, e não que foram retiradas do livro que havia lido. Essa atitude do jurado é compreensível uma vez que ele, assim como Capote, considera as informações que compõem o livro como fatos reais que foram apenas escritos de maneira literária (ou seja, como *non-fiction novel*).

No livro *A sangue frio*, este trecho citado pelo 8º jurado é dito quando Hickock presta seu segundo depoimento à polícia. Durante três horas, os policiais que entrevistam o suspeito utilizam uma estratégia de investigação: falam de diversos assuntos com ele, menos do crime de que está sendo acusado. Nesse caso, os policiais falam de acontecimentos da vida do acusado, de sua história sexual e de sua filosofia religiosa. Acerca deste último assunto é que o acusado afirma: “Sei que existe inferno. Já estive lá. E talvez também exista um céu. Muita gente rica acha que sim.” (CAPOTE, 2006, p. 286)

Como podemos observar, Santareno trouxe a seu texto, salvo algumas divergências de tradução, a exata frase do livro de Capote. Contudo, devemos salientar que, se a frase é a mesma, a intenção que nela é colocada é diferente.

No livro de Capote, a frase expõe que a descrença religiosa de Hickock é movida por uma questão social: acreditar na existência do céu seria um privilégio apenas dos mais abastados, aos demais, restar-lhes-ia apenas a alternativa de conhecer o inferno (ou seja, um lugar de privações, o que, no caso, significaria a prisão em que o acusado já cumprira pena, ou os próprios momentos difíceis de sua vida).

Na peça santareniana, contudo, o acréscimo que o 8º jurado faz às palavras de Hickock imprime a essas um significado mais amplo:

O autor destas frases já não existe; foi enforcado lá longe, no Texas. Mas suas palavras minam-me dia e noite, como uma obsessão. Também o Orfeu e a Eurídice, que estamos aqui a julgar, sabem que O inferno existe. Também eles viajaram até lá. Viagem sem regresso. Orfeu e Eurídice ficaram nO inferno (SANTARENO, s.d., p.172)

O trecho anterior nos revela que o 8º jurado já não mais aborda a questão religiosa impressa no contexto em que estava inserida a frase original. Em Santareno, o significado do inferno é expandido e torna-se um local, concreto ou não, para o qual todos os assassinos viajam.

Para compreendermos essa idéia do 8º jurado, é necessário observarmos alguns pensamentos que ele expõe durante o enredo. Segundo este jurado, ao avaliarmos a culpa dos assassinos, devemos analisar não só o crime cometido, mas também outros fatores que os levaram a ser pessoas cruéis: “hereditariedade, educação, ambiente sócio-familiar” (ibidem, p. 149) e, principalmente, a sociedade, que é responsável pelo “inferno social em que todos vivemos”(ibidem, p. 208).

Sendo assim, segundo o 8º jurado, para sabermos o que leva os assassinos ao inferno, temos que observar suas raízes e a história de vida de cada um. Portanto, devemos realizar um estudo da história dos assassinos de *A Sangue Frio* e uma comparação destes com Orfeu e Eurídice para compreendermos os fatores que os levaram ao inferno.

No livro de Capote, dois são os responsáveis pela morte da família Clutter: Richard Hickock (conhecido também como Dick) e Perry Smith. Dick e Perry conheceram-se na Penitenciária Estadual do Kansas, um dos infernos que freqüentaram. Nesse local é que ambos, vindos de mundos completamente diferentes, planejaram o crime que iriam cometer contra os Clutter.

Dick tinha, na ocasião, 28 anos e fora preso por estelionato. Filho de uma família unida, Dick, em sua infância e adolescência, tornara-se um excelente atleta e um aluno com grande potencial acadêmico. Na época de cursar uma Universidade, porém, ele não pôde concretizar o desejo de ser engenheiro, uma vez que seus pais não tinham dinheiro para pagar seus estudos. Dick decidiu, então, casar-se. Ele tinha dezenove anos e ela, dezesseis. Tiveram três filhos. Ele sempre trabalhara, mas o dinheiro não era suficiente para os gastos que tinham. Sendo assim, começou a passar cheques sem fundo. Além disso, acrescenta a mãe de Dick,

(...) o motivo para ele ter começado a fazer esse tipo de coisa teve a ver com a batida. Ele sofreu uma concussão na cabeça numa batida de carro. Depois disso, virou outra pessoa. Jogando, passando cheques sem fundo. (CAPOTE, 2006, p. 210).

Segundo Dick, porém, falsificar cheques, roubar e furtar foram apenas maneiras que ele encontrou para ganhar mais dinheiro.

Em 1958, aos 27 anos, Dick “foi condenado no tribunal do condado de Johnson por arrombamento de uma casa e sentenciado a cinco anos na Penitenciária Estadual do Kansas” (ibidem, p. 273).

Perry tinha 31 anos de idade quando conheceu Dick e o início de sua história de vida fora bem diferente da do futuro companheiro de assassinatos.

Durante sua infância, Perry presenciou várias brigas de seus pais, até que sua mãe resolveu abandonar o marido, levando consigo os filhos. Porém, ao invés de cuidar de Perry, a mãe, tomada pelo vício do álcool, deixou-o em um orfanato católico. Nessa instituição, Perry apanhava das freiras por constantemente urinar na cama. Aos oito anos, em 27 de outubro de 1938, ele foi submetido à sua primeira detenção, fato que, depois dessa idade, ficou corriqueiro na vida do menino. A violência a que esteve sujeito em sua infância fez que Perry levasse para sua vida um sono minado por choros, delírios e pesadelos (dentre eles, um em que chamava o pai constantemente: “Papai, estou procurando você em todo lugar, onde é que você anda?” (ibidem, p.145)).

Aos dezesseis anos, Perry alistou-se na Marinha. Durante o tempo em que esteve ligado a essa instituição, ele não só participou de batalhas, mas também conviveu freqüentemente com homossexuais, tendo, inclusive, relacionamentos amorosos com esses (“as bichas do navio não me deixavam em paz” (ibidem, p. 175)). Mais tarde, devido a um acidente de moto, Perry foi afastado da instituição e ficou viciado em aspirina por causa das dores constantes que sentia em suas pernas.

Na Penitenciária Estadual do Kansas, na época em que conheceu Dick, Perry cumpria sentença por roubo, porém falava constantemente de “um homicídio, contando como, simplesmente por ter tido vontade, tinha matado um negro em Las Vegas – surrando-o até a morte com uma corrente de bicicleta” (ibidem, p. 84). Segundo Dick, esses relatos de Perry construíram uma imagem de um homem que “podia estar pronto para matar você sem que você percebesse olhando para ele ou ouvindo o que ele diz” (ibidem, p. 145).

Na prisão, Perry costumava dizer a Dick: “Acho que a gente deve ter algum problema (...) talvez alguma coisa de nascença” (ibidem, p. 148). Acrescentava, então, a esta observação, o histórico de sua família:

Sua mãe, uma alcoólatra, tinha morrido sufocada no próprio vômito. Dos filhos dela, dois homens e duas mulheres, só a mais nova, Bárbara, tinha começado uma vida normal, casando-se e formando uma família. Fern, a outra filha, tinha pulado da janela de um hotel de San Francisco. (...) E havia Jimmy, o mais velho dos meninos — Jimmy, que tinha induzido a mulher ao suicídio e se matara no dia seguinte. (ibidem, p. 148)

Os fatos até agora apresentados nos fazem salientar que a observação de Perry não condiz com a verdade, uma vez que Dick não estivera sujeito, como ele, a uma família maculada por problemas.

Se compararmos Orfeu e Eurídice a Perry, veremos que, em Santareno, a família desregrada ou ausente também tem parcela de culpa na formação dos assassinos.

Os mais diversos adjetivos demonstram, na peça santareniana, a perversão da mãe de Eurídice. Edward a descreve como uma mulher que sempre está acompanhada por amantes e que se veste exageradamente, como uma peruca; Maureen, diz que ela sempre viveu de “dar à perna nos teatros, e ceias, e admiradores” (SANTARENO, s.d., p. 148); o advogado de defesa observa que ela trabalha como dançarina erótica. Além disso, Maureen também diz em seu depoimento que Eurídice trazia para casa “homens duma noite” (ibidem, p. 147). Ou seja, assim como Perry, Eurídice pode ter herdado de “nascença” alguma coisa ruim.

Os pais de Orfeu, por sua vez, morreram durante a guerra e o caráter que eles possuíam não é abordado no tribunal. Porém, se dos pais nada nos é informado, sabemos que a tia de Orfeu é quem, na infância desse, lhe aplicara “castigos corporais e psíquicos, gritos, humilhações constantes” (SANTARENO, s.d., p. 180). Sendo assim, a violência de Orfeu também pode ter origem em seus próprios familiares.

Desse modo, para Perry, Eurídice e Orfeu, a hereditariedade pode ter sido um dos elementos responsáveis por torná-los pessoas problemáticas.

Acrescentamos que esses três assassinos tornaram-se órfãos quando ainda eram crianças. Como vimos, a mãe de Perry retirou o menino do pai, mas não cuidou do filho, colocando-o em um orfanato. A mãe de Eurídice deixou a menina para ser cuidada pela avó. Os pais de Orfeu faleceram. Sendo assim, a ausência da família pode ser um outro fator responsável por tornar as pessoas assassinas.

Observamos que outras semelhanças ligam Orfeu a Perry. Assim como Perry, Orfeu teve relacionamentos homossexuais os quais, no seu caso, começaram quando ele frequentou as primeiras casas de correção. Além disso, como o assassino criado por Santareno, Perry Smith possuía cadernos onde anotava pensamentos; Perry denominava um de seus cadernos de *Diário Particular de Perry Smith*, porém mais do que um diário, o caderno era “uma antologia de fatos obscuros, (...) poemas e citações literárias (...) e trechos de jornais e livros parafraseados ou citados” (CAPOTE, s.d., p. 190). Ademais, Perry gostava muito de cantar, atitude que, se não é colocada diretamente em Orfeu por Santareno, é conotativamente ligada à personagem pelo nome.

Salientamos que esses elementos que formam Perry podem ter inspirado Santareno na criação de sua personagem, porém eles não são trabalhados, no livro de Capote, como fatores responsáveis pelo comportamento do assassino.

Observamos ainda que os textos trazidos por Perry a seu caderno não falam de violência, mas sim de possibilidades de vida; por outro lado, os textos transcritos por Orfeu são notas a formar seu canto de morte.

Lembramos, contudo, que se as semelhanças entre Perry e Orfeu são muitas, a frase trazida pelo 8º jurado ao julgamento pertence, no livro de Capote, a Hickock.

Como já abordamos, os genitores de Hickock são pais unidos e extremamente preocupados com o filho. Sendo assim, a explicação de que sua crueldade assassina teria

origem na natureza dos pais ou na atitude desses abandonarem o filho não se confirma. Devemos, portanto, observar outro fator que poderia ter tornado Dick uma pessoa cruel.

Como vimos, Dick e Perry se conheceram na Penitenciária Estadual do Kansas onde cumpriam pena por estelionato. Na prisão, Perry contava a Dick como havia cruelmente assassinado um negro. Segundo Capote, essa história de Perry, apesar de falsa, teria estimulado Dick a tê-lo como amigo.

Também foi na prisão que Dick conhecera Floyd Wells, seu companheiro de cela. Em uma das conversas que teve com Floyd, este havia mencionado que já trabalhara para a família Clutter e que o Sr. Clutter guardava muito dinheiro em um cofre da casa. Segundo Floyd, ao denunciar Dick à polícia, o companheiro se interessara pelo assunto e planejara um roubo à fazenda, além disso, também ameaçara “matar (...) os Clutter e mais qualquer pessoa que estivesse por lá” (ibidem, p.209).

Esta vontade que Dick teria de assassinar a família Clutter também fora por ele revelada a Perry. Quando os dois amigos se dirigiam à fazenda dos Clutter, Dick teria salientado ao companheiro que “(...) qualquer um que eles encontrassem não viveria para depor. ‘Sem testemunhas’, lembrou ele a Perry, pelo que pareceu a este a milionésima vez”. (ibidem, p.63).

Além disso, no tribunal, Perry acrescentou à intenção assassina do amigo uma intenção de pedofilia: “depois que a família Clutter foi amarrada, Hickock disse (...) que Nancy Clutter tinha um belo corpo e que pretendia violentá-la” (ibidem, p. 353).

Sendo assim, ao chegar à prisão Dick já era capaz de roubar e neste local mostrou-se também capaz de assassinar e estuprar (no caso, a ainda menina Nancy Clutter). Os fatos colocados no livro de Capote não permitem que relacionemos o assassinio e estupro como

atos advindos da convivência com outros detentos, porém podemos dizer que, no meio penitenciário, Dick sentiu-se à vontade para expor os desejos que possuía.

No julgamento de Perry e Dick, devido à Regra de M'Naghten, o psiquiatra chamado ao tribunal poderia somente observar ao júri se os acusados eram capazes ou não de distinguir o certo do errado e, portanto, de saberem se o ato cometido era criminoso perante a sociedade. Contudo, se ao júri o psiquiatra não deveria complementar sua opinião, aos leitores Capote traz as explicações omitidas no tribunal.

Com relação a Hickock, o psiquiatra teria observado que esse possui uma inteligência acima do normal e, portanto, seria capaz de compreender e aplicar as leis. Acrescentaria ainda o médico que o acidente de carro que Hickock teria sofrido poderia lhe ter deixado seqüelas, mas essas não seriam percebidas sem exames clínicos mais profundos e, portanto, não se poderia avaliar se elas seriam as causas de seus atos assassinos. Contudo, um fato importante a ser relevado, é que Hickock teria um sério distúrbio de caráter proveniente de sua baixa auto-estima. Esse sentimento de inferioridade teria sido supercompensado “por sonhos de tornar-se rico e poderoso” (ibidem, p. 364), sonhos esses que o levaram ao roubo e ao assassinio.

Ao falar de Perry, o doutor Jones observa que o abandono e os maus tratos são elementos importantes na análise da personalidade daquele. Contudo, acrescenta o doutor, é fundamental salientar que Perry possui distúrbios que devem ser considerados.

Segundo o psiquiatra, Perry sofreria de uma orientação paranóide em relação ao mundo, o que o faria sentir-se discriminado e injustiçado. Além disso, o acusado apresentava também uma desconsideração da realidade e, portanto, valorizaria muito pouco a vida humana. Salienta o doutor, enfim, que estes dois distúrbios poderiam ser os fatores responsáveis pelo comportamento assassino de Perry.

Sendo assim, podemos concluir que Dick e Perry, quando se encontraram na prisão, sofriam de um mal semelhante: o sentimento de inferioridade que os faria, como atitude de superação, unir-se com o objetivo de cometer o crime contra os Clutter.

Talvez se inspirando no livro de Capote, Santareno também traz um psiquiatra ao julgamento de Orfeu e Eurídice. Na terceira audiência, o professor Manchester afirma que os réus não são anormais e acrescenta que Orfeu possui, inclusive, uma inteligência superior, “de nível excepcional” (SANTARENO, s.d., p. 209). Contudo, observa o psiquiatra, Orfeu e Eurídice seriam seres frustrados e esse aspecto seria um dos traços fundamentais da mente dos criminosos.

Acrescenta o doutor que essas frustrações dos réus tiveram origem nas agressões que eles receberam da própria sociedade em que viveram. Sendo assim, ao ouvirmos o choro da criança Ann sendo abusada sexualmente pelo casal Orfeu e Eurídice, temos também que ouvir, segundo o psiquiatra, o choro das crianças Orfeu e Eurídice que tiveram sua infância destrocada por “abandono, miséria, sangue, guerra, morte, egoísmo e solidão” (ibidem, p. 213).

Ao se conhecerem na vida adulta, continua o psiquiatra, Orfeu e Eurídice se “encontraram na esquina da neurose e do crime” (ibidem, p.214) e decidiram alienar “aquela mesma sociedade que antes os alienou a eles” (ibidem, p.216).

Sendo assim, conclui o psiquiatra, devemos entender que os assassinos não são somente verdugos, mas também vítimas. Ou seja, “a história trágica e verdadeira de Orfeu e Eurídice” (ibidem, p.217) nos mostra que “cada um de seus crimes vale uma catástrofe interior, uma descarga de tensão intrasubjetiva, tornada aguda e insuportável” (ibidem, p. 217).

Desse modo, podemos concluir, que tanto no romance de Capote quanto na peça santareniana, os assassinos são responsáveis pelas mortes realizadas *a sangue frio*. Porém, o olhar psiquiátrico e o enredo dos textos nos revelam que os assassinos foram pessoas inferiorizadas pela sociedade em que viviam e que viram o crime como a forma de reverter essa situação.

Sendo assim, nos tribunais literários de Capote e de Santareno, os *verdugos* são também *vítimas do inferno social* a que estiveram sujeitos.

Podemos concluir que, ao trazer para o julgamento o livro de Capote, o 8º jurado quer nos mostrar que a hereditariedade, o abandono e o meio a que estão sujeitos os homens podem ser fatores responsáveis pelas atrocidades cometidas em nosso mundo contemporâneo.

Acrescentamos, ainda, que este jurado cita, em seus pensamentos, o fisiólogo russo Ivan Petrovich Pavlov. Como já observamos, por ser estudioso ligado à área de biomédicas, o texto deste autor não será analisado em profundidade. Julgamos, contudo, pertinente salientar que o trecho trazido por Santareno à sua peça revela-nos que a doença do assassino consiste em devolver a injúria a que foi submetido.

Sendo assim, segundo Pavlov (1849-1936), se o meio em que o homem vive for modificado, os reflexos condicionados que os indivíduos apresentam podem ser extintos. Ou seja, se a sociedade tornar-se mais digna, também se tornará digno o indivíduo que nela habita.

Contudo, os livros *A sangue frio* e *O inferno* revelam assassinos de uma época já acostumada a atrocidades e, portanto, de um tempo fecundo de casos como o de Perry, Hickock, Orfeu e Eurídice.

Analisemos outras intertextualidades feitas por Santareno para estudarmos outros destes casos.

III.2- Tartarugas e pássaros na selva humana de Tennessee Williams.

Thomas Lanier Williams III (1911-1983) adotou o pseudônimo de Tennessee Williams quando iniciou sua carreira de escritor. Conhecido sobretudo por sua obra dramaturgica, Williams também produziu romances, novelas e poemas.

Em *O inferno*, Bernardo Santareno traz como intertexto uma das obras teatrais de Williams: *Bruscamente no verão passado*, peça que teve sua primeira encenação americana no ano de 1958, mesmo ano em que foi escrita.

O 8º jurado é quem lê, na terceira audiência de *O inferno*, o trecho que Orfeu havia transcrito da peça de Williams para seu caderno de citações:

E o areal dir-se-ia vivo, literalmente vivo todo ele, com as tenras tartarugas precipitando-se em direção ao mar, enquanto os pássaros carnívoros, sem quartel, pairavam e atacavam! Caíam a pique sobre as tartarugas recém-nascidas, viraram-nas de patas para o ar deixando-lhes a descoberto as regiões moles, as quais no mesmo momento dilaceravam e devoravam. Sebastian calculava que apenas a centésima parte de um por cento das pequenas tartarugas conseguia fugir e alcançar o mar... (ibidem, p.189).⁶⁹

Após a leitura desse trecho, acrescenta o mesmo jurado:

Entre Sebastian protagonista desta peça de Tennessee Williams – “*Bruscamente, no Verão passado*” – e o Orfeu, réu deste julgamento, há uma diferença fundamental: É que o Sebastian sabia pertencendo à raça das frágeis tartarugas, ao passo que nosso Orfeu escolheu-se pássaro carnívoro... talvez para sobreviver. (*Pausa breve*) Mas o clima é o mesmo.” (ibidem, loc. cit.).

⁶⁹ A edição portuguesa que consultamos para realizar esta análise intertextual traz uma pequena diferença de tradução. Nela o trecho “Caíam a pique sobre as tartarugas recém-nascidas, viraram-nas de patas para o ar deixando-lhes a descoberto as regiões moles, as quais no mesmo momento dilaceravam e devoravam” foi traduzido da seguinte forma: “Picavam sobre as recentes criaturas, viram-nas de patas para o ar deixando-lhes a descoberto as partes moles, que dilaceravam e devoravam acto-contínuo.” (WILLIAMS, 1964, p. 23).

Na obra paradigma, o trecho transcrito por Orfeu faz parte da primeira cena e pertence a uma das falas da Senhora Violet Venable. Vejamos o contexto em que a fala é inserida na peça de Williams para compreendermos não só o assassino Orfeu, mas também a intenção intertextual criada por Santareno.

Durante toda a primeira cena, Violet conversa com o doutor Cukrowicz e delinea a esse, e ao público, a imagem que ela possui de seu filho Sebastian.

Único descendente de uma família burguesa, Sebastian era um rapaz casto que dedicava sua vida a duas atividades: cuidar de seu jardim e escrever poemas. No jardim, ele cultivava plantas selvagens, dentre elas, uma que se alimenta de insetos. Nos poemas, expressava suas impressões acerca da vida e de vinte e cinco verões que passou em viagens.

Segundo Violet, os poemas escritos pelo filho deveriam ser publicados somente após a morte dele e trariam a Sebastian a notoriedade cabida aos grandes poetas. Além disso, como informa a orgulhosa mãe, o casto filho demorava “o prazo de uma gravidez” (WILLIAMS, 1964, p. 20) para compor cada poema de verão.

O doutor Cukrowicz pergunta a Violet mais detalhes do perfil do filho. Como que movida por um ato falho, Violet lhe descreve uma viagem que fez com Sebastian às Encantadas.

Sebastian lera em um jornal uma reportagem acerca do arquipélago de Galápagos e por uma curiosidade geográfica fora com a mãe conhecer as ilhas. Quando lá chegaram, era época da desova das tartarugas marinhas. Tempos depois, ele convenceu a mãe a retornar à praia para ver o nascimento das pequenas tartarugas, Sebastian ficou admirado com o espetáculo que a natureza então apresentava: as frágeis tartarugas recém-nascidas eram devoradas por negros pássaros carnívoros antes de chegarem ao mar.

Violet diz ao doutor que esta imagem ocasionou em Sebastian febres nervosas. O filho, acrescenta a mãe, sempre procurara a Deus e nas Encantadas o encontrou como um ser supremo “que mostra às pessoas uma face hedionda e lhe atira à cara palavras cruéis.” (ibidem, p. 29).

Após essa narrativa, a senhora Venable diz ao doutor Cukrowicz que a loucura de sua sobrinha Catharine é evidente uma vez que Sebastian não pode estar envolvido nos acontecimentos que a prima lhe atribui (dos quais o espectador ainda não tem conhecimento).

Nas demais cenas da peça, a imagem que a Senhora Venable construíra de seu filho é pintada com outros traços.

Catharine chega à residência da tia e o doutor Cukrowicz começa a avaliar se ela é ou não mentalmente capaz. Cukrowicz fica sabendo que no último verão a Senhora Violet Venable adoecera e por isso Sebastian convidara Catharine para acompanhá-lo na costumeira viagem. Após ser hipnotizada, Catharine oferece ao doutor mais detalhes do passeio. Ela conta que na cidade praiana de Cabeza de Lobo, Sebastian lhe presenteou com um traje de banho transparente. Segundo Catharine, ele a fazia usar este maiô para que a aparente nudez do corpo feminino atraísse os homens que estavam na praia, sendo assim, conclui a moça, como Violet fizera em outras viagens caberia a ela agora cumprir o papel de “isca” (ibidem, p. 138) para Sebastian.

Quando o verão ficou mais quente e a praia mais repleta de pessoas, Sebastian permitia que a prima usasse um maiô negro e ficasse distante dele. Narra Catharine que ela ficava perto de uma pedra até as cinco da tarde “(...), hora em que ia ter com ele, perto dos vestiários, já sobre a rua... Ele saía de lá sempre seguido” (ibidem, p. 138).

Ainda hipnotizada, Catharine salienta que, antes de irem embora, Sebastian freqüentemente atirava gorjetas a jovens famélicos que trepavam na vedação que separava a praia pública da particular.

Contudo, no dia em que os primos foram almoçar em um restaurante, Sebastian teve uma atitude diferente para com os miseráveis. Enquanto os dois estavam comendo, os mendigos começaram a fazer serenata com latas. Sebastian disse então à prima para não olhar os “monstrozinhos” que lhes pediam pão e explicou-lhe: “Os mendigos são uma chaga social neste país. Se olhas para eles, ficas com nojo deste país. Eles estragam as coisas belas que há nesta terra.” (ibidem, p. 143). Além disso, irritado, Sebastian exigiu que o dono do restaurante enxotasse os meninos, o que foi feito pelos garçons munidos de paus e caçarolas.

Conta, então, Catharine ao doutor como ocorreu a morte do primo. Sebastian saiu do restaurante transtornado e os mendigos começaram a persegui-lo até que, como “pássaros negros, esfaimados, vingadores” (ibidem, p. 155), conseguiram cercá-lo.

Quando chegamos ao sítio onde eu vira o meu primo Sebastian desaparecer submergido pelo bando negro de pardais esfaimados, já ele... fazia nu, quanto se pode estar nu contra uma parede branca e... O doutor não vai acreditar, como ninguém podia acreditar, como ninguém no mundo era capaz de acreditar numa coisa dessas, e eu não os censuro por isso!... Tinham-lhe devorado partes do corpo! (...) Tinham-lhe arrancado ou cortado pedaços do corpo com uma das mãos ou com facas, ou quem sabe se com as latas denteadas com que faziam música, e com pedaços arrancados tinham atulhado as bocas vazias, vorazes e cruéis. Agora não se ouvia o mais pequeno som (...). (ibidem, p.156).

Diante das cenas narradas por Catharine, a mãe de Sebastian tem um colapso nervoso e exige que a sobrinha seja submetida a uma lobotomia. O doutor, contudo, mesmo sabendo que sua opinião poderá lhe custar a perda do investimento monetário que Violet

lhe prometera, observa que, no mundo em que vivem, deve-se considerar a possibilidade da história contada ser real.

Como já vimos, Orfeu, personagem santareniana de *O Inferno*, transcreve em seu caderno de notas a passagem em que a mãe de Sebastian narra o espetáculo da natureza que horrorizou o filho: as recém-nascidas tartarugas sendo devoradas pelos pássaros negros.

Porém, se a Sebastian a visão deste devorar trouxe medo, a Orfeu trará um estímulo para seu desejo assassino. Isso porque, como salienta o 8º jurado, Sebastian sabe que pertence à frágil raça das tartarugas enquanto Orfeu é um pássaro carnívoro.

Desse modo, a princípio, ao transcrever esse trecho da peça de Tennessee Williams, Orfeu encontraria, segundo o 8º jurado, uma justificativa naturalista para sua sinfonia assassina: os mais fortes devem subjugar e até matar os mais fracos.

Contudo, se observarmos a comparação Orfeu/ Sebastian em um sentido mais amplo, outros fatores podem ter movido Orfeu a trazer tal trecho da peça de Williams a seu caderno.

Em *Bruscamente no verão passado*, dois motivos parecem guiar o desejo que Violet Venable tem de submeter sua sobrinha a uma lobotomia: ela não acredita na promiscuidade do filho e não aceita a cruel história ligada à morte desse.

Contudo, apesar de não aceitar que o filho fora devorado por miseráveis, diante de tantas viagens de verão (vinte e cinco ao todo), Violet escolhe narrar ao doutor exatamente a imagem dos pássaros a matarem as pequenas tartarugas. Ou seja, a mãe, em um ato falho, traz ao psiquiatra a informação de que inconscientemente reconhece como possível a cruel história de morte contada por Catharine.

Podemos dizer, portanto, que o que a mãe de Sebastian quer realmente demover da cabeça de Catharine, e de sua cabeça, parece ser o possível retrato de um filho promíscuo.

Ao juntarmos o acontecimento de Galápagos ao de Cabeza de Lobo temos que, na peça de Williams, as tartarugas metaforizam Sebastian e os miseráveis, os pássaros negros. Isso porque, se as tartarugas foram mortas pelos pássaros para lhes servir de alimento, Sebastian também foi assassinado e serviu de refeição aos miseráveis, em um ritual antropófago. Sendo assim, a crueldade assassina dos miseráveis teve como objetivo, tal qual a dos pássaros, o saciar da fome.

Todavia, salientamos que os jovens famélicos não tinham a intenção inicial de matar Sebastian, mas o fizeram porque esse teve uma mudança de comportamento em relação a eles.

Como já observamos, era costume Sebastian dar gorjetas aos mendigos antes de sair da praia. No restaurante, entretanto, quando esses mendigos lhe pedem pão, ele lhes nega, designando-os como “chaga social” (ibidem, p.143) a poluir “as coisas belas que há nesta terra” (ibidem, loc. cit.). Isso nos leva a uma pergunta: o que fez com que Sebastian tivesse essa mudança de atitude?

Encontramos a resposta em duas narrativas de Catharine. A primeira tem como cenário a praia freqüentada pelos primos; nesse local Catharine vira Sebastian a sair sempre acompanhado dos banheiros públicos e a dar aos “jovens famélicos sem eira nem beira (...) gorjetas (...)” (ibidem, p.139). A segunda tem como cenário a própria mente de Sebastian a escutar acusações dos mendigos: “viste como aquela matilha de garotos gritou coisas odiosas a meu respeito aos criados” (ibidem, p.153).

Ou seja, o comportamento de Sebastian em relação aos mendigos depende do contexto em que esses estão inseridos. Em um primeiro momento, ele se sente culpado por seus encontros clandestinos e por isso compra o silêncio dos jovens famélicos através de

gorjetas. Contudo, posteriormente, Sebastian nega pão aos mendigos que estão no restaurante por não saber que esses são os mesmos que estavam na praia.

Porém, ao ouvir o canto dos mendigos, Sebastian sente medo e julga ser esse canto formado por palavras que o acusam a respeito do que fizera nos banheiros públicos. Movido por uma culpa inconsciente, ele corre em uma fuga que o leva à morte.

Sendo assim, podemos dizer que Sebastian carrega uma culpa, a de ser homossexual, e essa parece ter sido a causa indireta do seu assassinio.

Observamos que Catharine, ao narrar o que levava Sebastian a sair do restaurante correndo, diz que “ele” escutara os mendigos a lhe ofender e não que os mendigos realmente tinham dito estas frases. Ou seja, as vozes acusatórias ouvidas por Sebastian podem ser apenas um delírio de sua mente.

Acrescentamos que, em outros dois momentos da peça, nos é revelado que Sebastian ouve uma outra voz: a de Deus.

Violet Venable conta que o filho sempre andara “à procura de Deus” (ibidem, p. 25) e que em Galápagos o encontrou com uma face hedionda que lhe atirava “à cara palavras cruéis” (ibidem, p. 29). Catharine, por sua vez, revela que o primo constantemente dizia ouvir vozes a exigir que ele fosse um “sacrifício a um gênero terrível de Deus.” (ibidem, p. 108).

Como já observamos, em *Bruscamente no verão passado*, os acontecimentos de Galápagos são metáforas do fatídico porvir. Desse modo, podemos dizer que as palavras cruéis de Deus correspondem, na mente de Sebastian, aos gritos dos meninos e que o ritual antropófago destes é a concretização do sacrifício exigido por Aquele.

Sendo assim, por mais que negue Violet Venable, o devorar das tartarugas pelos pássaros negros possui um significado psicanalítico para Sebastian: é o retrato de um ser que acredita ter sido sacrificado por sua homossexualidade.

Também como Williams, Bernardo Santareno, em *O inferno*, coloca o trecho do devorar das tartarugas como um trágico porvir. Isso porque, para Orfeu, as imagens assassinas de seu caderno, dentre elas a dos pássaros matando tartarugas, concretizar-se-ão nos assassinatos perpetrados por este *serial killer*, dentre eles o de um homossexual.

Desse modo, podemos dizer que o trecho, transcrito por Orfeu, da peça de Williams, pode ter dois significados. O primeiro, a visão naturalista do mais fraco sendo subjugado pelo mais forte. O segundo, a visão psicanalítica de um ser superior a exigir um sacrifício, o do homossexual Edward Evans.

Contudo, julgamos necessário observar que, na peça santareniana o sacrifício exigido por Orfeu é paradoxal, uma vez que ele quer destruir algo que nele também existe: a homossexualidade.

Para compreendermos esse paradoxo, devemos observar alguns pensamentos de Freud em relação à homossexualidade e os aplicar aos casos de Sebastian e de Orfeu.

Segundo o neurologista e psiquiatra Sigmund Freud, a não superação do *Complexo de Édipo*⁷⁰ pode originar os indivíduos homossexuais e os comportamentos paranóicos.

Visto como um mecanismo disciplinador da sexualidade, o *Complexo de Édipo* defende a idéia de que a criança deve transpor três fases para alcançar a normalidade na vida adulta. Guiada pelo “princípio do prazer”, a criança nutre-se do corpo materno e tem com esse um envolvimento íntimo. Na primeira fase do *Complexo de Édipo*, contudo, essa

⁷⁰ Em nossa *Introdução* já tratamos da teoria freudiana do Complexo de Édipo na análise da peça santareniana *Antônio Marinho*. Neste momento da análise, portanto, nos restringiremos ao conteúdo específico que explica, nessa teoria, a homossexualidade.

união nutricional deve se tornar um desejo de envolvimento sexual com o corpo feminino (teríamos então, segundo Freud, o erotismo oral em primeiro plano). Nos meninos, caso que nos interessa objetivamente, a segunda fase corresponde ao amor incestuoso pela mãe e ao desejo de afastar o rival desse amor, o pai. Na terceira fase, movido pelo medo de castração, o menino identifica-se com o pai e tem nesse seu modelo simbólico de masculinidade.

Após essas três fases, explica Freud, a criança torna-se um sujeito dotado de gênero, pois faz uma “*escolha objetal*” (FREUD, 2002, p. 110) e, na superação do *Complexo de Édipo*, empurra para o inconsciente seu desejo proibido.

Terry Eagleton, ao explicar esta teoria freudiana, acrescenta:

Se o menino é incapaz de superar com êxito o complexo de Édipo, pode ficar sexualmente incapacitado para esse papel: pode favorecer a imagem da mãe acima de todas as outras mulheres, o que para Freud pode levar à homossexualidade (...). (EAGLETON, 2003, p. 215).

Algumas passagens da peça *Bruscamente no verão passado* mostram que a relação que Sebastian tem com sua mãe se encaixaria nessa definição apresentada por Freud.

Violet Venable, ao descrever seu relacionamento com o filho, diz ao doutor: “(...) eu era, na realidade a única que correspondia ao ideal que ele exigia das pessoas.” (WILLIAMS, 1964, p.39). Catharine, ao explicar seus sentimentos por Sebastian, diz amá-lo “da única maneira que ele aceitava ser amado: uma espécie de maneira maternal.” (ibidem, p.107).

Desse modo, a valorização extrema da mãe pode ser uma das causas, se seguirmos o pensamento freudiano, da homossexualidade em Sebastian.

Além disso, observamos que, na história de vida de Sebastian, há a total ausência da figura masculina e, na falta desta, o poeta parece ter na figura feminina seu modelo

simbólico de sexualidade. Não sabemos como Sebastian se vestia ou agia, mas sabemos que sua mãe e, na ausência desta, Catharine eram as responsáveis por serem a primeira imagem dele junto aos futuros parceiros sexuais masculinos. Junte-se a isso a idéia de que, dos relacionamentos homossexuais de Sebastian, nasciam poemas de verão e que o tempo de cada uma destas produções poéticas é comparado a um período vivido só pelas mulheres, os nove meses de gestação.

Sendo assim, ao invés de identificar-se com o modelo masculino e desse retirar seu gênero, Sebastian projeta no feminino seu ideal e passa a ter como gênero psicológico a figura da mulher.

Em *O inferno*, Bernardo Santareno não retrata como fora o relacionamento de Orfeu com a mãe, portanto não podemos utilizar a explicação freudiana para compreendermos a homossexualidade dessa personagem.

Podemos, contudo, dizer que Orfeu, ao perseguir homossexuais, encaixa-se na explicação que o psiquiatra austríaco coloca para uma das doenças relacionadas a não superação do *Complexo de Édipo*: a paranóia.

Segundo Freud, alguns indivíduos são totalmente dominados pelo inconsciente e por isso possuem atitudes que são consideradas paranóicas: alucinações sistematizadas, mania de perseguição, ciúme excessivo e mania de grandeza. Além disso,

A raiz de tais paranóias é por Freud localizada em uma defesa inconsciente contra a homossexualidade: a mente nega esse desejo, transformando o objeto amoroso em um rival ou perseguidor, reorganizando e reinterpretando sistematicamente a realidade para confirmar essa suspeita. (EAGLETON, 2003, p. 219 - 220).

Desse modo, podemos juntar caça e caçador na interpretação do trecho transcrito por Orfeu em seu caderno de notas: Sebastian, tal qual caça, sente-se perseguido por ser

homossexual; Orfeu, por sua vez, nega seu desejo e, deixando de ser caça, torna-se, como tentativa de fuga, o caçador a perseguir, como rival, o seu verdadeiro objeto amoroso.

Para finalizar nossa análise, observamos que a paranóia e a esquizofrenia são graus diferentes de uma mesma doença: a psicose. O indivíduo psicótico é aquele que rompeu com o mundo exterior e construiu uma realidade alucinatória. No paranóico, essa realidade construída sistematiza-se em alucinações que se repetem. No esquizofrênico, o desejo inconsciente inunda a mente consciente com uma falta de lógica cuja linguagem, segundo Eagleton ao explicar Freud, “(...) guarda uma interessante semelhança com a poesia” (ibidem, p. 220).

Julgamos essa observação pertinente por dois motivos. O primeiro é que tanto Sebastian quanto Orfeu escutam vozes em seus delírios alucinatórios (naquele, a de Deus; neste, como veremos na análise do intertexto de Camus, as de filósofos e literatos). O segundo é que ambas as personagens são ligadas à poesia (a cada verão, Sebastian produziu um poema; e o nome escolhido por Santareno para designar seu *serial-killer* tem origem mitologicamente poética).

Dessa forma, podemos concluir que, na selva humana criada por Tennessee Williams, Sebastian torna-se caça por ser o mais fraco dos seres. Contudo, ao contrário dos animais de Galápagos, a fraqueza deste humano não tem origem em seu corpo físico, mas sim em sua mente: a psicose o faz poeta perseguido por um Deus cruel que não aceita seus instintos homossexuais.

Em contrapartida, no meio criado por Santareno, a psicose leva o ser a uma outra reação: entoando um canto de morte, Orfeu é caçador a perseguir no outro a fraqueza que não quer para si e se torna, nesse momento, o mais forte dos animais.

Vejamos, na análise de nosso próximo intertexto, *O homem revoltado* (1951), como outras notas poeticamente assassinas compõem o canto entoado por Orfeu.

III. 3- Albert Camus: um autor a observar um tempo em que os crimes de paixão tornaram-se frases que justificam os crimes de lógica.

Albert Camus (1913 – 1960) já era um escritor renomado quando publicou, em 1951, o ensaio filosófico *O homem revoltado*. Contudo, os elogiosos comentários que foram destinados a livros como *O estrangeiro* (1942) e *A peste* (1947) mudaram de tom ao tratarem daquela produção camusiana. Vários intelectuais franceses, encabeçados pelo romancista e filósofo Jean Paul Sartre, censuraram Camus realizando um verdadeiro linchamento literário. As críticas ocorreram pois na obra citada defendia-se que a violência fascista de direita e a cometida pelos comunistas russos de esquerda eram igualmente execráveis.

Nascido na Argélia, Albert Camus filiou-se ao Partido Comunista em 1935. Todavia, em 1940, ano em que se mudou para a França, mais precisamente para Paris, ele já havia se desvinculado deste partido. Anos depois, com a publicação de *O homem revoltado*, o escritor de língua francesa⁷¹ explica-nos a sua opção de se afastar do partido: a rebelião comunista se transformou em um império de homens que se esqueceram das verdadeiras origens da revolta.

⁷¹ Apesar de não ter nascido na França, adjetivaremos Camus como um escritor francês. Esta filiação à pátria francesa justifica-se principalmente por uma frase dita pelo autor quando esse, em 1957, ganhou o prêmio Nobel de literatura: “Minha pátria é minha língua”.

Na peça teatral *O inferno*, o parágrafo introdutório do livro de Camus foi transcrito para o caderno de anotações de Orfeu. Na terceira audiência, a voz do procurador traz aos jurados e aos espectadores o pensamento de Camus copiado pelo assassino:

Há crimes de paixão e crimes de lógica. A fronteira que os separa é incerta. Mas o código penal distingue-os, muito comodamente, pela chamada premeditação. Este é o tempo da premeditação do crime perfeito. Os nossos criminosos já não são aquelas crianças desarmadas que invocam como desculpa o amor. Eles são pelo contrário adultos, e o seu álibi é irrefutável: é a filosofia, que pode dar para tudo, até para transformar os assassinos em juízes. (SANTARENO, s.d., p.192) ⁷².

Após ler o parágrafo, o procurador da rainha faz ao acusado duas indagações. Na primeira, pergunta a Orfeu se esse acredita que o crime de nosso tempo é premeditado e perfeito. Na segunda, se o acusado ama Eurídice Oliver. As intenções do procurador ao realizar essas indagações são claras: saber se os assassinatos cometidos por Orfeu seriam classificados, segundo o pensamento camusiano, como “crimes de lógica” ou como “crimes de paixão”.

Orfeu esclarece ao procurador que os crimes de lógica a que Camus se refere seriam crimes políticos ou de guerra. Além disso, acrescenta o assassino com voz doce e firme, seu amor por Eurídice é eterno e o “rumor dos sangues” (ibidem, p. 194) é um complemento para a união dos corpos dos amantes.

Sendo assim, enquanto o procurador da rainha acredita que o acusado cometeu um “crime de lógica”, Orfeu coloca em sua defesa que os assassinios cometidos foram movidos para o engrandecimento do amor.

⁷² Na tradução utilizada para esta análise encontramos o parágrafo colocado da seguinte forma: “Há crimes de paixão e crimes de lógica. O código penal distingue um do outro, bastante comodamente, pela premeditação. Estamos na época da premeditação e do crime perfeito. Nossos criminosos não são mais aquelas crianças desarmadas que invocam a desculpa do amor. São, ao contrário, adultos, e seu álibi é irrefutável: a filosofia pode servir para tudo, até mesmo para transformar assassinos em juízes.” (CAMUS, 2005, p.13).

Observemos quais são os “crimes de paixão” e de “lógica” colocados por Camus para compreendermos qual das personagens santarenianas está com a razão.

No capítulo introdutório de *O homem revoltado*, mesmo capítulo em que consta a frase utilizada por Santareno em *O Inferno*, esclarece Camus acerca do objetivo de seu livro:

(...) trata-se de uma tentativa de compreender o meu tempo. Pode-se achar que uma época que em cinquenta anos desterra, escraviza ou mata setenta milhões de seres humanos deve, apenas, e antes de tudo ser julgada, mas também é necessário que a sua culpabilidade seja entendida (CAMUS, 2005, p. 14).

Com o objetivo de compreender esta culpabilidade, o autor francês observa que os assassinos de seu tempo racionalizam os crimes que cometem. Acrescenta, ainda, que esta racionalização ocorre quando os crimes de lógica usam a filosofia de épocas anteriores, ainda guiadas pelos “crimes de paixão”, como álibi que justificaria, pelo menos em um tribunal gerido por algozes, os atos sanguinolentos dos criminosos.

No segundo capítulo do livro, *A revolta metafísica*, Camus faz um histórico que traz os principais pensamentos dos que cometeram crimes de paixão: Sade, os dândis românticos (entre eles, o Satã de Milton, o herói byroniano e o atormentado eu-lírico dos poemas de Lermontov), Ivan Karamazov e Nietzsche.

Em *O Inferno*, como já vimos, Orfeu copia trechos de vários autores. Quando é inquirido sobre o motivo que o leva a fazer isto, diz Orfeu ironicamente:

Copiei-os aqui e além, duns livros que leio de vez em quando. Creio que nunca me esqueci de escrever por baixo o nome do autor (...) Do crime de plágio, pelo menos, não poderá este tribunal acusar-me. (SANTARENO, s.d., p.185).

Observamos que Orfeu realmente coloca a autoria de cada frase transcrita. Contudo, ele não cita as obras utilizadas como fonte. A observação é importante uma vez que a

leitura de *O homem revoltado* nos revela que o assassino copiou desta obra mais do que o parágrafo inicial (a tratar, como vimos, dos crimes de paixão e de lógica). Orfeu também trouxe ao seu caderno frases de Sade, Dostoievski e Nietzsche que já haviam sido transcritas por Camus nesse seu ensaio filosófico.

Dessa forma, para compreendermos o pensamento de Camus e o de seu “copista” Orfeu (e de Santareno, por meio deles) teremos que subdividir o estudo de *O homem revoltado* em partes a analisarem autores e frases que também foram citados em *O Inferno*.

Acrescentamos que, para uma melhor compreensão do texto de Camus, teremos que trazer à nossa análise a obra original dos autores por ele citados. Contudo, como o escritor francês, assim como Orfeu (e Santareno, por meio dessa personagem), não explicita a qual obra pertence cada parágrafo citado, este trabalho de procura da fonte poderá ser, em alguns momentos, infrutífero. Nessas ocasiões, como sabemos que a fonte de Orfeu (e de Santareno) foi o livro *O homem revoltado*, nos restringiremos a analisar o raciocínio colocado na obra de Albert Camus.

III.3.1- Marquês de Sade: os crimes de paixão de um revoltado absoluto.

Introduzimos nosso estudo acerca do Marquês de Sade (1740-1814) observando que ele é o autor mais citado em *O inferno*. Uma frase retirada de um livro de Sade é pronunciada por Orfeu quando esse quer iniciar Joseph no mundo do crime. Além disso, vários pensamentos do autor libertino foram anotados por Joseph e Orfeu em seus cadernos, pensamentos esses que serão lidos durante o julgamento. Por fim, também é o Marquês um dos autores citados por Orfeu e Eurídice quando juram um pacto de amor e sangue.

Salientamos que tais frases de Sade, exceto uma, podem ser encontradas no livro *O homem revoltado*. Desse modo, podemos usar a obra de Camus como base para nossa compreensão dessa literatura libertina.

Contudo, por dois motivos específicos, iniciaremos este nosso estudo analisando o livro *A filosofia na alcova* (1795). O primeiro deles é que o trecho retirado diretamente da obra sadiana para compor o canto de morte de Orfeu pertence a esse livro. O segundo, é que o pensamento de Camus acerca de Sade também tem como base a mesma obra.

Para aliciar Joseph a entrar no seu mundo de crimes, Orfeu retira um livro da estante e lê a seguinte passagem:

Vamos resumir, que já é tempo: Deve o assassinato ser punido como crime? Sem dúvida que não. A única punição verdadeiramente justa para um assassino é aquela a que ele se arrisca por parte da família ou dos amigos da sua vítima. Perdoo-te – disse Luis XV a Charolais, acusado de ter morto um homem sem motivação aparente, por puro divertimento – mas perdoarei igualmente àquele que matar a ti. (SANTARENO, s.d., p. 114 - 115) ⁷³.

Na obra santareniana, não há menção ao nome do livro lido. Porém, podemos dizer que se trata de *A filosofia na alcova* já que o trecho acima faz parte do libelo trazido por Saint-Ange à alcova em que Eugénie recebe seus primeiros ensinamentos libertinos.

Intitulado como “*Franceses, mais um esforço se quereis ser republicano*”, o panfleto é um apelo para que os cidadãos continuem a lutar pelos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade que guiaram a Revolução Francesa.

O escrito declara que essa revolução conseguiu fazer com que o rei tirano não mais exercesse seu poder, contudo não destituiu da pátria francesa quem sustentava a monarquia absolutista: os altares erguidos a Cristo e às superstições religiosas.

⁷³ Na tradução que utilizamos em nosso estudo, a frase aparece da seguinte forma: “É tempo de resumir. O assassinato ser reprimido pelo assassinato? Não, sem dúvida. Só devemos impor ao assassino a pena que podem incorrer por vingança os amigos e a família da vítima. Eu vos perdôo, disse Luís XV a Charolais que matara um homem para se divertir, mas também àquele que irá matar-vos (...).” (SADE, 2003, p. 169).

Sendo assim, salienta o libelo, se os franceses querem a verdadeira revolução republicana devem lutar não somente contra o poder do cetro real, mas também contra o incensório católico e suas diversas manifestações. Ou seja, explicita o escritor, o homem que participou do progresso das luzes não pode negar “(...) que as religiões sejam o berço do despotismo.” (SADE, 2003, p. 135).

O escrito observa ainda que a ausência de religião poderá trazer aos homens a falta de um padrão moral a ser seguido. Contudo, salienta o manifesto, um Estado republicano que se serviu da guerra para obter o poder não pode exigir que seus indivíduos sejam morais. A república, acrescenta o autor, precisa de atos de insurreição. A guerra foi o primeiro desses e cabe ao cidadão praticar outros com o intuito de manter vivo o desejo de liberdade almejado pelo republicano.

Nesta parte, o libelo analisa alguns atos ditos imorais como manifestações de luta contra os falsos conceitos morais. Praticar o roubo seria, desse modo, uma forma de igualar os bens monetários. Ser lúbrico com homens e mulheres, um dever dos poderosos para que o governo não seja prejudicado por frustrações sexuais. Seguir os instintos sexuais sem objeto definido, uma maneira de manifestar-se contra a prisão exigida pelo himeneu. Realizar o estupro, a sodomia e a pederastia, formas de se mostrar que a sexualidade não visa à procriação, mas sim ao deleite. Por fim, seguir todas as inclinações naturais que o homem possui seria um modo de manifestar que se quer seguir o único objetivo almejado pelas leis morais da natureza: o prazer.

Segundo o libelo, porém, é necessário questionar se a inclinação natural que os homens têm de matar deve ou não ser cerceada no regime republicano. Em primeiro lugar, observa-se que o assassinato é um ato cruel, uma vez que tira do homem a vida, “único bem que recebeu da natureza, o único cuja perda é irreparável” (ibidem, p. 160). Porém, para se

julgar se esse ato é ou não crime, deve-se examinar atentamente as outras leis da natureza, as leis políticas e as sociais.

No que concerne às leis da natureza, é necessário salientar que o homem faz parte de um universo formado por outros animais e por vegetais e que, nesse sistema natural, a eternidade é impossível uma vez que os seres precisam participar de uma renovação constante. Sendo assim, ao matar um outro ser, mesmo que seja um outro homem, o assassino estaria apenas seguindo uma das mais importantes leis da natureza, a da morte como forma de movimento perpétuo.

Quanto às leis políticas, o escrito observa que o assassinato é uma das grandes molas do poder conseguido pelos estados. Para compreendermos esse raciocínio, cita-se o fato de que as nações poderosas somente foram elevadas a este posto após realizarem os assassinatos em massa promovidos pelas guerras.

Enfim, ao abordar as leis sociais, o libelo informa que somente uma monarquia de tiranos é que necessita de um grande número de escravos para sustentá-la; na república, pelo contrário, os homens precisam ser cada vez melhores e não em maior quantidade. Ou seja, assim como “é preciso podar a árvore quando ela se enche de galhos” (ibidem, p.168) e assim proporcionar que os melhores ramos fortaleçam a planta, é necessário que o republicano tire os seres inúteis à pátria para que essa se fortaleça com “indivíduos bem constituídos” (ibidem, loc. cit.). Desse modo, segundo o libelo, as leis sociais aconselham o assassinato quando observam que “a espécie humana deve ser depurada do berço; só assim ireis prevenir e suprimir de seu seio tudo aquilo que jamais seria útil à sociedade” (ibidem, loc. cit.).

Portanto, conclui o libelo, o assassinato também é uma manifestação de revolta. Sendo assim, não pode o estado democrático punir esse ato. Contudo, observa o panfleto,

os indivíduos próximos à vítima têm o direito de também assassinar o assassino, pois desse modo dariam vazão ao instinto de vingança natural do homem.

No livro *sadiano*, o libelo é trazido à alcova em que Eugénie recebe seus ensinamentos libertinos. Após o quinto diálogo, tendo sido submetida às mais diversas formas de sexualidade, a menina pede aos preceptores que digam algo que a console acerca dos atos cometidos. Para provar que as lições recebidas são atos admissíveis em uma sociedade que luta pela liberdade, tal qual a republicana, Saint-Ange apresenta o escrito. Após a leitura, a menina observa que as palavras do manifesto são cheias de sabedoria. Porém, acrescenta, os princípios divulgados nesse texto podem ser extremamente perigosos.

Evidenciamos que os nomes das duas personagens envolvidas na leitura do libelo são extremamente significativos.

Observemos o nome da mestra em libertinagem, ela se chama Saint-Ange. Nome que seria dado a uma pessoa pura, consagrada e ligada a Deus. No texto *sadiano*, todavia, este nome ganha um tom irônico: Saint-Ange é quem inicia Eugénie na sexualidade libertina, além disso, essa mestra é quem traz à alcova o libelo que incita os revoltosos a destruírem qualquer manifestação do Deus católico.

Quanto à menina que recebe seus primeiros ensinamentos libertinos, Sade a chama de Eugénie. Observamos que o substantivo “eugenia” designa a ciência responsável por estudar as condições mais propícias à reprodução e ao melhoramento genético da espécie humana. Podemos dizer, iluminados pela leitura do libelo, que Sade conota onomasticamente o que o manifesto explica de maneira política: o melhoramento da espécie humana depende de os homens entenderem que a “liberdade libertina” tem como base o direito que o ser humano possui de seguir seus instintos naturais.

Em *O inferno*, a frase do libelo é colocada quando Orfeu, tal como um preceptor, quer iniciar Joseph num mundo de crimes. Salientamos que, nesse momento do enredo, Orfeu já sugerira a Joseph que ambos cometessem um assalto para conseguirem dinheiro. Além disso, por causa dos planos do assalto a ser cometido, Orfeu falara de armas e de assassinatos. O preceptor tira de sua estante, então, o livro de Sade e lê a frase do libelo que estudamos. O intuito de Orfeu, nesse momento do enredo, parece ser o de mostrar a seu iniciado que o assassino não deve ser punido pelo assassinato cometido. Sendo assim, na obra santareniana, o trecho do libelo não possui o conteúdo político focado na obra original.

Acrescentamos que Joseph, após escutar de seu preceptor a frase em questão, recebe de Orfeu um caderno repleto de citações. Dentre elas, Joseph lê a seguinte frase: “Aceitai a liberdade do crime, que é a única razoável, e entrai para sempre em insurreição, como se entra no estado de graça”. (SANTARENO, s.d., p. 116).

Após essa leitura, Joseph pergunta a Orfeu se Sade não fora preso por dizer tais palavras. Orfeu, por sua vez, responde a seu iniciado que o marquês estivera “enjaulado anos e anos” (ibidem, loc. cit.) não somente por escrever, mas também por praticar esses atos.

Como já observamos anteriormente, ao transcrever as frases para seu caderno, Orfeu coloca a autoria das mesmas, contudo não diz a qual obra o texto pertence. A observação é pertinente, já que a frase em questão não pertence ao livro *A filosofia na alcova*. Salientamos que ela consta, na verdade, do comentário de Camus acerca do libelo inserido nesta obra sadiana:

‘Mais um esforço, se quiserem ser republicanos’ quer dizer: ‘Aceitem a liberdade do crime, que é a única liberdade racional, e entrem para sempre na insurreição, assim como se entra em estado de graça’. A submissão total

ao mal conduz, então, a uma terrível ascese, que devia horrorizar a República das luzes e da bondade natural. Por uma coincidência significativa, o manuscrito de Cento e vinte dias de Sodoma tinha sido queimado no primeiro conflito da República, que não podia deixar de denunciar essa liberdade herética, devolvendo às quatro paredes de uma cela o correligionário tão comprometedor. (CAMUS, 2005, p. 58).

No livro de Camus, a frase que consta no caderno de Orfeu está assinalada por aspas, o que nos diz que ela não pertence a Camus, mas sim, provavelmente, ao próprio Sade.

Ao interpretar esse pensamento sadiano, Camus diz que a insurreição exigida pelo autor libertino não é contra a política monárquica, mas sim a favor de uma ascese galgada pela prática de costumes que eram considerados criminosos. Além disso, por pregar a ascese através da perversidade, Sade prega a maldade natural, o que não é aceito no tempo republicano em que viveu o autor libertino.

Acrescentamos que, no ensaio acerca de Sade, Camus diz que muitos estudiosos do autor, dentre eles Pierre Klossowski, têm, acerca do libelo apresentado em *A filosofia na alcova*, a seguinte opinião:

(...) esse libelo demonstra aos revolucionários que sua república se estabelece com base no assassinato do rei de direito divino e que, ao guilhotinarem Deus no dia 21 de janeiro de 1793, ficaram proibidas para sempre a condenação do crime e a censura aos instintos maléficos. A monarquia, ao mesmo tempo em que se mantinha, também mantinha a idéia de Deus que criava as leis. (CAMUS, 2005, p.57)

A data citada, 21 de janeiro de 1793, corresponde ao dia em que o rei Luis XVI foi guilhotinado. Entretanto, ao mencionar essa data, Klossowski acrescenta que o assassinio do rei significou principalmente um marco temporal a diagnosticar o fim de um tempo: o de um Deus soberano e irrefutável.

Como já estudamos os conceitos colocados no libelo em questão, podemos dizer que o comentário de Klossowski acerca desse texto de Sade é pertinente. No libelo, assim como observou o crítico, o rei guilhotinado simboliza não só a morte carnal da monarquia, mas também, e principalmente, um caminho de liberdade a ser seguido pelos revoltosos: o assassinio do teísmo e dos conceitos morais anteriormente ditados por uma sociedade católica.

Contudo, devemos salientar que a revolta de Sade tem início muito antes dessa data.

Nascido na aristocracia francesa no ano de 1740, Donatien Alphonse François, mais conhecido como Marquês de Sade, teve seus primeiros estudos junto ao tio, o abade de Sade, um conhecido erudito e libertino. Já em sua vida adulta, entrou na escola de cavaleiros reservada à nobreza francesa e, desse momento em diante, seguiu carreira militar.

Data de 1763 sua primeira prisão. Por ordem real, Sade foi encarcerado na torre de Vincennes, acusado de devassidão e de ter espancado uma meretriz em uma casa de prostituição. A intervenção paterna fez que ele fosse libertado após quinze dias, porém, as lesões corporais da meretriz foram tão graves que o marquês, já conhecido por seus excessos, foi condenado ao exílio na Normandia.

Um ano depois, Sade recebeu autorização para voltar a Paris. Mas, em 1768, foi encarcerado novamente por ter espancado uma mendiga em pleno domingo de Páscoa. Após sete meses de prisão, o marquês pagou alta quantia e foi solto.

Em 1772, enfrentou novamente o cárcere. Desta vez a condenação ocorreu por Sade, durante uma orgia, ter obrigado mulheres a ingerir bombons de anis contaminados por cantáridas, um afrodisíaco proibido. O objetivo almejado pelo Marquês era que as mulheres soltassem gases e defecassem durante o ato sexual, porém algumas destas

mulheres foram internadas em estado grave de saúde. Pelo crime, Sade foi julgado e condenado a cumprir pena de “morte por contumácia”, ou seja, um boneco que o representava foi queimado em praça pública com o intuito de que todos soubessem que os atos do marquês eram execrados pelo rei e pela nobreza.

Em 1777, por atos desonrosos à família, os parentes de Sade pediram que o rei o encarcerasse novamente. O marquês foi, então, condenado à prisão perpétua. Durante sete anos, ficou preso em Vincennes e, em 1784, foi transferido para a Bastilha. Em 1789, Sade ameaçou matar todos os prisioneiros que com ele cumpriam pena e por este ato é internado no hospício de Charenton.

Em 1790, teve sua liberdade concedida já que, por causa da Revolução Francesa, todos os que tinham sido encarcerados por ordem direta do rei receberam um alvará de soltura.

Desse modo, como pudemos observar, mesmo antes de Luis XVI ter sido preso pelos revolucionários (1789) e assassinado (1793), Sade já praticava atos libertinos que não tinham relação alguma com a liberdade exigida pela República.

Além disso, Sade permaneceu preso durante vinte e sete anos, dos setenta e quatro em que viveu. Sendo que suas prisões foram ordenadas por três regimes distintos de governo: a monarquia absolutista, a república e o império.

Acrescentamos ainda, como foi salientado por Camus, que a maldade apresentada por Sade horrorizava a época das luzes, que pregava a bondade natural do homem. Um exemplo disso é que o manuscrito de *Cento e vinte dias de Sodoma* (1782) foi queimado quando o governo republicano já estava no poder.

Observamos que a obra em questão foi escrita em plena monarquia absolutista. Acrescentamos ainda que o texto fala de uma “sociedade do crime” que se reúne para praticar atos que Sade já exercia nessa época: pederastia, sodomia e sadismo⁷⁴.

Ou seja, o livro declara através da literatura o que Sade já praticava em sua vida pessoal: atos que não encontram adeptos nem no governo republicano, que queima o texto, nem no monárquico, que prende Sade.

Salientamos que nessa obra, escrita treze anos antes de *A filosofia na alcova*, Sade já declarava não crer em Deus: “Deus é uma doença que devora os instintos, uma superstição, um cancro que desfaz o cérebro” (SADE, 2006, p. 62).

Observamos que essa frase de Sade é trazida ao texto de *O inferno* através das palavras do marquês copiadas por Joseph em seu caderno: “Deus é uma doença; uma peste; um peso pendurado ao pescoço do homem...” (SANTARENO, s.d., p.121).

Também em *120 dias de Sodoma*, o marquês explica o motivo de sua descrença:

Que essas tolas criaturas se persuadam e se convençam (...) de que a existência de deus é uma loucura que não tem, em toda a terra, vinte sectários, hoje em dia, e que a religião que ele invoca não passa de uma fábula ridícula inventada por velhacos cujo interesse em nos enganar é por demais visível no presente. Em suma: decidi por vós mesmas: se houvesse um deus, e se esse deus tivesse poderes, como poderia permitir que a virtude que o honra e que professais fosse sacrificada, como será o caso, ao vício da libertinagem? Como permitiria, esse deus onipotente, que uma criatura fraca como eu, que diante dele não passaria de um carrapato aos olhos de um elefante, como permitiria, digo, que essa fraca criatura o insultasse, o escarnecesse, o desafiasse, o afrontasse e o ofendesse, como tenho o prazer de fazer a cada hora do dia? (ibidem, p.62).

⁷⁴ Na última metade do século XIX, o psiquiatra Richard von Krafft-Ebing criou o termo sadismo observando a vida libertina do marquês. Para Richard, e para a psiquiatria contemporânea, a palavra sadismo descreve a excitação sexual proveniente do prazer ligado à dor de outrem.

Desse modo, através das próprias palavras de Sade, podemos perceber que a revolta que ele manifestava era contra Deus e teve início não por causa de movimentos políticos, mas sim pela própria existência de homens cuja natureza é dissoluta: os libertinos.

Somamos ainda à biografia de Sade que ele, no ano de 1801, em pleno império napoleônico, foi preso por escrever obras pornográficas. Além disso, um ano depois, acusado de seduzir jovens detentos, foi enviado novamente ao hospício de Charenton, onde permaneceu internado até a data de sua morte (02 de dezembro de 1814).

Sendo assim, podemos concluir que Sade é preso, como se viu, por três tipos de governo (a monarquia absolutista, a república e o império) não por suas opiniões diretamente ligadas à política, mas sim por sua vida e literatura licenciosas.

Para explicar essa licenciosidade de Sade, observa Camus:

Sade irá negar Deus em nome da natureza (...) e fará da natureza um poder de destruição. Para ele, a natureza é o sexo; sua lógica o conduz a um universo sem lei, onde o único senhor será a energia desmedida do desejo. Lá está o seu reino apaixonado, onde encontra suas mais belas exclamações: 'Que são todas as criaturas da terra diante de um único desejo nosso!' Os longos raciocínios nos quais os heróis de Sade demonstram que a natureza tem necessidade do crime, que é preciso destruir para criar, que se ajude, portanto a criar a partir do instante que o homem destrói a si próprio, visam apenas criar liberdade absoluta de Sade, o prisioneiro, por demais reprimido pela injustiça para não desejar a explosão que fará com que tudo voe para os ares. É nisso que ele se opõe à sua época: a liberdade que reclama não é a dos princípios e sim a dos instintos. (CAMUS, 2005, p. 56).

Como nos esclarece Camus, para Sade, a destruição é uma forma de negar a Deus e de aceitar como senhor a natureza e suas manifestações desmedidas de desejo.

Salientamos que a exclamação que Camus coloca entre aspas nessa sua análise também é trazida ao caderno de anotações de Orfeu em *O inferno*.

Ainda mostrando a Joseph frases do marquês, Orfeu exclama:

Grande, divino Marquês! ‘Que valem todas as criaturas da Terra diante de um só de nossos desejos!’: Também é dele, isto. E como é belo, como é verdadeiro... como é terrível! (*Perdeu a habitual ironia metálica; fala agora com paixão, quase místico, in tenebras.*). Diante do meu desejo, do meu êxtase... (SANTARENO, s.d., p. 116).

Nesse momento da conversa, Eurídice chega à sala e, corrigindo Orfeu, diz: “(*Interrompendo, com terrível doçura*)... Do nosso desejo, do nosso êxtase...” (ibidem, loc. cit.).

Atentamos que a frase dita por Sade tem, nesses trechos de *O Inferno*, entendimentos diversos. Para Orfeu, que repete primeiramente a frase original de Sade, mas depois a modifica trocando o pronome (“nosso” passa a ser “meu”), o desejo desmedido não mais é somente uma manifestação da natureza, mas também de um homem que visiona o poder. Para Eurídice, por sua vez, apesar da frase ser a mesma dita por Sade, a doçura da voz revela uma mulher a acreditar que o desejo é guiado para o êxtase do amor, elemento amaldiçoado pelo escritor libertino⁷⁵.

Sendo assim, nesse momento de *O Inferno*, a liberdade dos instintos proclamada por Sade é acrescida, em Orfeu, por um desejo de poder e substituída, em Eurídice, por um desejo amoroso.

Salientamos que Orfeu, após dizer tais frases, revela ter matado uma “degradada judia”, um “reles efeminado” e um “negro... arremedo de homem” movido pela “paixão”, pelo desejo de conseguir “lenha para atear” (ibidem, loc. cit.) fogo ao amor dele e de Eurídice.

⁷⁵ Em *A filosofia na alcova*, esclarece Dolmancé a Eugénie: “Oh, moças voluptuosas, entregai vossos corpos o mais que puderdes! Fodei, divertivo-vos, eis o essencial. Mas fugi cuidadosamente do amor. Nele, só há de bom o físico (...) Diverti-vos, repito; mas não ameis em hipótese alguma (...) As mulheres não foram feitas para um único homem: a natureza as criou para todos. Ouvindo apenas esta voz sagrada, elas devem entregar-se indiferentemente a todos aqueles que as quiserem: putas sempre, jamais amantes.” (SADE, 2003, p.114)

Desse modo, evidenciamos que a questão amorosa também é trazida a Orfeu em seu discurso, porém ele o faz apenas quando Eurídice está presente.

Atentamos para o fato que Sade havia colocado no libelo de *A filosofia na alcova* que a república precisaria de homens que depurassem a espécie humana e, nesse caso, os assassinos que cometessem seus crimes com esta finalidade não deveriam ser punidos, pois estariam proporcionando à árvore da nação um crescimento mais fortificado.

Camus assinala em *O homem revoltado* que essa atitude sadiana representa um “blanquismo moral” (CAMUS, 2005, p. 59) em que um pequeno grupo de homens e mulheres coloca-se acima de uma casta a ser eliminada (os miseráveis, os que acreditam no amor e os que praticam atos religiosos).

Evidenciamos que este “blanquismo moral” também existe em Orfeu, porém as vítimas deste assassino são determinadas, como já observamos, segundo o pensamento nazista. Dessa forma, Orfeu mata até aquele que seria um libertino aos olhos de Sade: o homossexual Edward.

Nesse sentido, chegamos ao momento de analisar trechos acerca de Sade citados pelos jurados.

Inicialmente, observemos o trecho que faz parte do caderno de Orfeu e que é lido pelo primeiro jurado:

Sofro talvez ainda mais que vós, por causa da mediocridade dos crimes que a natureza me deixa cometer. O mais que podemos, é ofender ídolos e criaturas; mas a natureza não chega a ser atingida, e a ela é que eu queria poder ultrajar. Queria perturbar os seus planos, contrair-lhe o ritmo, parar o curso dos astros, afundar os glóbulos que flutuam no espaço, destruir tudo quanto a favorece, proteger o que é funesto, edificar o que irrita... numa palavra, insultá-la nas suas obras, suspender todos os seus grandes efeitos; mas não sou capaz de fazer nada disto. (SANTARENO, s.d., p.188).

No livro de Camus encontramos um trecho próximo a este que foi transcrito por Orfeu. Salienta Camus que Sade, ao refletir acerca de sua condição do universo, desabafa:

Abomino a natureza... Gostaria de atrapalhar os seus planos, interromper a sua evolução, parar os astros, virar de cabeça para baixo os globos que flutuam no espaço, destruir o que lhe serve, proteger o que lhe é nocivo; em resumo: insultá-la em suas ações, e não consigo. (CAMUS, 2005, p. 62)

A partir do trecho acima, Camus observa que Sade sujeita a seus desejos libertinos os servos. Contudo, como o libertino feudal está sempre à procura de novos servos para satisfazer seus desejos de gozo e de destruição, ele acaba sendo também servo de seus desejos; ou, como diria Camus, Sade realizou “uma corrida da servidão para a servidão e da prisão para a prisão” (ibidem, loc. cit.). Deste modo, salienta o crítico francês, quanto mais Sade exige liberdade, mais se torna servo de seus desejos libertinos insaciáveis e, portanto, odeia a própria natureza que o fez escravo.

Já o primeiro jurado, ao ler este trecho do livro de Sade, explicita que escritos desse tipo deveriam ser queimados e os autores que os realizaram, bem como seus leitores, mereceriam a morte por divulgarem tais pensamentos.

Devemos esclarecer que esse mesmo jurado pede a pena de morte para Orfeu, pois este é um “um piolho imundo”, um “escarro”, um “flagelo de Deus!”, enfim, “um membro podre” (SANTARENO, s.d., 169) que mostra “a progressiva efeminação deste decadente país...” (ibidem, p. 171). Além disso, ao ouvir a fita que traz sons de Ann Gilbert sendo abusada sexualmente, esse jurado apresenta “mais brilhantes os olhos cruéis, no rosto lívido” (ibidem, p.101). Ou seja, o primeiro jurado quer extirpar da sociedade os licenciosos, mas também é libertino em seus desejos: pede o assassinio de Orfeu por meio da pena de morte e sente prazer no sofrimento de Ann.

Desse modo, podemos dizer que o jurado em questão e Orfeu se assemelham. Ambos, movidos pelo desejo natural de violência, querem que o assassinio seja cometido (o jurado pela mão do Estado, Orfeu pelas suas próprias mãos). Além disso, ambos têm um desejo sexual perverso (o jurado ao sentir prazer quando ouve o sofrimento da menina e Orfeu ao praticar a pedofilia em Ann e a sodomia em Edward).

Observamos, portanto, que a frase dita por Sade possui, novamente, um entendimento diverso do que foi colocado. Em Sade, segundo Camus, a revolta é progressiva e torna o libertino um homem preso a seus próprios desejos. Em Orfeu, por sua vez, a revolta de Sade serve como justificativa para cometer crimes até mesmo contra os que também são libertinos. No primeiro jurado, enfim, a hipocrisia da sociedade encarcera os desejos, ou seja, o jurado em questão prende o libertino porque este manifestou em atos os desejos naturais que ambos possuem.

Acrescentamos ainda que, em cerimônia natalina, Orfeu e Eurídice declamam Sade:

Orfeu: ‘A solidão é o poder.’ Natal, Natal.... a festa da fraternidade humana (Riso seco e doloroso) Também eu... também tu... nós, os solitários malditos, também nós prestamos tributo à fraternidade do mundo: O terror é a nossa homenagem! (Soltando-se de Eurídice, a correr dum lado para o outro, apontando para as sepulturas:) Aqui... e além ... nós levantamos monumentos em honra da amizade! Dois monumentos de osso e carne podre! Dois sírios sangrentos, dois sacrifícios humanos em holocausto ao amor do mundo!... Esta, a nossa força Eurídice!!! (Gritando como que a chamar:) Ann!.. Sou eu, John!... (ibidem, p.154)

Camus conclui a análise da revolta de Sade observando que, depois que todas as vítimas são massacradas em *120 dias de Sodoma*, “os carrascos ficam um diante do outro no castelo solitário” (CAMUS, 2005, p. 62) e percebem que:

(...) eles estão sós, e uma só lei os governa – a lei do poder. Já que a aceitaram quando eram senhores, não podem mais recusá-la se ela se voltar contra eles. Todo poder tende a ser único e solitário. É preciso matar mais: por sua vez, os senhores irão destruir-se. Sade percebe esta consequência e não recua (...) ele aceitará a aniquilação pessoal. (ibidem, p. 63).

Em *O inferno*, o casal também diz estar só no castelo de morte construído, a charneca em que os corpos das vítimas foram enterrados, mas ao invés de aceitar a própria aniquilação, assim como o fez o libertino marquês, Orfeu e Eurídice invocam sacrifícios a um novo deus a ser cultuado.

Ou seja, por ironia, Sade, o libertino que matou o Deus católico antes mesmo de 1793, que lutou em atos e palavras contra quaisquer manifestações religiosas, acabou se tornando uma religião para os assassinos da charneca.

Enfim, conseguimos compreender os dois últimos pensamentos acerca de Sade trazidos à peça *O inferno*.

Expressa o oitavo jurado:

8º jurado (passando a mão pela fronte, pelas faces; fadiga) ‘O sucesso que o Marquês de Sade goza nos nossos tempos explica-se por um sonho que, sendo dele, também é da sensibilidade contemporânea: a reivindicação da liberdade total, e a desumanização operada a frio pela inteligência. A redução do homem a objeto de experiência...’ ‘Com dois séculos de avanço, embora em escala reduzida, Sade exaltou as sociedades totalitárias em nome da liberdade frenética que a autêntica revolta não reclama.’ (SANTARENO, s.d., p. 117).

Em *O inferno*, Bernardo Santareno acresce ao parágrafo acima notas de rodapé. Segundo o dramaturgo português, os trechos transcritos são pensamentos do próprio Albert Camus.

Observamos que a informação fornecida por Santareno está correta uma vez que podemos encontrar ambos os trechos na obra *O homem revoltado*⁷⁶.

Os trechos citados se destinam, na conclusão do ensaio camusiano, a observar a permanência do pensamento de Sade no século XX.

Primeiramente, o ensaísta francês ressalta que a liberdade total exigida por Sade tem como herdeiros não só os escritores, mas também homens cuja imaginação se excita nos bairros nobres e nos cafés literários. A todos esses sucessores de Sade, o homem se apresenta como objeto a ser estudado, como experimento de análise comportamental e como item de uma monstruosa experiência: a de uma era de escravos submissos aos que exercem a vontade de poder.

Posteriormente, Camus observa que a liberdade frenética exigida por Sade criou sociedades totalitárias, isso porque o assassinato por instinto que Sade defendia acabou se tornando justificativa para o assassinato legal. Ou seja, o crime que Sade coloca como fruto do vício desenfreado se tornou hábito enfadonho.

Podemos concluir que, em *O inferno*, o oitavo jurado novamente coloca o objetivo da peça santareniana: realizar um julgamento não para definir se Orfeu é culpado, mas sim para estudar o motivo que tornou o assassínio atroz em um ato comum a ser julgado pela hipocrisia de uma sociedade habituada à violência como manobra de poder.

Desse modo, pelo estudo da obra de Sade através de Camus, podemos dar mais um passo na compreensão de *O inferno*: a revolta de Sade é um “crime de paixão” movido por um homem que clama a liberdade de seus instintos naturalmente maléficos; a de Orfeu, um

⁷⁶ O primeiro trecho aparece do seguinte modo no livro camusiano: “O sucesso de Sade em nosso tempo explica-se por um sonho dele que afina com a sensibilidade contemporânea: A reivindicação da liberdade total, e a desumanização friamente executada pela inteligência. A redução do homem a objeto de experimento...” (CAMUS, 2005, p. 65). Quanto ao segundo, temos: “Com dois séculos de antecipação, mas em escalada reduzida, Sade exaltou as sociedades totalitárias em nome da liberdade frenética que a revolta, na verdade, não exige.”

“crime de lógica”, movido por aquele que invoca uma filosofia para justificar suas mortes premeditadas.

Acrescentamos ainda que o enredo santareniano nos mostra que outros, dentre eles o primeiro jurado, declaram ojeriza ao pensamento sadiano, mas são, contudo, piores do que o libertino marquês, uma vez que querem assassinar o outro por um desejo que também possuem (fato que já observamos na análise da peça de Tennessee Williams) .

O estudo feito nos mostra duas outras errôneas interpretações do pensamento sadiano: a primeira, trata o marquês como um homem cuja revolta é política; a segunda, como um ser movido por uma paixão amorosa.

A interpretação desses dois entendimentos nos é útil por fatores distintos. Primeiramente, para compreender que os atos assassinos da modernidade não são movidos como manifestações contrárias à miséria a que as pessoas são sujeitas (hipótese salientada pelos advogados de defesa de Orfeu e de Eurídice e por nações totalitárias). Além disso, para perceber que o nosso tempo não é mais movido por paixões amorosas extremas, fato que estudaremos na próxima parte deste capítulo.

Cabe, para findar esta parte da análise, um pensamento de André Breton trazido ao texto santareniano: em nosso tempo “(...) o homem só consente em unir-se à natureza através do crime; resta saber se esta não será, ao cabo e ao resto, uma das formas mais loucas e indiscutíveis de amar...” (SANTARENO, s.d., 117).

Ou, se preferirmos a versão camusiana:

Já se pode compreender o pensamento de Breton a respeito de Sade: ‘Certamente, o homem não mais consente aqui em unir-se à natureza, a não ser no crime; resta saber se essa não é ainda uma das formas mais loucas e indiscutíveis de amar’. (CAMUS, 2005, p.117).

Como ponto final desta parte de nossa análise, observamos: a versão camusiana nos revela não só o texto, mas também um raciocínio que o explica. Segundo Camus, para Breton, a apologia que Sade faz do assassinato é uma tentativa de mostrar aos homens que, em um mundo sem significação e sem honra, só é legítimo o amor demonstrado pelo simples desejo de existir. Ou seja, segundo o surrealista, os crimes do libertino são formas que o homem encontra para dizer que ainda ama o próprio ser humano.

Na versão santareniana, contudo, temos que compreender que a frase se refere a todos os indivíduos que são seduzidos pela forma mais louca de amar, amar o que o homem tem de pior. Ou seja, como diria o quarto jurado envolvido pela bela figura de Orfeu, nos fascinamos com “um anjo. Um anjo exterminador !!!...” (SANTARENO, s.d., p.169).

Unindo os dois autores, o ensaísta e o dramaturgo, temos um veredicto parcial: os julgamentos e as condenações existem porque não aceitamos, em Sade e em Orfeu, o lado licencioso do homem seja este natural ou fruto de filosofias.

III.3.2 - A revolta absoluta do homem romântico.

No início do julgamento de Orfeu e Eurídice, a corte escolhe os que serão responsáveis por analisar os atos de assassinio cometidos pelo casal. Nesse momento, quatro mulheres apresentam-se como possíveis juradas. Uma delas, como salienta a rubrica, é extremamente literária e, ao ver o casal, lembra versos pertencentes a um poeta romântico: Mikhail Yurevitch Lermontov (1814 – 1841). Em tom declamatório, expressa a jurada:

É muito bonita, esta Eurídice. Bem arranjada, poderia mesmo se tornar fascinante!... (...) Como ela gosta do rapaz! O Orfeu domina-a inteiramente:

É o deus do seu prazer, anjo e verdugo, a sua tormenta...! Como nos versos de Lermontov:

‘esta união breve e no entanto violenta
dum coração atormentado unido à tormenta...’. (ibidem, p. 20).

Observamos que os versos declamados pela jurada também foram citados no livro *O homem revoltado* de Albert Camus. Na tradução que utilizamos deste livro, os versos em questão aparecem transcritos da seguinte forma: “ ‘essa união breve porém viva / de um coração atormentado unido à tormenta.’ (Lermontov).” (CAMUS, 2005, p. 68).

Ou seja, mais uma vez, podemos dizer que a fonte intertextual usada por Santareno pode ser o ensaio camusiano já trazido, em outras ocasiões, às páginas de *O inferno*. Desse modo, iniciamos o estudo desta citação através do pensamento exposto por Albert Camus.

Para Camus os românticos são, assim como Sade, revoltados absolutos. Segundo aquele ensaísta francês, enquanto a negação irrestrita de Deus aparece, em Sade, por meio da subserviência aos instintos sexuais; nos românticos ela é percebida pela escolha amorosa que os autores fazem do satanismo.

O ensaio acerca dos românticos observa que esses não vêem Satã de forma negativa, ao contrário disso, substituem a imagem medieval do ser “besta-fera de chifres” (ibidem, p. 68) por uma imagem diversa: Satã é “jovem, triste e encantador” (ibidem, loc. cit.), como descreveu Vigny, ou “belo, de uma beleza desconhecida na terra” (ibidem, loc. cit.), segundo as palavras de Lermontov.

Além disso, acrescenta o ensaísta, essa imagem de beleza atribuída a Satã ocorre uma vez que o romântico vê neste ser o mesmo sofrimento que possui: ambos são inocentes e culpam Deus-criador por fazê-los habitar em um mundo perverso.

A fim de esclarecermos esse pensamento de Camus, e o de Santareno por meio dele, observemos o texto de Lermontov a que os autores fazem referência.

Mikhail Yurevitch Lermontov faleceu no ano de 1841, aos 26 anos. Apesar de ter tido vida breve, o autor russo acrescentou à literatura uma quantidade significativa de poemas, dramas e romances⁷⁷. Dentre seus textos mais conhecidos, destaca-se a obra *O demônio* (1838) que foi escrita e corrigida, segundo os biógrafos desse autor russo, durante onze anos.

Lermontov inicia este seu poema narrativo apresentando seus dois personagens principais: Satanás e Tamara.

Vagando na solidão do mundo, Satanás é um belo jovem que foi condenado a sobrevoar eternamente nossa terra de pecadores. As sombrias rochas do Cáucaso e a natureza plena de vida da planície trazem-lhe apenas um sentimento de desdém pela criação divina. No seu rosto, tristeza e melancolia se fundem como quadros a revelarem um ser que se lembra do passado, de um tempo em que ainda não tinha sido condenado a viver nas trevas eternas, de uma época em que nele ainda não habitavam nem o mal, nem a dúvida.

Para descrever a beleza de Tamara, Lermontov metaforiza as qualidades da jovem na perfeição da natureza e conclui: “ (...) *Depuis le jour où l'homme perdit le paradis, je le jure, / jamais semblable beauté n'est éclosé sous le soleil du midi.*” (LERMONTOV, canto VII, Parte I)⁷⁸.

Ao ver esse primor feminino, essa mulher cujas formas se igualam à perfeição do paraíso perdido, o demônio vira docemente sua face e suspira lembrando de sua vida celeste. Os olhos, as mãos, a boca de Tamara trazem a ele uma harmonia que há muito não

⁷⁷ Aos dezessete anos, Lermontov já havia produzido duzentas poesias e três dramas. Nessa época, o caderno escolar do adolescente era uma espécie de diário com versos repletos de reflexões. Lermontov indagava acerca da vida e da morte, do mal e do bem, do sentido de existir; expressava o amor que o fazia sofrer e falava de suas dúvidas sobre o futuro e o passado. Esses temas, tão caros aos românticos, repetiram-se em suas obras posteriores: em seus livros de poemas (*A previsão* e *O homem dos velhos tempos*; ambos de 1832, *A Canção do Mercador de Kaláchnikov*, *Meditação*, *O demônio*, *O Poeta*, *As Três Palmeiras* e *Triste e Enfadonho*, todos publicados em 1838; em uma elegia *A morte do poeta*, de 1837; no romance *Vadim*, de 1832; no drama *A Mascarada*, 1832 e na obra autobiográfica *Um herói de nosso tempo*, 1840).

⁷⁸ Como não encontramos este poema de Lermontov traduzido para o português, optamos por utilizar a versão francesa. Essa versão pode ser encontrada em [http://fr.wikisource.org/wiki/Le_D%C3%A9mon_\(Lermontov\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_D%C3%A9mon_(Lermontov)).

mais habitava sua alma silenciosamente triste. E então, movido por uma agitação estranha, ele se pergunta se aquele não seria um sintoma de regeneração.

Contudo, Deus não permite que as lembranças de uma época de felicidade retornem à mente desse anjo caído: Tamara, acompanhada pelos seus, comemora a aproximação de suas núpcias.

Trilhando uma das estradas da Geórgia, o noivo de Tamara faz a viagem para encontrá-la. Nessa estrada, repousando numa capela, há o corpo de um príncipe desconhecido. Os viajantes cristãos que estão a caminho de batalhas ou de festas devem ali parar e pedir em prece que a alma do príncipe os proteja. O jovem noivo, porém, sonhando com a bela e futura esposa, desdenha o costume dos seus antepassados. Como punição, poucos metros adiante, ele e sua comitiva sofrem uma emboscada armada por muçulmanos.

No local em que comemora suas futuras núpcias, Tamara percebe como pode ser cruel a cólera divina. Seu futuro marido, mantendo sua palavra de cavaleiro, vem encontrá-la, todavia, vestido de sangue, ele jaz no corcel que o conduz.

O demônio, vendo sua bela dama sofrer o mesmo mal que ele sofrera, tenta dar-lhe palavras de consolo. Em um sussurro, ele revela à amada que as lágrimas são vãs, afirma que elas não têm o poder de reanimar o cadáver daquele que já está longe; os que foram iluminados pela claridade celeste, conclui o degredado, não entendem o sofrimento terreno, pois só ouvem o concerto do paraíso.

Nesse momento, resplandecendo uma beleza imortal, uma “beleza desconhecida na terra” (CAMUS, 2005, p. 68), o demônio fixa seu olhar sobre Tamara e lhe tem uma tal paixão, uma tal tristeza, que parece da amada se apiedar. Ele não mais é um espírito maldoso do inferno, nem o mártir do vício, é apenas aquele que será o hóspede das

pálpebras da amada até que o dia nasça, será aquele que habitará seus cílios sedosos para desabrochar neles sonhos de ouro (Canto XV, primeira parte).

Na segunda parte do texto, Tamara pede ao pai que a deixe sofrer em um convento. Já habitando na cela solitária, a jovem sempre ouve uma voz a consolá-la. Seu coração é invadido, então, por sentimentos profanos e sua alma, por mais que ela reze, parece insensível ao êxtase puro.

Uma noite, o demônio ouve vir da cela de Tamara uma música.

*“(...) Soudain au milieu de ce silence universel,
une harpe harmonieuse vibra et des chants sonores résonnèrent ;
ces sons semblaient se suivre
avec mesure comme coulent des pleurs.
C'était une mélodie si tendre,
qu'elle paraissait avoir été composée au ciel pour la terre. ”*
(LERMONTOV, Canto VII, parte 2)

O som harmonioso da harpa invade o coração do demônio e faz de seus olhos obscuros brotar um acompanhamento às lágrimas das cordas: o demônio chora.

Movido pela melodia e pelo sentimento, ele encontra forças, então, para entrar na cela da amada. Contudo, quando chega ao aposento, o querubim que lá está a tocar harpa o repele. Movido por uma indignação, o demônio afirma que Tamara lhe pertence e que, por amá-la, ele é mais forte do que qualquer ser da esfera celeste. O anjo deixa o aposento.

No leito, Tamara, em um sussurro, pergunta quem está em sua cela. O demônio diz ser aquele que ninguém ama, o que todos os seres crêem maldito, o inimigo do céu e da natureza, o que foi escolhido para sofrer eternamente; todavia, acrescenta ele, se ela lhe conceder amor, a dor constante que nele habita poderá cessar. Por temer as torturas do inferno, Tamara duvida dos sentimentos do demônio. Ele, por sua vez, diz não haver tortura onde habita o amor e jura – pelo reencontro de ambos e pela separação que os ameaça

novamente, pela loucura dos espíritos tempestuosos e pelo que há de mais sagrado na terra (Canto X, parte 2) – que o amor é pleno em seu coração. Percebendo que a amada o aceita, o demônio apóia docemente sua boca cheia de fogo sob os lábios trêmulos de Tamara. Um grito terrível de sofrimento tira o silêncio da noite, o veneno mortal dos beijos do demônio penetra no corpo da jovem.

No espaço azul do céu, um dos anjos de Deus agita suas asas de ouro para buscar a alma da pecadora. Surgindo do abismo infernal, o demônio diz que essa alma lhe pertence. O anjo, contudo, responde-lhe que o trunfo do mal já durou em demasia e que a alma de Tamara pertence ao Paraíso, pois este é local destinado aos inocentes que amam e sofrem por esse amor.

No final do texto, maldizendo os sonhos que tivera, o demônio se vê novamente sem esperanças: ele terá que continuar a ser mal, pois a solidão lhe privará de qualquer tipo de regeneração.

Ao comentar os textos do romantismo, Albert Camus observa que as personagens deste tempo literário, por nostalgia a um bem impossível, sentem-se obrigadas a praticarem o mal.

Podemos dizer que o enredo do poema de Lermontov mostra que a observação de Camus é pertinente.

Nesse texto do Romantismo, o demônio sente nostalgia da época em que era um anjo do céu, da época em que vivia o bem. Nesse sentido, Tamara é para ele a visão do que perdera (as formas dela são comparáveis à perfeição do Paraíso, além disso, a dor constante que nele habita cessará se ela lhe conceder o amor). Contudo, se o desterrado sente saudades do passado e ao bem perdido quer retornar, o poder divino, representado pelo anjo

que leva Tamara, mostra-lhe que esta é uma ascese impossível. Sendo assim, cabe ao demônio cumprir seu destino: praticar o mal na solidão da terra.

Acrescentamos que o ensaio camusiano nota ainda que os excessos cometidos pelos românticos são ações provenientes da felicidade efêmera a que eles se sabem sujeitos. Nesse momento, o escritor francês cita os versos de Lermontov, adicionando a eles a seguinte explicação: “Se quer se sentir vivo, deve ser na terrível exaltação de uma ação breve e devoradora. Amar o que nunca se verá novamente é amar no ardor e no grito para, em seguida, magoar-se. Só se vive no e pelo instante (...)” (CAMUS, 2005, p.68).

Ou seja, segundo Camus, ao romântico, assim como ocorreu com o demônio de Lermontov, não é concedido o bem eterno e, portanto, o bem passageiro deve ser vivido ao extremo e de maneira tempestuosa.

Como já salientamos, os versos de Lermontov citados por Camus em seu ensaio são ditos, na peça santareniana, pela terceira jurada.

Essa jurada vê em Orfeu uma beleza fascinante e cita os versos para dizer que o assassino é anjo e verdugo da mulher que escolheu como objeto de sua paixão breve e violenta. Vejamos se essa citação da jurada é pertinente.

Em primeiro lugar, evidenciamos que, no poema russo, o demônio adquire a beleza extrema quando percebe que Tamara sofreu, como ele, uma ação da cólera divina; desse modo, em Lermontov, a beleza provém do reconhecer no outro o sofrimento que também possuímos. Sendo assim, uma vez que a jurada santareniana coloca a beleza como um artifício de sedução e não como um dom provocado pela compaixão, podemos considerar impróprio, nesse ponto, o cotejo que ela realiza entre Orfeu e o demônio romântico de Lermontov.

Além disso, acrescentamos que a jurada compara Orfeu ao demônio de Lermontov dizendo que ambos provocam a paixão breve e violenta e se tornam anjos e verdugos de suas amadas. Para a jurada, a comparação é pertinente, pois, segundo ela, eles são anjos quando amam suas escolhidas e são verdugos quando as fazem compartilhar dos crimes cometidos em nome desse amor.

Recordemos alguns dados do poema para analisar essa interpretação da jurada. No poema russo, o demônio é designado como anjo, pois, segundo a crença bíblica, Satanás é um anjo que caiu do céu quando se revoltou contra o criador. Além disso, de acordo com o enredo do poema, o demônio sofre com o desterro celeste e a visão de Tamara, bem como a convivência com ela traz-lhe a lembrança dos antigos tempos, dos tempos em que ainda era querubim. Contudo, o poder de Deus-criador não permite ao demônio esse retorno à felicidade celestial e, exigindo que a alma de Tamara habite o Paraíso, torna a união do casal efêmera.

Analisando os elementos acima colocados e comparando-os à opinião da jurada, podemos fazer algumas considerações.

Primeiramente, salientamos que o demônio criado por Lermontov é, como colocou a jurada, um anjo pelo amor que sente por Tamara. Porém, o que a jurada não observa é que este amor significa para o anjo caído do céu, sobretudo, uma possibilidade de retorno ao bem passado, de retorno ao anjo que o demônio já fora.

Além disso, a jurada salienta que a união do casal será breve, pois a paixão entre ambos é tão violenta que os levará a cometer crimes, o anjo se torna, então, verdugo de sua amada. Contudo, segundo o poema russo, a brevidade do encontro amoroso tem como causa não o mal representado pelo demônio e sim a violência de um Deus-criador cruel que não permite o retorno do degredado à felicidade.

Pelos motivos anteriormente assinalados, podemos dizer, portanto, que a opinião da jurada acerca do demônio de Lermontov é pertinente apenas quando ela diz que o amor fez do demônio um anjo.

No que concerne à interpretação do amor entre Orfeu e Eurídice, podemos dizer que a jurada, mesmo sem ter ouvido ainda os acusados, traz ao tribunal elementos que Eurídice revela em seu depoimento.

No breve depoimento da acusada, ela declara o extremo amor que sente por Orfeu. No primeiro encontro de ambos, segundo Eurídice, o amor brotou do fascínio que ela sentiu pela beleza de Orfeu. Nos meses seguintes, Eurídice percebeu que seria capaz de fazer tudo que ele lhe pedisse. Dois meses depois de conhecê-lo, presenciara a briga que fizera Orfeu matar Edward e compreendera, então, que seria sua companheira até nas culpas ao amado impingidas pela sociedade.

Sendo assim, as palavras da jurada são pertinentes, pois ela, já no início do julgamento, teria compreendido alguns elementos do amor vivido pela personagem feminina do casal Orfeu e Eurídice.

Contudo, como objetivo desta parte da análise, devemos compreender não somente se as palavras da jurada são ou não adequadas aos enredos enfocados, mas sim, e sobretudo, se os crimes cometidos por Orfeu e Eurídice seriam ou não classificados, segundo o pensamento camusiano, como “crimes de paixão”.

Lembramos que o procurador da rainha, após ler o trecho de Camus copiado por Orfeu em um de seus cadernos, indaga ao assassino se este realmente ama Eurídice. Nesse momento, Orfeu responde a todos que ama a companheira e acrescenta, olhando para Eurídice, que esse amor é alimentado pelo “rumor dos sangue” e pela seiva “de chumbo” (SANTARENO, s.d., p. 194). Desse modo, Orfeu quer fazer crer que os assassinatos

cometidos foram realizados em nome da paixão que ambos sentiam, paixão essa alimentada pela violência.

Devemos aqui recordar que Camus, para explicar os crimes de paixão retratados pelos românticos, assinala como exemplo o poema de Lermontov. Sendo assim, com o intuito de compreendermos se o crime cometido por Orfeu pode ser visto como “crime de paixão”, devemos comparar o demônio criado pelo autor russo ao Orfeu santareniano.

No primeiro contato do casal, Orfeu realiza com Eurídice uma entrevista de emprego. Nesse momento do enredo, a visão de Eurídice não traz a Orfeu, como trouxera ao demônio criado por Lermontov, o êxtase provocado por um possível retorno ao bem supremo perdido. Ao contrário disso, Orfeu mostra-se displicente com relação à futura amada e só modifica sua atitude quando ela lhe revela chamar-se Eurídice. Ou seja, enquanto a beleza de Tamara é capaz de trazer ao demônio uma volta ao paraíso, somente o nome de Eurídice é que traz, nesse primeiro momento, fascínio a Orfeu.

Acrescentamos que o demônio criado por Lermontov se aproxima mais de Tamara quando vê que esta sofre a cólera divina, ou seja, quando vê na dor dela o espelho de sua dor passada. Orfeu, pelo contrário, não se aproxima de Eurídice pela dor que ambos podem sentir, mas sim pela que podem causar. Ao verem o filme *O julgamento de Nuremberg*, o casal terá sua primeira cumplicidade para os crimes infernais que cometerão.

Somamos ainda a esse cotejo, o canto inserido nas duas obras. Em *O demônio*, o canto do querubim entoado na cela de Tamara é uma harmonia celeste que provoca uma lágrima de amor no demônio e o faz ter coragem de se aproximar da amada. Em *O inferno*, por sua vez, o canto a ser entoado é a melodia nazista que, tocada em uma vitrola, estimula não só o amor de Orfeu e Eurídice, mas também o assassinio do homossexual Edward.

Por fim observamos que o demônio romântico criado por Lermontov é obrigado a continuar realizando o mal, segundo Camus, pela impossibilidade de retorno ao bem supremo. Orfeu, ao contrário disso, realiza o mal movido pelo prazer de habitar no Inferno junto com Eurídice. Nesse sentido, devemos observar que no primeiro encontro do casal, Orfeu deseja que Eurídice seja “bem-vinda ao inferno” (ibidem, p. 205), além disso, quando entoam o fragmento pertencente à tábua órfica de Petelia⁷⁹, Orfeu acrescenta, embalado pelo canto nazista, que a boca de Eurídice o leva de volta ao inferno, “nosso inferno... meu e teu... nosso...!” (ibidem, p. 62).

Portanto, após analisarmos comparativamente a personagem de Lermontov e a santareniana, podemos fazer uma primeira relação a distanciar os crimes cometidos por Orfeu dos denominados “crimes de paixão” cometidos pelo herói romântico. Acrescentamos que esse distanciar será mais explorado quando compararmos o mito de Orfeu e Eurídice com a relação de Orfeu e Eurídice santarenianos.

Para findar essa parte de nossa análise, cabe observarmos que a mesma jurada cita, ainda inebriada pela beleza de Orfeu, versos da peça *Romeu e Julieta*, escrita pelo dramaturgo William Shakespeare (1564 – 1616).

Oh, o prestígio incalculável da beleza! Ninguém como Shakespeare o disse melhor na fala da célebre Julieta:
‘ó coração de serpente sob um rosto em flor!
Jamais um dragão se ocultou em antro tão formoso!
Belo tirano! Angélico demônio!
Corvo com penas de pomba! Cordeiro voraz como o lobo!
Desprezível substância de aparência divina!
Exato contrário do que exatamente pareces:
Um santo maldito, um honrado vilão!
Que fazias nO inferno, ó Natureza,
Quando insinuaste a alma de um demônio
No paraíso mortal de tão doce carne?
Alguma vez um livro com tão vil matéria
Teve tão bela capa? Oh, porque havia de habitar a falsidade

⁷⁹ Observamos que o texto aqui citado terá seu estudo ao analisarmos o mito de Orfeu e Eurídice.

Em tão suntuoso palácio?” (ibidem, p. 22).

Salientamos que, no ensaio camusiano acerca de *O homem revoltado*, o autor francês não se refere a Shakespeare. Além disso, observamos que a terceira jurada não fará parte do julgamento de Orfeu e Eurídice. Sendo assim, trabalharemos este intertexto somente observando qual a intenção da jurada que o cita.

Nesse sentido, devemos considerar que os versos citados pela jurada têm como objetivo mostrar, segundo ela mesma deixa transparecer, que todas as mulheres sentem-se inebriadas por homens que as façam sofrer paixões extremas.

Na peça *Romeu e Julieta* (1595-1596), escrita por William Shakespeare, os versos em questão são entoados por Julieta quando esta, a esperar por Romeu para a noite de núpcias do casal, fica sabendo que o amado matou Teobaldo. Nesse momento, o coração de Julieta sofre, pois o “verme” que matou seu primo é também seu amado esposo, ou seja, em Romeu residem o mal e o bem: ele é um “demônio angelical. Corvo com plumas de pombo! Carneiro de rapina, feito lobo” (SHAKESPEARE, 1998, p. 94).

Observamos que nos versos shakespearianos existem elementos que servirão de inspiração aos escritores românticos do século XIX. Em Shakespeare, o subjetivismo de seres guiados pelo sofrimento amoroso, tão caro aos românticos, já está presente. Além disso, acrescentamos que Albert Camus considera como ponto essencial do romantismo um elemento presente no trecho recortado pela jurada, a longa provação de injustiça que faz desaparecer “definitivamente a distinção entre o bem e o mal” (CAMUS, 2005, p. 67). Ou seja, nos versos de Shakespeare já estavam presentes os elementos que guiam o poema de Lermontov e os textos, poéticos ou não, de outros que dizem sentir segundo o veio do romantismo.

Findamos esta parte de nossa análise evidenciando que essas manifestações da revolta romântica não podem ser encontradas no tipo de amor pregado pelo assassino Orfeu. Em Orfeu, o que rege as mortes não são, como já analisamos, o amor extremo, mas sim frases filosóficas e literárias que por ele são interpretadas, na maior parte do tempo, erroneamente. Além disso, como nos mostrou o cotejo entre Orfeu e o demônio criado por Lermontov, não podemos considerar o sentimento cultuado por Orfeu como um amor verdadeiro e romântico, mas sim, como nos parece muito mais próprio, como uma manobra de sedução para encontrar cumplicidade em seus assassínios.

Contudo, se não podemos aplicar os conceitos românticos a Orfeu, a Eurídice, como diria a terceira jurada, por ser mulher, eles são justificativas mais cabíveis. Assim como Julieta, Eurídice se mostra guiada pelo coração. Podemos fazer essa afirmação, pois, nos lábios dela, frases completamente diferentes sempre entoam uma melodia amorosa. Ao citar palavras de Sade, como vimos, Eurídice não se inspira na libertinagem, mas sim na doçura de um desejo movido pelo êxtase do amor. Além disso, como veremos, para ela os fragmentos da lâmina Petelia são o refrão de um amor que retorna eternamente à vida.

Destacamos ainda três momentos do texto santareniano que explicam a visão que Eurídice tem de Orfeu. No primeiro encontro, ela o olha com admiração. Quando sabe que Orfeu matará Edward, ela sente “algo profundo e terrível” (SANTARENO, s.d., p.28). Após o assassinio do homossexual, o medo lhe traz um grito, mas o canto de Orfeu a fascina e ela, em um beijo, declara seu amor extremo por este homem “irresistível” (ibidem, p. 63). Desse modo, se utilizarmos as palavras da terceira jurada, as imagens de anjo e verdugo se confundem na mente de Eurídice.

Todavia, recordamos, a opinião feminina é retirada do julgamento quando a corte não permite às mulheres serem juradas. Além disso, acrescentamos, apesar de Camus usar a

palavra “homem” como substantivo a definir a espécie humana, seu ensaio não apresenta nenhuma personagem feminina como exemplo de revolta.

Portanto, para findar esta parte de nossa análise, cabe-nos apenas observar que os crimes cometidos por Orfeu não podem ser classificados, segundo a nomenclatura camusiana, como “crimes de paixão”; os de Eurídice, por sua vez, não podem ser julgados como manifestações autônomas, mas sim como exemplos de um homem que domina uma mulher através do sentimentalismo romântico.

III.3.3- Ivan Karamazov: revolta e contradição.

No final da segunda audiência, o depoimento de uma menina conta uma estranha comemoração que Orfeu e Eurídice fizeram na noite de natal. Na charneca, o casal de assassinos, entre abraços e beijos, entoa juras de amor permeadas por frases de Sade, Ivan Karamazov e Nietzsche.

Dedicaremos esta parte de nosso estudo a analisar as frases atribuídas a Ivan Karamazov, personagem do romance *Os irmãos Karamazovi* (1879), obra do russo Dostoievski (1821-1881).

Iniciamos a análise observando dois pontos que julgamos essenciais para o entendimento desse intertexto. Em primeiro lugar, salientamos que essas mesmas frases de Ivan Karamazov também foram utilizadas por Camus em seu ensaio *O homem revoltado*. Além disso, relevamos que essas frases são citadas pelo casal de assassinos como uma espécie de oração que, acrescidas às frases de Sade e Nietzsche, guiariam não só a uma nova forma de comemorar a noite de Natal, mas também a um pensamento que justificaria os assassinatos cometidos pelo casal.

Sendo assim, dividiremos o estudo deste intertexto em duas partes: a primeira a observar o ponto de vista camusiano acerca da personagem Ivan Karamazov, a segunda a verificar a obra *Os Irmãos Karamazovi* com o intuito de compreender a proximidade existente entre esse personagem e os assassinos da charneca Orfeu e Eurídice.

Em *O homem revoltado*, Albert Camus diz acerca de Ivan Karamazov:

O mesmo homem que tomava partido da inocência de modo tão veemente, que tremia diante do sofrimento de uma criança, que desejava ‘ver com os próprios olhos’ a corça dormir perto do leão, a vítima abraçar o assassino, a partir do momento que recusa a coerência divina e tenta encontrar a sua própria regra reconhece a legitimidade do assassino. (CAMUS, 2005, p. 77).

Podemos dizer que o trecho acima resume as principais idéias que Camus faz da trajetória de Ivan no romance de Dostoievski. No início do enredo, segundo Camus, a revolta de Ivan é guiada pela compaixão que ele sente pelos menos afortunados (as crianças e as vítimas de assassinatos). Ao ver tal sofrimento, Ivan recusa o Cristianismo, pois acredita existir no Deus dessa religião um discurso a pregar o infortúnio como elemento necessário à criação. Nesse momento, preferindo o reino da justiça ao da graça divina, Ivan nega o Deus assassino e pede um mundo em que os privilégios sejam dados a “todos ou (a) ninguém” (ibidem, p. 76). Contudo, ao recusar uma imortalidade prometida aos virtuosos, ao recusar a “dita” coerência divina, Ivan acaba por defender os viciosos e, em uma incoerência humana, aquele que lutara contra o Deus assassino reconhece o assassinato como legítimo.

Como já foi citado, na peça de Bernardo Santareno, o casal de assassinos Orfeu e Eurídice declama frases de Ivan que também foram trazidas ao ensaio camusiano. Observemos tais frases para melhor compreender os pensamentos camusianos acima expostos e, posteriormente, os de Orfeu e Eurídice.

Na retrospectiva VII, feita na segunda audiência, temos:

“Eurídice: Orfeu e Eurídice visitam os lugares santos...

Orfeu: As sagradas sepulturas (*Eurídice ri. A olhar profundamente para o solo:*) Esta terra pertence-nos... é nossa: fomos nós que a semeamos.

Eurídice: (*Num calafrio, encolhendo-se mais contra o corpo de Orfeu: recita docemente.*) ‘Sei apenas que o sofrimento existe, que não há culpados, que tudo se encadeia, que tudo passa e se equilibra...’ (*Num impulso apaixonado, beijando Orfeu na boca:*) Ivan Karamazov, meu irmão, meu filho, meu amor...!

Orfeu: (*Grave e triste*) ‘Tudo é permitido’. (*Silêncio. Beija Eurídice*) ‘Visto que nem Deus, nem a imortalidade existem, o homem novo poderá ser Deus.’

Eurídice: (*terna, acariciando-lhe o rosto*) Ivan Karamazov, meu bem, meu mal, meu tudo...!

Orfeu: (...) Não ouves o canto de Dostoïevski? Não é o vento, é ele...!” (SANTARENO, s.d., p. 153).

Assim como nas outras citações feitas em *O inferno*, Bernardo Santareno marcou os trechos que pertencem a Ivan Karamazov por aspas. Todavia, a mesma observação que já fizemos anteriormente, ao analisarmos trechos de Sade e de Lermontov, devemos fazer aqui: estas frases trazidas ao texto santareniano podem ter vindo não diretamente da obra original, mas sim do ensaio camusiano.

Na tradução que utilizamos da obra camusiana, o trecho citado por Eurídice aparece inserido no seguinte raciocínio:

Suprimindo o sentido da vida, ainda resta a vida. ‘Eu vivo’, diz Ivan, ‘a despeito da lógica’. E mais: ‘Se não tivesse mais fé na vida, se duvidasse da mulher amada, da ordem do universal, persuadido pelo contrário de que tudo nada mais é do que um caos infernal, mesmo assim eu desejaria viver, apesar de tudo.’ Ivan vai portanto viver e vai amar também ‘sem saber por quê’. Mas viver é também agir. Em nome de quê? Se não há imortalidade, não há recompensa nem castigo, nem bem nem mal. ‘Acredito que não há virtude sem imortalidade.’ E ainda: ‘Sei apenas que o sofrimento existe, que não há culpados, que tudo está interligado, que tudo passa e se equilibra.’ Mas, se não há virtude, não há mais lei: ‘Tudo é permitido’. (CAMUS, 2005, p.77).

Assim como Santareno, Camus coloca entre aspas as frases trazidas do romance de Dostoievski, mas, ao contrário da obra santareniana, por se tratar de um ensaio, Camus permeia as citações com comentários a explicá-las.

Segundo Camus, quando Ivan passa a não mais crer na imortalidade, a recompensa e o castigo que seriam dados pelo Deus católico não mais existem na mente dessa personagem, sendo assim, ações antes consideradas como positivas ou negativas não mais carregam o entendimento de fazer o bem ou fazer o mal, mas seriam, outrossim, atos praticados em um universo em que tudo se equilibra.

Acrescenta ainda Camus que o sofrimento é, para Ivan, um sentimento que provém desse universo equilibrado e, portanto, não é mais possível existirem leis que atribuam culpa às pessoas. Deste modo, observa o ensaísta, a lógica leva Ivan a uma conclusão pertinente: se não há virtude, tudo é permitido.

Ao aplicarmos as interpretações de Camus à situação criada por Santareno, podemos compreender o raciocínio de Eurídice e Orfeu.

Na charneca, local em que estão enterrados os corpos de Ann e Edward, a frase de Ivan abrandava em Eurídice o calafrio causado por um possível sentimento de culpa. Ou seja, em Ivan, Eurídice encontra justificativa para os atos que cometera: os assassinios de uma judia e de um homossexual não podem ser julgados como manifestações de maldade, pois o ônus pelas mortes cometidas não existiria em um universo cujas ações são cometidas em nome do equilíbrio.

Orfeu, por sua vez, completa a justificativa de Eurídice com o *“tudo é permitido”*, proferido por Ivan. Sendo assim, pensando de maneira camusiana, podemos dizer que Orfeu entoa a frase dita por Ivan com o intuito de trazer para si o direito de ser assassino, o direito de que a sociedade reconheça como legítimas suas manifestações homicidas.

Lembramos que Orfeu acrescenta ainda a seu canto uma outra frase de Ivan: “Visto que nem Deus, nem a imortalidade existem, o homem novo poderá ser Deus” (SANTARENO, s.d., p. 153).

Salientamos que no ensaio camusiano essas palavras de Ivan são acrescidas das seguintes idéias:

(...) pode-se viver mantendo-se permanentemente na revolta?
Ivan deixa que adivinhemos sua resposta: só se pode viver na revolta ao levá-la ao extremo. Qual é o extremo da revolta metafísica? A revolução metafísica. O senhor deste mundo, após ter sido testado em sua legitimidade, deve ser derrubado. O homem deve ocupar seu lugar. ‘Como Deus e a imortalidade não existem, é permitido ao homem novo se tornar Deus’. Mas o que é ser Deus? É reconhecer justamente que tudo é permitido; recusar qualquer lei que não seja a sua. Sem que seja necessário desenvolver raciocínios intermediários, percebe-se assim que tornar-se Deus é aceitar o crime (a idéia favorita, igualmente, dos intelectuais de Dostoievski). (CAMUS, 2005, p.78).

Apesar de não encontrarmos em Orfeu discussões acerca da revolta contra o Deus católico, fato que será abordado em momento azado, temos nessa personagem indícios de que ele recusa, como diria Camus, “qualquer lei que não seja a sua”. Um exemplo disso é que, no tribunal em que Orfeu é julgado, apesar das acusações serem comprovadas e de ele ser tido como culpado de todos os atos, não há nessa personagem qualquer sinal de arrependimento, ao contrário disso, ele permanece sempre com um rosto esfíngico de quem não infringiu qualquer lei a ser seguida.

Relevamos, contudo, que se Orfeu não segue a lei divulgada pelo tribunal, uma outra, a que ele tomou como “sua”, justifica os assassínios. Como já vimos, ao contrário do *serial killer* Ian Brady, Orfeu segue um padrão nas mortes cometidas. Esse padrão é, portanto, a sua lei a ser seguida, uma lei que extermina os que não pertencem à ovacionada “raça ariana” propagada pelo nazismo.

Sendo assim, Orfeu santareniano, que já era deus mito pelo próprio nome, encontra no nazismo “(...) o homem novo (que) poderá ser Deus” (SANTARENO, s.d., p. 153), um homem cujas ações podem decidir quem são os seres que devem morrer.

Neste momento de nossa análise, devemos salientar um ponto importante do ensaio camusiano: segundo o escritor francês, Ivan sucumbe à “mente terrestre” (CAMUS, 2005, p. 78) que possui e, por isso, ao ver que colaborara com a morte do próprio pai, enlouquece.

Na obra santareniana, o parricídio não é um crime cometido pelos assassinos da charneca. Contudo, podemos dizer que a sanidade de Ivan também pereceria diante do crime atroz cometido por Orfeu: nas mãos deste assassino sofrem os seres que mais veementemente foram defendidos por Ivan contra a crueldade do Deus católico: as criancinhas.

Passamos aqui ao segundo momento da análise deste intertexto: observar comparativamente a personagem santareniana e a criada por Dostoievski para compreendermos até que ponto Orfeu pode se considerar seguidor das idéias de Ivan Karamazov.

Salientamos que não pretendemos aqui enfocar a grandeza da personagem criada pelo romancista russo, empreita demasiada para nosso objetivo. Mas sim estudar, como já observamos, de que maneira Orfeu seria um novo assassino incapaz de ser compreendido pela “mente terrestre” de Ivan Karamazov.

Na obra de Dostoievski, *Os irmãos Karamazovi*, várias discussões abordam a inexistência da imortalidade e, por isso, da permissividade de todos os atos. Destacamos aqui três momentos que julgamos importantes para compreender o sentido dessas idéias.

No capítulo VI do livro dois, Piotr Alieksándrovitch relata o discurso que Ivan fez em uma reunião formada especialmente por senhoras. Segundo Piotr, Ivan disse que as leis

naturais não eram responsáveis pelo amor que cada ser tinha pelo outro, mas sim a fé que o homem possuía na imortalidade. Sendo assim, se o homem perdesse essa fé, a força de continuar a fazer o bem também seria perdida e, portanto, tudo estaria autorizado. Ou seja, sem a imortalidade, concluiria Ivan segundo Piotr, a lei da natureza não só autorizaria, mas também reconheceria o egoísmo do homem levado até a perversidade. Após a fala de Piotr, Ivan confirma essas idéias como suas e acrescenta: “Não há virtude sem imortalidade” (DOSTOIEVSKI, 1995, p.60).

No capítulo seguinte, encontramos o segundo momento importante para nossa interpretação. Em conversa com Aliócha, Rakitin explana as idéias de Ivan e acrescenta como essas foram entendidas por Dimitri.

Ouvi ainda há pouco sua absurda teoria: ‘Se não há imortalidade da alma, então não há virtude, o que quer dizer que tudo é permitido’. Lembras-te de como teu irmão Mitia gritou: ‘Lembrar-me-ei disso!’ É uma teoria sedutora para os tratantes(...). (ibidem, p.70)

O fragmento acima nos mostra que, segundo Rakitin, as idéias de Ivan ressoam em Dimitri como uma permissão para atos viciosos, no caso, como o enredo nos acrescentará mais tarde, para o assassinio do próprio pai.

No livro onze, encontramos o terceiro fato que guia nossa compreensão. Smierdiákov, filho bastardo de Fiódor Karamazov, mostra as conseqüências do que fora pensado por Ivan. Primeiramente, Smierdiákov diz confiar em Ivan como confiaria em um Deus. Posteriormente, lembra a ele que o ouvira afirmar, por diversas vezes, que se o Deus católico não existe, não há virtude, portanto “tudo é permitido” (ibidem, p. 479). Por fim, após confessar o assassinio de Fiódor, diz Smierdiákov a Ivan: “o principal, o único assassino foi o senhor, e não eu, se bem que tenha matado.” (ibidem, p. 481).

Os trechos anteriores nos revelam não só as idéias de Ivan, mas também como elas podem ser compreendidas. As teorias dele acerca da possível inexistência da imortalidade fizeram com que Smierdiákov visse em Ivan um novo deus a ser seguido. Aplicando a lei desse novo deus, “tudo é permitido”, Smierdiákov comete o crime de parricídio e realiza em ato o assassinio que já fora pensado por Ivan e por Dimitri. Sendo assim, retirado o dever católico de fazer o bem, Smierdiákov mostra a verdadeira natureza de todos os homens: o egoísmo levado à perversidade.

Acrescentamos ainda que os motivos que levariam os irmãos Dimitri e Ivan a desejarem a morte do pai são o dinheiro (ambos desejam se apoderar da herança) e o amor (Dimitri disputa com Fiódor o amor de Grúchenka e Ivan vê na junção desta com o irmão a possibilidade de casar com Catarina, sua amada que é noiva de Dimitri). Contudo, Smierdiákov mata Fiódor movido somente pelo dinheiro e pelas palavras de Ivan.

Antes de aplicarmos os raciocínios acima aos crimes cometidos por Orfeu e Eurídice, observamos que na obra *A sangue frio*, Truman Capote insere um assassino que também encontrou nas palavras de Ivan um credo de morte a ser seguido.

Lowell Lee estava trancado em seu quarto lendo o último capítulo de ‘Os irmãos Karamazovi’. Assim que terminou, barbeou-se, vestiu seu melhor terno e começou a carregar tanto um rifle semi-automático calibre 22 quanto um revólver Roger calibre 22. Enfiou o revólver num coldre de cintura, apoiou o rifle no ombro e desceu até a sala de estar, que estava no escuro, exceto pela luz trêmula da tela da tevê. Acendeu uma luz, fez pontaria com o rifle e puxou o gatilho e atingiu a irmã bem entre os olhos, matando-a instantaneamente. Atirou três vezes na mãe e duas no pai. A mãe, com olhos arregalados, os braços estendidos, caminhou trôpega na direção dele; tentou falar, sua boca se abriu e fechou, mas Lowell Lee disse: ‘Cale a boca’. E para assegurar-se de que iria obedecer-lhe, deu-lhe mais três tiros. O sr. Andrews, porém, ainda estava vivo; soluçando, choramingando, arrastou-se pelo chão na direção da cozinha, mas quando chegou à porta o filho sacou o revólver e descarregou nele todas as balas, depois recarregou a arma e tornou a esvaziá-la; no total, seu pai absorveu dezessete balas. (CAPOTE, 2006, p.386)

O trecho anteriormente transcrito retrata não só a perversidade de um assassino que matara os próprios membros de sua família, mas também a obra que, segundo os relatos de Capote, o estimulava a realizar tais atos: *Os irmãos Karamazovi*.

Salientamos que Capote observa ainda alguns fatos do julgamento desse assassino. Segundo o escritor, os psiquiatras que examinaram Lowell Lee tentaram convencer o júri de que o assassino era capaz de “compreender a natureza de seus atos, que eram proibidos, e que estavam sujeitos a uma punição” (ibidem, p. 389). Porém, considerando a si mesmo como única pessoa importante, Lee justificou aos psiquiatras e ao júri que, no seu mundo, matar os familiares era tão aceitável quanto matar um animal ou uma mosca, sendo assim ele não acreditava em uma punição a ser cumprida.

Trouxemos o trecho acima à nossa análise com o intuito de mostrar o aumento progressivo da violência guiada pelo discurso de Ivan Karamazov. Se no livro de Dostoievski o assassinio contra o pai fora o resultado das idéias de Ivan, no de Capote (e na realidade que este retrata) uma família inteira sofre com a lei que prevê que “tudo é permitido”.

Finalmente podemos analisar o caso Orfeu e Eurídice. Assim como Smierdiákov e Lowell Lee, o casal encontra nas palavras de Ivan Karamazov anuência para seus atos homicidas. Contudo, ao invés de matar seus familiares, a violência do casal terá como alvo os seres cujo sofrimento fizera Ivan duvidar da sabedoria divina: as criancinhas.

Em seu ensaio, Albert Camus coloca:

‘Se o sofrimento das crianças’, diz Ivan, ‘serve para completar a soma das dores necessárias à aquisição da verdade, afirmo desde já que essa verdade não vale tal preço.’ Ivan recusa a dependência profunda que o cristianismo introduziu entre o sofrimento e a verdade. (...) O que significa que, mesmo se Deus existisse, mesmo se o mistério encobrisse uma verdade, mesmo se o starets Zózimo tivesse razão, Ivan não aceitaria que essa verdade fosse

paga com o mal, com o sofrimento e a morte infligida aos inocentes. (CAMUS, 2005, p. 75).

Ou seja, segundo Camus, Ivan recusa o cristianismo porque não pode compreender um Deus que permite o sofrimento infligido aos mais inocentes dos seres, as crianças.

Acrescentamos ainda um trecho de *Os irmãos Karamazovi* em que, após falar dos pais que abusam de seus filhos, de mães que os penalizam fazendo comer a própria defecação e de assassinos que acariciam bebês para depois lhes apontar revólveres, Ivan expressa seu amor pelas inocentes crianças:

Dizem que tudo isso é indispensável para estabelecer a distinção entre o bem e o mal no espírito do homem. Para que pagar tão caro essa distinção diabólica? Toda a ciência do mundo não vale as lágrimas das crianças. Não falo dos sofrimentos dos adultos. Eles comeram o fruto proibido, que o diabo os leve! Mas as crianças! (DOSTOIEVSKI, 1995, p.200)

Lembramos que Lesley Ann tinha apenas dez anos quando Orfeu e Eurídice a mataram. Além disso, salientamos que, antes de estrangular a menina, o casal a desnudou e abusou sexualmente dela, gravando os gemidos de dor da pequena criança em uma fita que seria guardada como lembrança do ato cometido.

John Kilbride, de apenas doze anos de idade, também seria uma das vítimas do casal e, apesar de em *O inferno* a morte dessa criança não ser muito enfocada, lembramos que, na vida real, o casal de assassinos estuprou, esfaqueou e enforcou o pequeno menino.

Desse modo, julgamos pertinente concluir que se Ivan enlouqueceu ao saber que suas palavras ocasionaram o assassinio do pai, sua dor seria imensurável se soubesse que essas mesmas palavras justificariam, em *O inferno*, o sofrimento que tanto o fizera ter ojeriza ao Deus católico: o das inocentes criancinhas.

Salientamos ainda que o ensaio camusiano enfoca Ivan Karamazov, que cometeu o “crime de paixão” por ter compaixão dos menos afortunados, mas não cita Smierdiákov, aquele que tornou real o assassinio desejado por tantos. O motivo é que o crime de Smierdiákov, assim como o de Orfeu, não é movido pela paixão, mas sim por um ser que utiliza filosofias como álibis para seus crimes premeditados, para seus crimes de lógica.

Além disso, antes de concluirmos esta parte de nossa análise, devemos ressaltar que as idéias camusianas acerca do texto de Karamazov foram retiradas principalmente do capítulo quatro do Livro V, intitulado *A revolta*. Nesse capítulo, Ivan fala de seu amor pelas criancinhas e manifesta sua revolta contra um Deus que permite que os inocentes sofram. Observamos que, no final desse capítulo, diz Ivan a seu irmão mais novo, o religioso Aliócha:

Os carrascos sofrerão no inferno, dir-me-ás tu. Mas de que serve esse castigo uma vez que as crianças também tiveram o seu inferno? Aliás, que vale essa harmonia que comporta um inferno? Quero o perdão, o beijo universal, a supressão do sofrimento. E se o sofrimento das crianças serve para perfazer a soma das dores necessárias à aquisição da verdade, afirmo desde agora que essa verdade não vale tal preço. Não quero que a mãe perdoe o carrasco, não tem esse direito. Que lhe perdoe seu sofrimento de mãe, mas não o que sofreu seu filho esfaqueado pelos cães. Ainda mesmo que seu filho perdoasse, não teria ela esse direito. Se o direito de perdoar não existe, que vem a tornar-se a harmonia? Há no mundo um ser que tenha esse direito? Por amor à humanidade é que não quero essa harmonia. (ibidem, p. 202).

Julgamos importantes as palavras acima, pois elas podem nos ajudar a compreender um ponto ainda obscuro, tanto no discurso de Eurídice, como no ensaio camusiano.

Nos dois “intertextos”, aparece atribuída a Ivan a idéia de que o sofrimento não tem culpados ou inocentes, uma vez que ele provém de um universo em que tudo se equilibra. Salientamos, contudo, que, ao proferir tal idéia, Ivan o faz reproduzindo um pensamento da Igreja que ele diz não compreender. Ou seja, a harmonia terrena a que se referem Eurídice e

Camus é a harmonia divina que é criticada por Ivan Karamazov. Sendo assim, ao recortar a frase do contexto no qual ela estava inserida, tanto Camus quanto Orfeu subverteram o verdadeiro sentido que ela tinha para Ivan Karamazov, o sentido de crítica e não de aceitação.

Findamos este ponto de nossa análise observando que a frase anteriormente citada também nos traz um elemento que pode nos ajudar a compreender o pensamento santareniano colocado em *O inferno*: o sítio infernal que devemos temer não é o porvir da eternidade, é o mundo em que os carrascos nos fazem, em vida, habitar.

Passemos a nosso próximo intertexto para compreendermos quem são os carrascos de nosso, santareniano, mundo infernal.

III.3.4- Os desdobramentos de uma teoria nietzschiana: os “supostos” super-homens do século XX.

No texto santareniano, duas frases de Nietzsche são ditas por Orfeu e Eurídice. “Se houvesse um Deus, como suportaríamos não o ser?” (SANTARENO, s.d., 153), pergunta Orfeu. “Nenhum artista tolera o real” (ibidem, p. 154), afirma, pouco depois, Eurídice.

Observamos que essas duas frases intertextuais aparecem também na obra camusiana *O homem revoltado* e portanto podemos iniciar o entendimento delas por meio deste texto.

Primeiramente, salientamos que as frases de Orfeu e Eurídice ecoam na noite de Natal. Contudo, ao invés de construírem uma oração a santificar o nascimento de Cristo, o filho do Deus católico, elas fazem parte de uma oração que propaga idéias do “espírito de Sade” (ibidem, p. 154), do “canto de Dostoievski” (ibidem, p. 153) e do “poeta” e “santo”

(ibidem, p. 154) Nietzsche. Ou seja, na noite em que se celebra um dos acontecimentos mais importantes do catolicismo, os assassinos realizam uma oração aos escritores que manifestaram em suas obras, segundo Camus, a progressiva morte dessa religião.

Além disso, na charneca, Orfeu e Eurídice falam como seres superiores que semeiam em suas terras um novo santuário, onde ecoam cantos de terror e de morte.

No ensaio de Camus, a frase entoada por Orfeu está inserida no seguinte parágrafo:

A divindade do homem acaba se introduzindo por esse viés. O revoltado que, no princípio, nega a Deus, visa em seguida substituí-lo. Mas a mensagem de Nietzsche é que o revoltado só se torna Deus ao renunciar a toda revolta, mesmo a que produz os deuses para corrigir este mundo. ‘Se existe um Deus, como suportar o fato de não sê-lo?’ Há, na verdade, um Deus, que é o mundo. Para participar de sua divindade, basta dizer sim. ‘Não rezar mais, mas dar a benção’, e a terra se cobrirá de homens-deuses. Dizer sim ao mundo, reproduzi-lo, é ao mesmo tempo recriar o mundo e a si próprio, é tornar-se o grande artista, o criador. A mensagem de Nietzsche resume-se na palavra criação, com o sentido ambíguo que ela assumiu (...) (CAMUS, 2005, p. 95).

Esclarecemos que o “viés” a que Camus se refere no início do parágrafo é o “eterno retorno” propagado pela filosofia nietzschiana. Ou seja, como o ensaísta francês nos explica, o homem que negou Deus o substituirá tornando-se, desse modo, o “super-homem”, aquele que é artista e criador do mundo e de si próprio. Portanto, a negação absoluta de Deus se transformará em afirmação absoluta do divino, contudo esse divino não será mais um ser ilusório, mas sim a terra e os homens-deuses que nela habitarão.

Acrescentamos ainda que a expressão “sentido ambíguo” é colocada por Camus pois, como ele mesmo nos esclarece posteriormente, as palavras de Nietzsche podem inspirar comportamentos antagônicos: existem homens que a partir de tais palavras criarão uma humanidade superior e existem aqueles que, pregando uma “deformidade anti-semita” (ibidem, p. 96), dir-se-ão superiores, mas serão, na verdade, uma raça de “senhores incultos, ainda balbuciando a vontade de poder” (ibidem, loc. cit.).

Neste ponto do ensaio, Camus esclarece que Hitler e um dos principais ideólogos do partido nazista, Rosenberg, por vezes compararam seus escritos com a filosofia de Nietzsche. Porém, acrescenta o ensaísta, por mais que o nazismo quisesse trazer aos seus seguidores a idéia de “super-humanidade”, a violência cega empunhada pelos alemães fabricou, na verdade, um “deus sórdido” (ibidem, p. 96) cultuado por uma raça de “subomens” (ibidem, p. 97).

Salientamos que, em nota de rodapé inserida em seu ensaio, Camus observa que as obras por ele estudadas são as que Nietzsche (1844-1900) escreveu a partir de 1880, dentre elas, o livro *Vontade de poder* (manuscrito póstumo).

Lembramos aqui que, no início de nosso caminho a compreender o assassino Ian Brady, dissemos que dentre os livros de sua biblioteca pessoal encontravam-se obras de Nietzsche. Naquele momento da análise nos referimos particularmente ao livro *Vontade de potência* e esclarecemos que esse tinha autoria duvidosa uma vez que, segundo os estudiosos do autor, a editora do livro, a irmã do filósofo alemão, deformou os conceitos dos escritos originais com o intuito de aliar os pensamentos de Nietzsche aos do nazismo.

Portanto, apesar de *Die wille zur macht*⁸⁰ ser um livro citado tanto por Camus quanto por Ian, esclarecemos que nosso estudo não se debruçará apenas sobre esta obra. Para uma melhor compreensão das idéias de Nietzsche, e de seus seguidores, acrescentaremos à leitura desse livro outras de obras do mesmo autor. Dessa forma, objetivamos compreender com mais clareza o conceito de “super-humanidade” pensado por Nietzsche.

⁸⁰ “*Die wille zur macht*” é o título original da obra aqui referida. “*Vontade de potência*” e “*Vontade de poder*” são possíveis traduções para este mesmo título.

No momento, a informação pertinente que devemos salientar é que Ian e sua versão literária (o santareniano Orfeu) são seres que dizem acreditar nos conceitos de super-humanidade propagados por Nietzsche e que, por esse motivo – movidos ou não pelo nazismo –, cometeram crimes atrozes.

Contudo, via Camus, podemos compreendê-los como uma deformação do pensamento filosófico da revolta nietzschiana. Ou seja, apesar de se qualificarem como “super-homens” a construir uma nova humanidade, Ian e Orfeu seriam exemplos de “subomens” guiados por uma violência cega e desmedida.

Observemos alguns escritos de Nietzsche para verificarmos a pertinência do pensamento acima.

Friedrich Wilhelm Nietzsche foi um dos mais influentes filósofos do século XIX. Sua primeira obra literária, *O nascimento da tragédia*, foi publicada em 1872 quando ele tinha vinte e oito anos de idade. Em 1900, ano de seu falecimento, os escritos de Nietzsche totalizavam o número de quinze livros. Além disso, como já salientamos, após a morte do filósofo alemão, que ocorreu quando esse tinha cinquenta e cinco anos, sua irmã publicou um livro cuja autoria integral ainda é duvidosa, *Die wille zur macht*.

Começamos nossa análise dos pensamentos nietzschianos com as palavras do “insensato” em uma narrativa inserida em *A Gaia da ciência* (1882).

(...) Ainda não sentimos o cheiro da decomposição divina?... Os deuses também apodrecem! Deus morreu! Deus continua morto! E nós o matamos! Como havemos de nos consolar, nós, assassinos entre os assassinos! O que o mundo possuía de mais sagrado e de mais poderoso até hoje sangrou sob o nosso punhal; quem nos limpará este sangue? Que água nos poderá lavar? Que expiações, que jogo sagrado seremos forçados a inventar? A grandeza deste ato é demasiado grande para nós. Não será preciso que nós próprios nos tomemos deuses para parecermos dignos dele? Nunca houve ação mais grandiosa e quaisquer que sejam aqueles que poderão nascer depois de nós pertencerão, em função dessa ação, a uma história mais elevada do que toda história que já existiu! (NIETZSCHE, 2003, p. 116).

Queremos salientar no trecho acima não o assassinato de Deus – corpo já em decomposição, pois fora morto, como vimos em Camus, há tempos passados – mas sim a obrigação que esse assassinio trouxe ao homem: tornar-se um ser digno, um ser superior ou, como denominaria Nietzsche posteriormente, um “super-homem”.

Evidenciamos ainda que a fala acima transcrita é atribuída ao “insensato”. A denominação dada a esse personagem poderia nos levar a entender que o discurso por ele emitido seria destituído de razão. Contudo, como a narrativa revelará posteriormente, ele assim foi denominado, pois as palavras que proferiu ainda não teriam sido compreendidas por quem as escutou. Ou seja, o assassinio de Deus ocorreu, todavia a grandeza dessa morte ainda não faz parte da consciência dos indivíduos que a causaram.

No final dessa narrativa, o “insensato” cala-se. Entretanto, as palavras por ele pronunciadas continuam a ecoar além do enredo a que ele pertence. Elas irão fazer parte de outros livros de Nietzsche que vão explorar a idéia de um Deus morto e de um “super-homem” que deverá nascer desse ato.

Para Nietzsche, o Deus cristão é o símbolo de uma humanidade decadente e o “super-homem”, o de um renascimento do ser humano superior.

Em *O anticristo* (1888), o filósofo pronuncia sua sentença: “(...) eu condeno o cristianismo, lanço contra a Igreja cristã a mais terrível acusação que jamais acusador nenhum pronunciou: para mim ela é a maior corrupção imaginável” (NIETZSCHE, 2003, p. 106).

Para defender sua sentença, Nietzsche argumenta que a Igreja cristã desonrou a humanidade quando pronunciou a idéia de que os homens deveriam ser iguais. Nesse momento, os desprovidos de força passaram a ser objeto de compaixão; os mais fortes, por

sua vez, tornaram-se fracos por serem homens angustiados pela idéia de pecado e de amor ao próximo.

A degeneração dos mais fortes passa a ser, então, o ponto principal do discurso do filósofo. Para compreendermos essa degeneração, Nietzsche compara alguns conceitos da antiguidade clássica com alguns do cristianismo.

Na antiguidade a palavra *virtute* vinha de *vir* (varão, do latim) e designava qualidades físicas e morais como a virilidade, o vigor, a coragem e a bravura. Contudo, no cristianismo, o homem virtuoso passou a ser entendido como aquele que era humilde, aquele que era subserviente à vontade suprema de Deus.

Além disso, salienta o autor, os gregos e romanos antigos entendiam como *bom* o aristocrático, o que era espiritualmente bem-nascido, privilegiado; entendimento antitético àquele outro que se fazia da palavra *plebeu* usada para designar os que pertenciam à classe popular, aos homens comuns. No cristianismo, todavia, a hierarquia social deixou de ter importância e os *bons* passaram a ser os que seguiam as palavras de humildade e obediência pregadas por Cristo. Em oposição a estes, surgiam então os *maus*, entendidos como os que desafiavam as leis da Igreja cristã representante suprema das idéias de Deus na terra.

Um ano antes, em *A genealogia da moral* (1887), Nietzsche já falara da inversão dos valores greco-latinos. Nessa obra, entretanto, a corrupção dos conceitos foi atribuída não só aos cristãos, mas também aos judeus:

Foram os judeus que, com apavorante coerência, ousaram inverter a equação de valores aristocrática (bom = nobre = poderoso = belo = feliz = caro aos deuses), e com unhas e dentes (os dentes do ódio mais fundo, o ódio impotente) se apegaram a esta inversão, a saber, ‘os miseráveis somente são os bons, apenas os pobres, impotentes, baixos são bons, os sofredores, necessitados, feios, doentes são os únicos beatos, os únicos abençoados, unicamente para eles há bem-aventurança – mas vocês, nobres

e poderosos, vocês serão por toda a eternidade os maus, os cruéis, os lascivos, os insaciáveis, os ímpios, serão também eternamente os desventurados, mal-ditos e danados!.... (NIETZSCHE, 2003, p. 26)

Salientamos que, nessa mesma obra, o filósofo alemão coloca os verbos *judaíza*, *cristianiza* e *plebeíza* como sendo termos diferentes que se referem a um mesmo fato: a ascese dos mais fracos (dos *escravos*, do *rebanho* ou da *plebe*) ao poder.

Nesse sentido, Nietzsche atribui tanto aos judeus quanto aos cristãos a culpa do “envenenamento de sangue” (ibidem, p. 28) que passou a corromper as raças mais fortes. Ou seja, segundo o filósofo, essas duas religiões igualmente perverteram os conceitos de raça superior e foram responsáveis pela decadência do gênero humano. No Deus, judaico ou cristão, salienta o filósofo, o consolo aos que sofrem, o apoio aos desesperados, o encorajar aos oprimidos foi louvado em detrimento à valorização dos já nascidos nobres e poderosos.

Em seu livro mais conhecido, *Assim falou Zaratustra* (1883-1885), versos da personagem principal também aproximam judaísmo e cristianismo:

Outrora – e, penso, o ano I corria
Da nossa Salvação –
Falou a Sibila, em voz sombria,
Ébria, mas não do vinho após a libação;
‘Corre para a ruína a humanidade inteira!
Tudo decai, tudo vai mal!
Roma tornou-se bordel e rameira,
Seu César reduziu-se a um animal!
Nunca tão baixo o mundo desceu!
O próprio Deus – fez-se judeu’. (NIETZSCHE, s.d.1, p. 250)

Encontramos nos versos anteriores duas referências temporais. A primeira delas, mais clara, refere-se à contagem dos anos considerando como marco inicial o nascimento de Cristo. A segunda, mais interpretativa, liga o nascimento de Cristo à decadência de um outro império, o romano.

Para compreendermos esta segunda referência temporal, devemos salientar que a nomenclatura *César* refere-se não a um imperador específico, mas sim a todos os imperadores que, de Augusto (63a.C.– 14d.C.) a Adriano (76d.C.– 138d.C.), regeram o Império romano quando um outro estava em formação, segundo os versos de Zaratustra, o de Deus que “fez-se judeu”.

Nessa poesia, Zaratustra escolhe como profeta do porvir, não uma figura ligada ao Deus nascedouro, mas sim um ser ligado à mitologia greco-latina, a Sibila⁸¹. Ao colocar na profetiza mitológica a visão do nascimento de Cristo, Zaratustra acrescenta a este fato, acrescenta à “Salvação” pregada pelos católicos, um ponto de vista divergente do pensamento comum: nas palavras do ser mitológico, o nascimento de Cristo é o início da ruína da humanidade inteira.

Nesses versos, a visão negativa colocada acerca dos judeus não se refere propriamente à raça judaica, mas sim ao fato de que os pais terrenos de Cristo, Maria e José, pertenciam ao povo judeu.

Além disso, acrescentamos, o Deus cristão e o judeu são o mesmo e, quando Nietzsche se refere à morte desse, faz alusão ao ser superior cultuado pelas duas religiões.

Contudo, mais do que criticar religiões específicas, o filósofo almeja criticar uma idéia em comum existente nas duas religiões: a de que os homens devem ser sofredores e humildes para terem o reino dos céus.

Nesse sentido, Nietzsche vê nessas religiões a origem do culto à fraqueza humana que, para o filósofo, é o verdadeiro mal que se alastra a partir do ano I de nossa decadência.

Acrescentamos que *Nas ilhas bem aventuradas*, texto pertencente à segunda parte do livro *Assim falou Zaratustra*, encontramos a frase dita por Orfeu santareniano.

⁸¹ Segundo a mitologia grega, as Sibilas são sacerdotisas incumbidas de proferir os oráculos de Apolo.

Nesse momento do enredo, Zaratustra espera que suas sementes façam frutos, ou seja, que seus discursos sejam compreendidos pela mente humana. Contudo, após sonhar que seus inimigos tinham “desfigurado a imagem da [sua] doutrina” (ibidem, p. 97), ele descreve seu pensamento acerca do “super-homem”.

Outrora, observa Zaratustra, o homem olhava para os mares e para a natureza e dizia o nome de Deus, contudo o novo tempo chega, o de tornar real, o de não cultivar uma suposição, mas sim substituí-la por uma realidade a nascer: o “super-homem”.

Acrescenta então o visionário:

Não deveríeis radicar-vos no inconcebível nem no contrário à razão.
Mas deixai que eu vos abra totalmente meu coração, amigos: se houvesse deuses, como toleraria eu não ser um deus? Logo, não há deuses.
Sim, eu tirei a conclusão; mas, agora, ela me tira.
Deus é uma suposição; mas quem beberia, sem morrer, todo o tormento dessa suposição? Deve tirar-se, ao criador, a sua fé e, à águia, o seu pairar em aquilinas distâncias?
Deus é um pensamento que torna torto tudo o que é reto e faz girar tudo o que está parado. Como? Teria sido o tempo abolido e todo o transitório não passaria de mentira?
Pensar assim é um rodopiar e ter tonturas, para ossos humanos, e ainda, para o estômago, uma causa de vômito: em verdade, sofrer de vertigens chamo a tal suposição.
Más e anti-humanas chamo todas essas doutrinas do uno e perfeito e imóvel e sacio e imperecível.
Todo o imperecível – é apenas uma imagem poética! E os poetas mentem demais. (ibidem, p. 100).

Em *O inferno*, Orfeu imprime à voz crueldade e contrai os músculos da face para dizer: “Se houvesse um Deus, como suportaríamos não o ser?” (SANTARENO, s.d., p. 153). Além disso, acrescenta posteriormente, nesta terra sagrada, ele semeou sacrifícios à sua crença: “dois círios sangrentos, dois sacrifícios humanos em holocausto ao amor do mundo” (ibidem, p. 154).

Observamos que a frase dita por Zaratustra possui uma conclusão: não existem deuses.

Orfeu, contudo, ao declamá-la na charneca, omite essa conclusão e acrescenta que matou uma judia e um homossexual como forma de holocausto a seu amor ao mundo.

Sendo assim, Zaratustra fala sobre um Deus que não existe, de uma crença negativa que propagou o ideal de que a vida terrena seria apenas uma passagem a esperar a eternidade do céu. Prega, em resumo, a favor do homem e contra doutrinas anti-humanas.

Orfeu, por sua vez, ouve a voz de Zaratustra, mas compreende o discurso deste não como um voto de devoção ao homem, mas sim como um canto a propagar um holocausto de sacrifícios a um novo deus, o deus que exige determinadas vítimas sacrificais em holocausto, ou, como já dissera anteriormente, o “Pai Hitler!... Chefe!... Mestre!... Santo!...” (ibidem, p.64).

Portanto, podemos concluir, o Orfeu santareniano seria um dos que estão desvirtuando a doutrina de Zaratustra, uma vez que coloca no lugar do antigo Deus, não a valorização da terra e do humano, mas sim o culto a um outro deus supremo, Hitler.

Sendo assim, através do estudo da teoria de Nietzsche, podemos reafirmar o que já havíamos entendido via Camus: os assassinios cometidos por Orfeu justificam-se por causa de sua devoção a um deus sórdido, Hitler, e, desse modo, são uma deformação do pensamento filosófico da revolta nietzschiana.

É pertinente observarmos que a filosofia nazista, como veremos com mais propriedade no momento em que estudaremos escritos ligados diretamente a Hitler, prega a idéia de que uma raça superior dominaria a humanidade. Além disso, o ideal almejado por essa raça ariana é, muitas vezes, próximo ao que Nietzsche havia descrito como seu ideal de “super-homem”.

Nesse sentido, devemos salientar que os nazistas voltaram aos conceitos de virtude pregados, como diria Nietzsche, antes do tempo cristão, judeu ou plebeu. Ou seja, para eles,

pertencer a uma raça superior não é sinônimo de fraternidade e bondade, mas sim do culto à virilidade, à coragem, ao vigor e à bravura.

Além disso, acrescentamos, Nietzsche coloca em *Assim falou Zaratustra* que para alcançar a supremacia, o ser superior, o “super-homem”, pode recorrer ao derramamento de sangue. No mesmo capítulo até agora focado, observa a personagem principal: “Sim, muitas mortes amargas deverá haver em vossa vida, ó criadores” (NIETZSCHE, s.d.1, p. 101). Em outros momentos do livro, afirma que as guerras, e não a paz, são o verdadeiro bem supremo para o “super-homem”. Outrossim, salienta Zaratustra na quarta e última parte do livro: “A boa guerra santifica qualquer causa”. (ibidem, p. 250).

Portanto, o estado permanente de holocausto e o de guerras vivenciado pelos nazistas justificar-se-iam através da idéia de comportamento que Nietzsche faz da raça superior.

Damos relevo ainda a mais uma questão presente na obra de Nietzsche. Em *Para além do bem e do mal* (1886), o filósofo reafirma a idéia de que a igreja católica errou não só quando apoiou os mais fracos, mas também quando modificou os sentidos de virilidade e de bondade e acrescenta:

Quebrar os fortes, debilitar as grandes esperanças, tornar suspeita a felicidade da beleza, converter tudo o que é soberano, viril, conquistador e dominador, todos os instintos próprios do tipo ‘homem’ mais elevado e mais bem-conseguido, em incerteza, tormento de consciência, autodestruição, inverter mesmo todo o amor às coisas terrenas e ao domínio da terra em ódio contra a terra e o que é terreno. Essa a tarefa que a Igreja se impôs e que teve de impor-se, até que, na sua perspectiva, ‘desmundanização’, ‘dessensualização’ e ‘homem superior’ se fundiram enfim num sentimento único. (NIETZSCHE, 2007, p. 87).

Ou seja, para Nietzsche, o desejo de conquistar e o de dominar são instintos naturais ao homem e quando a igreja católica os renegou, tomou uma atitude anti-humana.

Salientamos que na obra acima citada, Nietzsche acrescenta aos cristãos e aos judeus outros “seres” que devem ser repugnados pelo “super-homem”, os socialistas. Para justificar a aversão aos que pregam esse sistema econômico, o filósofo argumenta que os socialistas também são anti-humanos, uma vez que almejam a igualdade entre os homens.

Desse modo, podemos concluir que certas manifestações nazistas – como a guerra e o derramamento de sangue, o desejo de conquistar e dominar, a perseguição aos que tornam a humanidade fraca (judeus e socialistas) – podem ser comparadas às atitudes colocadas por Nietzsche como manifestações do caminho para uma raça de “super-homens”.

Podemos agora mostrar como os conceitos até então expostos estão presentes no livro *Vontade de potência*, objeto de leitura, como vimos, de Camus, ao construir seu ensaio, e de homens, ou “subomens”, que matam movidos pelo desejo de super-humanidade (dentre eles, Ian Brady e os nazistas).

No prólogo à obra em questão, Elizabeth Foerster-Nietzsche, nos fornece algumas informações. A primeira delas é que a obra é um tratado cuja primeira parte já fora publicada com o título de *O anticristo*. A segunda, que o texto é a edificação em prosa daquilo que já havia sido exposto, de maneira poética, em *Assim falou Zaratustra*. A terceira, referente ao título, que este já havia sido informado a Elizabeth quando Nietzsche lhe escrevera uma carta.

Assim como fizera em *O anticristo*, e nos demais livros até agora estudados, em *Vontade de potência*, temos um ataque ao cristianismo que aparece aqui como principal religião culpada pela degenerescência do ser humano forte.

O texto observa que essa religião pregou o amor mesmo aos inimigos e com isso expulsou do homem forte a moral que a natureza lhe tinha fornecido. Assim como os animais, esclarece o escrito, o homem tem o instinto de sobreviver e por isso procura ser o

mais forte no mundo terreno; o cristianismo, todavia, ensinou ao ser humano que este deveria se preocupar com a vida pós-morte e que, portanto, deveria renegar toda força que possuísse se esta não implicasse em fraternidade para com os mais fracos. Desse modo, a era cristã produziu um homem em que habita a fraqueza da vontade, a incerteza de seus atos e a sensação de impotência diante de uma vontade superior, a de Deus.

Como caminho presente a ser seguido, o texto estabelece que o homem forte deve entrar em harmonia com a terra que lhe pertence e, perseguindo o ideal de superioridade, mutilar de sua casta todos os elementos estéreis, improdutivos e destruidores que degenerariam os descendentes.

Sendo assim, como mandamento de amor aos homens superiores, sugere o escrito:

Há casos em que a procriação é um crime: como no caso de doenças crônicas e entre os neurastênicos de terceiro grau. Que se deve fazer? (...) Em última instância, cabe à sociedade cumprir um dever: existem poucas exigências tão prementes, tão absolutas como estas. A sociedade, grande mandatária da vida, traz diante da vida, a responsabilidade de toda vida falhada, - e por também sofrê-la, deve impedi-la. Em numerosos casos a sociedade deve impedir a procriação: pode reservar-se para isso, sem respeito à origem, classe ou espírito, o direito às medidas coercivas mais duras, como a privação da liberdade, e em certas circunstâncias, até a castração. – A proibição da Bíblia ‘não matarás!’ é uma ingenuidade ao lado da importância que tem a defesa vital contra os decadentes: ‘não procrieis!... A própria vida não reconhece solidariedade e nem ‘direitos iguais’ entre as partes que são degeneradas de seu organismo: é preciso eliminar essas últimas sob pena de perecer o conjunto. – A compaixão para com os decadentes, e os direitos iguais até para os mal nascidos – seria isso a mais profunda imoralidade, a própria contranatureza transformada em moral. (NIETZSCHE, s.d.2, p. 216 - 217).

Como vimos, o prólogo da edição de *Vontade de potência*, explicita que esta obra é a versão em prosa do que já fora dito em *Assim falou Zaratustra*. Desse modo, podemos ligar o trecho a uma frase de Zaratustra: “Sim, muitas mortes amargas deverá haver em vossa vida, ó criadores” (NIETZSCHE, s.d.1, p. 101).

Percebemos que Zaratustra considera a morte um dos eventos a ser enfrentado pelo homem forte no seu caminho em direção à super-humanidade. Contudo, a dureza de como essas mortes foram retratadas em *Vontade de potência* e como elas foram aplicadas pelos nazistas pode ter sido um dos motivos que levou estudiosos de Nietzsche a julgarem as palavras publicadas nesse livro como não pertencentes ao filósofo alemão.

Lembramos que no filme *O julgamento de Nuremberg*, obra que inspirou tanto o primeiro encontro do casal Ian e Myra quanto o de suas versões literárias Orfeu e Eurídice, os juízes levados à corte assinaram o decreto de esterilização de indivíduos considerados deficientes mentais. Além disso, os juízes também acusaram de deficiência mental um comunista e, sob o discurso de degeneração genética, o esterilizaram.

Após lermos o trecho de *Vontade de potência* trazido a nosso estudo, podemos considerar que as mortes retratadas pelo filme são atos nazistas que poderiam estar ligados às palavras atribuídas a Nietzsche.

Salientamos também que dentre as mortes causadas pelos casais de assassinos (Ian e Mira e Orfeu e Eurídice) não existe nenhum deficiente, contudo existem outras pessoas que para eles seriam consideradas partes degeneradas de um organismo a ser salvo.

Ann, em pose de oração, como fora colocada por Ian e Myra, ou com suas crenças judaicas⁸² como fora vista por Orfeu e Eurídice, seria seguidora de um Deus que degenerou o homem forte. Sendo assim, portanto, o mandamento de “*não matarás*” sucumbiria ao mandamento de amor ao homem superior.

⁸² Observamos aqui que a crítica aos judeus não é elemento abundante nas obras de Nietzsche. Contudo, como já vimos, a crítica aos cristãos e ao Deus por eles cultuado, um Deus que prega a ascese dos mais fracos, estende-se também aos ancestrais dos católicos, os judeus.

O assassinio de Edward, na versão santareniana dos fatos, também seria justificado por esse mandamento de amor uma vez que, como vimos nas histórias de Capote e de Tennessee Williams, a homossexualidade pode ser um sintoma de distúrbio psíquico.

Sendo assim, as palavras de *Vontade de potência* poderiam ter sido objeto de inspiração tanto para os nazistas, como retratam os fatos colocados em *O julgamento de Nuremberg*, como para o casal de assassinos da charneca (Ian e Myra e suas versões literárias Orfeu e Eurídice).

Observamos ainda que, em Nietzsche, o tempo linear pregado pelo catolicismo (criação do homem e do mundo, vinda do salvador Cristo, morte e ressurreição – no Céu – dos indivíduos bons) passa a ser um tempo cíclico, em que um fluxo eterno de forças trará o renascimento de um novo ser supremo. Ou seja, nesse filósofo a idéia de “super-homem” aparece vinculada a uma idéia de “eterno retorno”.

Em *Vontade de potência*, a idéia de “eterno retorno” assim é trabalhada:

E sabeis o que é para mim o ‘mundo’? É mister que vo-lo mostre ao espelho? Este mundo é um monstro de força sem começo nem fim, uma quantidade de força brônzea que não se torna nem maior nem menor, que não se consome, mas só se transforma, imutável no seu conjunto, uma casa sem despesas nem perdas, mas também sem rendas e sem progresso, rodeada do ‘nada’ como de uma fronteira. Este mundo não é algo de vago e que se gaste, nada que seja de uma extensão infinita, mas, sendo uma força determinada, está incluído num espaço determinado e não num espaço, que seria vazio em alguma parte. Força em toda a parte, é jogo de forças e ondas de forças uno e múltiplo simultaneamente acumulando-se aqui, enquanto se reduz ali, um mar de forças agitadas que provocam sua própria tempestade, transformando-se eternamente num eterno vaivém, com imensos anos de retorno com um fluxo perpétuo de suas formas, do mais simples ao mais complexo, indo do mais calmo, do mais rígido e do mais frio ao mais ardente, ao mais selvagem, ao mais contraditório, para consigo próprio, para retornar, depois, da abundância à simplicidade, do jogo das contradições ao prazer da harmonia, afirmando-se a si mesmo, ainda nessa uniformidade das órbitas e dos anos, bendizendo-se a si próprio como aquilo que eternamente deve retornar, como um devir que jamais conhece a saciedade, jamais o tédio, jamais a fadiga: este meu mundo dionisíaco da eterna criação de si mesmo, da eterna destruição de si mesmo, este mundo misterioso das voluptuosidades duplas, meu ‘além do bem e do mal’, sem fim, senão o fim que reside na felicidade do círculo, sem vontade, senão um

anel que possua a boa vontade de seguir seu velho caminho, sempre em redor de si mesmo e nada mais senão em redor de si mesmo: este mundo, que eu concebo (...) Quereis um nome para esse universo, uma solução para todos os enigmas? Uma luz até para vós, os mais ocultos, os mais fortes, os mais intrépidos de todos os espíritos, para vós, homens da meia-noite? Este mundo da vontade de potência e nada mais! E vós também sois esta vontade de potência e nada mais... (ibidem, p. 307).

A citação acima nos traz um filósofo a estudar o homem e a terra como um universo em eterno movimento. Além disso, observa que esse mundo dionisíaco se cria e se destrói perpetuamente através de desejos duplos, de conceitos que se revezam, conceitos de bem para o que já fora aceito pelos homens, e de mal, para os que derrubam os marcos fronteiriços e abatem as antigas crenças⁸³. Nesse universo em eterna transmutação de valores cabe ao homem forte exercer o papel da “vontade de potência”.

Segundo Ferreira Santos (NIETZSCHE, s.d.2) a “vontade de potência” almejada por Nietzsche é o esforço que o homem forte deve ter para triunfar, para vencer, para intensificar a vida, sendo que esse esforço deve ser capaz de retirar dos seres o impulso de passividade e de degeneração que habitou por tantos anos o mundo cristão. Salienta ainda o estudioso que a “vontade de potência” foi confundida por muitos, dentre eles Hitler e Mussolini, como “vontade de poder” e que estes usaram as palavras de Nietzsche como justificativas para seus atos de sanguinolência desmedida.

Acrescentamos à lista de Ferreira Santos, como deturpadores das palavras de Nietzsche, os assassinos Ian e Orfeu.

⁸³ Encontramos esta definição de “bem” e “mal” no texto *A gaia da ciência* (1882). Neste esclarece Nietzsche: “Até hoje, foram os espíritos mais fortes e os espíritos mais malignos que obrigaram a humanidade a fazer mais progressos: inflamaram constantemente as paixões adormecidas — todas as sociedades policiadas as adormecem — eles despertaram constantemente o espírito de comparação e de contradição, o gosto pelo novo, pelo arriscado, pelo inexperimentado; obrigaram o homem a contrapor opiniões a opiniões, modelos a modelos. As mais das vezes pelas armas, derrubando os marcos fronteiriços, violando as crenças, mas também com novas religiões e novas morais! (...) O novo, em todas as circunstâncias, é o mal, pois é aquilo que deseja conquistar, derrubar os marcos fronteiriços, abater as antigas crenças; somente o antigo é o bem!” (NIETZSCHE, 2003, p. 39).

Movidos pelo discurso de poder, tanto Ian quanto Orfeu vêm em si, e não no mundo dionisíaco, o cerne da força de destruição e de reconstrução. Sendo assim, ao invés de seguirem um discurso virtuoso de amor à terra e aos homens, eles proclamam assassínios guiados apenas pelo prazer de superioridade.

Somamos ainda como característica de deturpação do discurso nietzscheniano o fato de os dois assassinos terem denominações ligadas à cultura da antiguidade clássica.

Lembramos que ao construir a imagem do que seria o “super-homem”, Nietzsche retoma em seu ser superior o entendimento de virtude propagado pelos antigos. Sendo assim, podemos dizer que esse filósofo vê na antiguidade, senão o modelo de super-homens, uma idéia próxima ao que estes seriam. Nesse sentido, poderíamos dizer que o super-homem é “eterno-retorno” ao que fora entendido como humanidade superior pelos antigos gregos e latinos.

Ian Brady, já preso pelos assassínios cometidos, se autodenominou Janus, deus romano conhecido por ser o guardião de universo, o deus dos inícios. Sendo assim, apesar de a humanidade ter em Ian o conceito de mal por ter ocasionado mortes atrozes, ele se coloca como o mal que não é compreendido por ser, em palavras tortas do pensamento nietzschiano, uma nova crença, um novo início de conceito de virtude que se apresenta ao universo.

Orfeu tem si a denominação de um deus grego cujo canto tornava afáveis os seres mais cruéis. Contudo, no “eterno retorno” de forças do universo, o canto de vida propagado pelo deus antigo sofreu mutações e passou a ser um canto de morte. Mortes guiadas não só pela lira de Orfeu, mas também por um canto nazista-hitleriano que modificou o sentido de super-homens divulgado por Nietzsche.

Portanto, podemos concluir que Ian e Orfeu propagam não um discurso de “eterno retorno” que visaria à afirmação absoluta do humano como fora proposto pela revolta nietzschiniana, mas sim um discurso de ódio a pregar uma violência desmedida para que poucos, os escolhidos da raça-ariana, os que se autodenominam superiores, possam exercer o seu desejo de poder.

Nesse momento da análise, também podemos compreender a frase de Nietzsche dita por Eurídice a Orfeu. Na charneca, junto aos corpos assassinados, Eurídice entoia sua paixão por Orfeu e acrescenta, ao canto dos dois, palavras do filósofo: “‘Nenhum artista tolera o real’... Eu amo-te, amo-te... amo-te! Só a ti, Nietzsche do meu coração! Poeta, santo...!Santo, santo, santo” (SANTARENO, s.d., p. 154).

No livro de Camus, a frase atribuída a Nietzsche pertence ao capítulo destinado a analisar a arte e, objetivando isso, o ensaísta coloca que os artistas são criadores que não podem prescindir do real, mas podem rejeitá-lo em “nome de uma idéia que ele tem de sua própria natureza.” (CAMUS, 2005, p. 332).

Orfeu é um artista, não só porque seu nome mítico está ligado à criação da poesia, mas também, e principalmente, porque acredita ter o poder de criar um novo universo. Contudo, apesar de toda a leitura realizada, Orfeu não consegue ver os motivos reais da revolta de cada um dos autores lidos e reconstrói, segundo a sua própria natureza, uma realidade a ser entoada por seus cantos de morte. Sendo assim, guiado por uma poesia ouvida por ele e pelos seguidores do nazismo, Orfeu mata duas crianças, uma judia e um negro e um adolescente homossexual.

Eurídice, por sua vez, proclamando amor, acompanha o canto entoado por seu artista Orfeu e chama de deus não só a seu amado, mas também, incoerentemente, aquele que lutou contra deuses que tornariam os homens subservientes: Nietzsche.

Desse modo, apesar de terem nomes que retomam a antiguidade, o casal não exerce atos de virtude proclamados pelos antigos e almejados pelo “super-homem” nietzschiano; ao contrário disso, exercem atos vis que visam à degeneração da humanidade.

Ao cabo, resta-nos as palavras de um dos estudiosos de Nietzsche, Lichtenberger:

Em boa justiça não podemos condenar as teorias de Nietzsche sob o pretexto de que os medíocres e impotentes, inflados de vaidade, tomem-lhe emprestados alguns preceitos, arbitrariamente destacados do conjunto de sua doutrina, para justificar os apetites de gozo egoísta ou as extravagantes pretensões de grandeza. (NIETZSCHE, s.d.2, p. 61)

Ou seja, na ambigüidade da teoria nietzschiana, podemos destacar conceitos que inflamam assassinos como Ian, Orfeu e, como veremos posteriormente com mais propriedade, Hitler; contudo condenar os escritos do filósofo alemão porque esses foram mal utilizados por alguns seria impossibilitar o renascimento de energias que nos levariam a uma humanidade superior.

III.3.5- “Transmutação” de valores: dos crimes de paixão aos crimes de lógica.

Nietzsche não meditou o projeto de matar Deus. Ele o encontrou morto na alma de seu tempo. Foi o primeiro a compreender a dimensão do acontecimento, decidindo que essa revolta do homem não podia conduzir a um renascimento se não fosse dirigida. (CAMUS, 2005, p. 89).

Em seu ensaio acerca do homem revoltado, Albert Camus nos traz a idéia de que a luta humana contra a autoridade divina começou com o assassinio do Deus católico e culminou com o entendimento desse assassinio.

Para explicar-nos essa idéia, o escritor francês explanou acerca da “negação absoluta” de Sade e dos românticos, da “recusa da salvação” de Ivan Karamazov e d“a afirmação absoluta” de Nietzsche.

Em Sade, como vimos, a escolha pelos instintos sexuais é, segundo Camus, reflexo não só de um tempo que teve coragem de decapitar o rei católico Luis XVI, mas também da época em que a morte desse rei foi o símbolo do extinguir de uma autoridade divina já decadente. Desse modo, ao aceitar suas manifestações desmedidas de desejo sexual, Sade escolhia sua natureza instintiva em detrimento de sua religiosidade e era um dos primeiros a negar, mesmo que por vias extremas, o Deus católico que até então reinava no mundo.

Da negação absoluta por meio da aceitação dos instintos, Camus passa para uma outra forma de negação, aquela que aceita o rival de Deus como vítima e não como culpado. No satanismo romântico, o ensaísta francês encontra um homem injustamente expulso do mundo virtuoso divino, um homem cujo choro sentimental é a manifestação de um canto contrário a uma ascese que lhe fora e lhe é negada.

Camus observa, então, que a dor dos não escolhidos pode ser sentida, através da compaixão, também pelos mais afortunados. É o caso de Ivan Karamazov. É o caso de um homem revoltado que não suporta enxergar em seu mundo a miséria das crianças, a desigualdade social e a morte injusta impingida ao ser humano. A harmonia divina é, então, criticada e contra esta o homem revoltado, simbolizado aqui por uma personagem de Dostoievski, exige liberdade de ação. Contudo, salienta o ensaísta, o pensamento de Ivan não germina um deus mais justo e sim um homem cujos crimes são igualáveis aos do Deus criticado, fato que ocasiona a loucura de Ivan.

A linha do tempo a retratar a progressiva morte de Deus nos leva ao encontro de Nietzsche e na filosofia deste, segundo Camus, temos uma possível compreensão do objetivo da verdadeira luta travada pelo homem revoltado.

Nietzsche afirma que “Deus está morto” (ibidem, p. 89), contudo sua afirmativa é apenas uma consequência dos pensamentos já propagados pelos seus antecessores. Sendo assim, observa o ensaísta francês, apesar de atacar o santuário antigo, o catolicismo, os escritos de Nietzsche não querem apenas destruir a subserviência a um Deus supremo, mas sim erigir o verdadeiro sentido da revolta: encontrar uma humanidade mais forte que renascerá na afirmação absoluta do humano.

Ou seja, conclui Camus, “os crimes de paixão” cometidos por esses revoltosos visam erigir um homem natural que quer edificar uma humanidade que celebre a verdadeira liberdade de viver.

Contudo, explica Camus, a luta dos revoltosos traz em si um antagonismo, os “crimes de lógica”. Movidos não mais pelo sentimento, mas sim pela razão, homens racionalizam as idéias dos revoltosos e as utilizam como justificativa e álibi para seus atos de sanguinolência desmedida. Ou seja, ao invés da ascese almejada, do rumo a uma maior consciência, alguns seres humanos utilizam as palavras dos verdadeiros revoltosos como filosofias para formar uma estirpe de seres que almejam o assassinato universal, a destruição absoluta e o aniquilamento do homem.

Poderíamos vincular Orfeu, pelos fatos até agora expostos, a essa estirpe de seres. Orfeu lê livros de Sade, copia ou decora frases desse autor e tenta encontrar nesses ditos justificativa para os crimes que comete. Sendo assim, praticar a pederastia, o estupro ou o assassinio passa a ser, para Orfeu, segundo seu entendimento desvirtuoso, uma manifestação de liberdade. Contudo, devemos salientar, neste homem a incoerência habita,

pois se ele mata imbuído pela paixão libertária de Sade, pela escolha da manifestação desmedida de seus instintos sexuais, não deveria condenar à morte outro libertino, o homossexual Edward. Ou seja, podemos dizer que o assassino santareniano utiliza os escritos libertinos do marquês apenas como justificativa para uma sexualidade desmedida e não como manifestações reais de uma liberdade a ser exigida. Portanto, os “crimes de paixão” cometidos por Sade, paixão pela natureza instintiva e sexual, passam a ser em Orfeu “crimes de lógica”.

Acrescentamos que, em uma noite de Natal, Orfeu e Eurídice vão a um lugar sagrado, a charneca, para repetir ditos de pessoas por eles consideradas santas: Sade, Dostoievski e Nietzsche.

A repetição desses ditos assemelha-se ao ato de orar tão criticado por um dos autores citados pelo casal de assassinos, Friedrich Nietzsche. No livro *A gaia da ciência*, esse filósofo alemão coloca que os seguidores de Deus utilizam a oração não como uma forma de engrandecimento do ser, mas sim como um “longo trabalho mecânico dos lábios, aliado a um esforço de memória” (NIETZSCHE, 2003, p. 118). Ressalta ainda que a oração acaba sendo, para os “que nunca tiveram pensamentos próprios e que ignoram o que é elevação da alma” (ibidem, loc. cit.), um repetir contínuo e sem sentido de palavras. Notamos que as frases emitidas por Orfeu e Eurídice não são por eles realmente compreendidas e, por serem repetidas de maneira mecânica, poderíamos dizer que formam uma estranha e nova oração. Sendo assim, apesar de pronunciarem palavras contrárias ao Deus católico, Orfeu e Eurídice acabam tendo a mesma atitude dos fiéis crentes nesse Deus.

Somamos ainda ao nosso pensamento o fato de que Camus colocou Sade, Dostoievski e Nietzsche como revoltosos por dois motivos. Primeiro, porque eles participaram da progressiva morte do culto a um Deus cruel, o católico. Segundo porque,

ao negarem esse Deus, acabaram escolhendo a supremacia da terra e do humano. Orfeu e Eurídice, contudo, propagam cultos de morte a determinadas pessoas. Desse modo, podemos dizer que o casal de assassinos pratica, por causa de outros deuses – Sade, Dostoiévski, Nietzsche e Hitler – o que havia sido criticado, segundo Camus, pelos autores revoltosos.

Sendo assim, podemos afirmar com propriedade: o verdadeiro sentido da revolta almejada por Sade, Dostoiévski e Nietzsche não existe no casal de assassinos, uma vez que nestes as palavras daqueles não são sinônimos de liberdade e ascese do humano, mas sim de prisão e subserviência a uma crueldade sem sentido.

Além disso, salientamos, a história da revolta de cada autor, ou personagem, não se harmoniza com os atos cometidos pelo casal de assassinos. Como já vimos, a manifestação de Sade é pela liberdade dos instintos sexuais, Orfeu e Eurídice, contudo, matam Edward por este ser um libertino. A revolta de Ivan Karamazov, personagem de Dostoiévski, é movida pela compaixão aos mais injustiçados, dentre eles as criancinhas; Orfeu e Eurídice, todavia, têm nos injustiçados de Ivan alvo de suas mais extremas crueldades. Por fim, a revolta de Nietzsche visa direcionar o renascimento da humanidade, entretanto, de suas palavras nascem seres, Orfeu e Eurídice, cuja vontade de poder são atos de destruição movidos contra o humano.

Logo, podemos concluir, os crimes de Orfeu e Eurídice são, segundo a nomenclatura camusiana, “crimes de lógica” uma vez que os escritos dos revoltados servem para o casal de assassinos como álibis para crimes racionalizados e não como manifestações verdadeiras de insurreição a um sistema que os oprime.

Ressaltamos ainda que a revolta dos românticos, seres obrigados, na óptica do ensaísta, a praticarem o mal porque foram expulsos de todo bem paradisíaco, não foi

entoada por Orfeu santareniano, fato que estudaremos com mais apuro ao abordarmos o cotejo que o autor português realizou entre o casal de amantes diabólicos e o mitológico casal Orfeu e Eurídice.

Antes de findarmos esta parte de nossa análise, devemos observar mais um intertexto trabalhado por Santareno com frases utilizadas por Camus. No capítulo III de *O homem revoltado*, o ensaísta francês cita: A personalidade tomou o lugar da fé, a razão o da Bíblia, a política o da religião e da Igreja, a terra o do céu; o trabalho o da oração, a miséria, o do inferno, o homem o de Cristo. (SANTARENO, s.d., p. 192)⁸⁴.

Esclarecemos que o dito acima foi transcrito por Orfeu em seu caderno de anotações e a aparente incoerência dessa transcrição reside não só na deturpação que Orfeu faz das palavras acima, mas também na atitude de um nazista transcrever frases que pertencem ao filósofo que inspirou grande parte da doutrina comunista, Feuerbach.

Para compreendermos tal citação, devemos observar o pensamento que levou a obra camusiana a ser criticada pelos seus contemporâneos: os atos da violência dos movimentos fascista e nazista são equiparáveis aos cometidos pelos comunistas.

Sendo assim, ao colocar em seu assassino nazista palavras que pertencem àquele que Marx “considerava um grande espírito, e de quem se reconheceria como discípulo crítico” (CAMUS, 2005, p.174), Santareno mostra por outras vias o que Camus colocou em seu ensaio: no seu tempo, os ideais nazistas e comunistas se igualam, pois servem de álibi para os que, através de “crimes de lógica”, praticam uma violência desmedida.

Observamos que na peça santareniana o terceiro jurado, após ler o fragmento de Feuerbach transcrito por Orfeu, salienta que o texto parece ser ligado à política, fato que

⁸⁴ Na versão em língua portuguesa que utilizamos da obra camusiana, a frase é transcrita da seguinte maneira: “A individualidade tomou o lugar da fé; a razão, o da Bíblia; a política, o da religião e da Igreja; a terra, o do céu; o trabalho, o da oração; a miséria, o do inferno; e o homem, o lugar do Cristo.” (CAMUS, 2005, p. 173).

não lhe agrada, pois, se existir esse vínculo, o crime será julgado como necessário ao engrandecimento da nação.

A observação é pertinente uma vez que essa discussão aparece tanto no filme *O julgamento de Nuremberg* quanto no ensaio camusiano.

Lembramos que, no filme, o advogado de defesa dos juizes ligados à Alemanha nazista coloca que os atos de assassínio cometidos pelos acusados foram movidos pelo desejo político de engrandecer a pátria. Além disso, salienta o mesmo advogado, outras nações, dentre elas os Estados Unidos da América, cometeram e cometem assassínios movidos pelo mesmo álibi. No final do julgamento, recordamos, apesar de os juízes serem condenados à prisão perpétua, o filme deixa claro a idéia basilar que se objetivou discutir: homens, mesmo que de ideais antagônicos, vêm na política do engrandecimento da nação o álibi perfeito para suas ações desmedidas de violência.

No filme dirigido por Kramer, os ideais antagônicos são metaforizados pelo nazismo e capitalismo; no ensaio camusiano, como salientou a crítica ao livro, pelos governos fascistas e socialistas.

Acrescentamos ainda que Camus nos diz que seu texto não tem como objetivo julgar a culpabilidade, mas sim compreendê-la. Compreender como “os crimes de paixão” se tornaram “crimes de lógica”, ou seja, como as manifestações de sentimentos de amor ao homem (homem instinto, homem expulso do paraíso, homem compaixão, homem absoluto) podem ter originado seres cujos crimes racionalizados proliferam, em seu tempo, em massacres que não mais causam horror à humanidade.

Na análise da frase de Feuerbach, Camus encontra uma possível resposta para esta sua indagação. Em sua *Essência do cristianismo* (1841), diz Camus, Feuerbach fez uma profecia acerca do tempo vindouro. Nesse, a fé, a Bíblia, a religião, o Céu, a oração, o

inferno e Cristo seriam substituídos pela individualidade, pela razão, pela política, pela terra, pelo trabalho, pela miséria e pelo homem; o homem ateu e o homem revolucionário, “duas faces de um mesmo movimento de liberação” (ibidem, p. 175), perceberiam que os ideais cristãos de transcendência que perduraram por tempos deveriam ser substituídos por ideais capazes de dirimir, na terra, o real inferno que faz sofrer a humanidade: a miséria.

Contudo, observa Camus, a concepção equivocada do mundo trouxe homens que queriam tomar o lugar do Deus teocêntrico e se tornaram seres tão cruéis como Ele; ou seja, conclui Camus, em Napoleão, em Hegel, em Hitler e outros tantos podemos observar os ideais de matar e de escravizar contra os quais tanto lutaram os verdadeiros homens revoltados.

Nesse sentido, podemos dizer, se a todos os que cometeram “crimes de paixão” fosse dado o direito de ver como suas idéias foram transfiguradas, os revoltosos sofreriam do mesmo mal de Ivan Karamazov: a mente terrestre escolheria a insanidade, pois não conseguiria compreender o desvirtuar de uma luta que fora guiada pelo amor aos homens.

Quanto ao Orfeu santareniano, lembramos, via Camus, um outro pensamento de Feuerbach que nos ajudará a compreender o desvirtuar de uma revolta: “(...) a distinção entre o humano e o divino é ilusória; ela nada mais é do que a distinção entre a essência da humanidade, isto é, a natureza humana, e o indivíduo” (ibidem, loc. cit.).

O trecho anterior nos permite dizer que a frase escrita pelo Orfeu santareniano não foi por ele compreendida da mesma forma que Camus a analisou. Podemos construir essa afirmação pois, para essa personagem, o inferno cristão não seria comparável à indigência monetária, mas sim a um outro inferno: o indivíduo ainda não alcançou a ascese ao divino, pois sucumbe ao mais cruel de sua natureza humana, o instinto prazeroso vindo do ato de matar.

Portanto, podemos concluir, na “transmutação” de valores, Orfeu não é o “super-homem” almejado por Nietzsche, não é o ser que conseguiu a ascese desejada pelos revoltosos, é apenas um homem cuja consciência serve somente para lembrar ditos que justificam crimes guiados pelo que há de mais elementar na natureza humana, o instinto de prazer.

III.4- Jean Genet: o lirismo de um ladrão.

Em seu caderno de anotações, Orfeu copia um trecho de *O diário de um ladrão* e aproxima, nesse momento, sua história de vida à do escritor Jean Genet (1910 – 1986).

Tornei-me abjeto. Pouco a pouco, fui-me habituando a esse estado. Confesso-o tranqüilamente. O desprezo que os outros sentiam por mim, transformou-se em ódio: Venci, portanto. Mas quantos golpes sofri. (SANTARENO, s.d., p. 188).

Livro de memórias, *O diário de um ladrão* foi escrito e publicado no ano de 1949. O enfoque principal dessa obra autobiográfica é resumido pelo escritor no corpo de seu texto: “A traição, o roubo e a homossexualidade são os assuntos essenciais deste livro” (GENET, 2005, p. 151).

Observemos a história de Genet com o intuito de compreendermos o que levaria Orfeu a trazer para seu caderno de anotações uma frase dita por um ladrão homossexual.

Filho de uma prostituta, Jean Genet fora enjeitado assim que nascera. Na França de 1910, era comum que as crianças abandonadas na capital fossem criadas, em troca de uma ajuda monetária do governo, por pais adotivos no interior do país; esse foi o destino de Jean Genet. Tempos depois, ao completar dez anos, roubou pela primeira vez. Aos treze anos,

decidiu abandonar a residência de adoção e viver da prática de pequenos furtos. Aos quinze, foi levado à colônia penitenciária de *Mettray*. Nessa prisão, local em que ficou encarcerado até a maioridade, o menino enjeitado tomou contato com a homossexualidade. Com dezenove anos, ele se alistou na Legião Estrangeira, contudo, guiado apenas pelo dinheiro que o alistamento poderia lhe render, tornou-se desertor algum tempo depois. Jean passou a viver, a partir deste momento, como um viajante que tem na homossexualidade e no roubo não só sua maneira de obter dinheiro, mas também elementos a guiarem sua filosofia de vida.

Devemos salientar, todavia, que a narrativa criada por Genet não se torna literária pelos retratos factuais trazidos a seu diário, mas sim por uma existência interior que revela, a cada relato, que o lirismo também é possível aos marginalizados pela sociedade.

Jean Genet, apesar de nunca haver conhecido a sua mãe, sonhava como seria seu encontro com ela. Caminhando pelas ruas, ele veria uma velha ladra a mendigar e sentiria, inicialmente, o desejo de cobrir de flores e de beijos a face redonda e tola desta mulher. Mas pouco tempo seria necessário para que estes signos iniciais de ternura fossem substituídos pelos mais vis. Ele então sentiria o desejo de babar sobre a velha ladra que é sua mãe: “(...) babar sobre os cabelos dela e vomitar-lhe as mãos” (GENET, 2005, p. 25), estas seriam as reais formas de “adorá-la” (ibidem, loc. cit.).

A passagem citada revela um autor que consegue inserir um tom repleto de lirismo naquilo que é considerado abjeto pela sociedade.

Devemos acrescentar que o texto construído por Genet traz ainda em seu bojo interpretações racionais acerca dos atos que envolvem sua biografia. Nesse sentido, Genet nos mostra as razões que fizeram dele um indivíduo fora dos padrões aceitos pela sociedade.

Em uma das passagens de seu livro ele confessa:

(...) não quero dissimular as outras razões que fizeram de mim um ladrão, a mais simples sendo a necessidade de comer; todavia, em minha escolha jamais entraram a revolta, a amargura, a raiva ou quaisquer sentimento desse tipo. Com cuidado maníaco, “um cuidado de ciumento”, preparei a minha aventura como se arruma uma cama, um quarto para o amor: eu tive tesão pelo crime. (ibidem, p.18)

Através do fragmento acima podemos dizer que o autor declara que escolheu a criminalidade não por causa do instinto de se alimentar, mas sim para que pudesse, através dos roubos, obter um prazer igualável ao sexual.

Este entrelaçar entre roubo e prazer sexual traz a Genet cúmplices que se tornam amantes devotos: René, Salvador, Java, Michaelis, Erik, Armand, Bernard, Robert e, dentre outros, o mais importante, Stilitano.

Stilitano é o grande amor de Jean Genet. Contudo, a união de ambos se faz muito mais por narrativas a planejarem e praticarem estelionatos, que por palavras a contarem se houve mesmo um entrelaçar de seus corpos. No momento de sua mais atroz crueldade, o espancamento e roubo de um homossexual a quem Jean Genet chama de “veado” e de “animal sujo” (ibidem, p. 161), a união com Stilitano é tão forte, que o autor declara: “Feito de lama e de vapor, Stilitano era realmente uma divindade a quem eu ainda podia me sacrificar. Nos dois sentidos da palavra, estava possuído” (ibidem, p. 162).

Acrescentamos que o ato de roubar não traz arrependimento a Jean Genet. Já o espancamento de um ser que lhe é igual na homossexualidade, entretanto, traz desolamento à sua consciência por ter ferido seu tesouro mais querido: a pederastia.

Abordando também sua ligação com o mundo natural, mundo em que se valorizam os instintos, Genet explica-nos a origem de seu sobrenome. O autor declara que, aos vinte e um anos, conseguira obter do Estado sua certidão de nascimento e nesta constava o nome

da mãe que jamais conhecera, Gabrielle Genet. Todavia, após tentativas infrutíferas de encontrar Gabrielle, escolhera como vínculo materno sua ligação com a natureza e desse modo aceitara ser Genet, pois a grafia de seu sobrenome designa, em francês, o arbusto de giesta (*genêt*). Neste momento, conclui então o escritor, a natureza representada pelas flores de giesta passa a ser seu emblema.

Observamos que Jean Genet soma ainda a esse raciocínio um outro: as flores de giesta têm na terra seu alimento e essa terra é feita “dos ossos em pó das crianças, dos adolescentes enrabados, massacrados, queimados por Gilles de Rais” (ibidem, p. 45).

Apesar de Jean Genet não explicar quem foi Gilles de Rais, devemos salientar que este homem é um conhecido nobre francês que viveu no século XV e que foi acusado de torturar, estuprar e matar centenas de crianças. Sendo assim, as flores de giesta e seu “parente” Genet se alimentam da terra que recebeu as vítimas de um assassino atroz. Deduz então o escritor: dessa forma “a minha perturbação parece comandada pela natureza toda” (ibidem, p. 45).

Ao vínculo homem/ natureza, Jean Genet acrescenta a influência que o meio social pode ter sobre o indivíduo. Nesse momento ele traz a seu texto a frase que, posteriormente, seria copiada por Orfeu: “Tornei-me abjeto. Pouco a pouco, acostumei-me com esse estado. Tranqüilamente o confessarei. O desprezo que tinham por mim mudou-se em ódio: eu estava realizado. Mas quantas aflições sofrera!” (ibidem, p. 156)

Na obra paradigma, o trecho copiado por Orfeu faz parte da conclusão de uma idéia. Aos dezesseis anos, o adolescente Jean Genet escuta da sociedade acusações e, ao invés de se indignar contra elas, ele decide tornar realidade o que era discurso. Ou seja,

para vencer os que o acusavam de covarde, de traidor, de ladrão e de homossexual, o jovem responde sim e se torna o ser desprezível que a sociedade exigia que ele fosse⁸⁵.

Assim como Jean Genet, o Orfeu santareniano conheceu a orfandade em sua infância. Contudo, esta privação dos genitores ocorreu não por abandono, mas sim por morte dos pais ocasionada pela guerra.

Lembramos que a questão da orfandade influenciar ou não a formação de pessoas desvirtuadas já foi por nós abordada anteriormente, quando estudamos o intertexto que Santareno faz com a obra *A sangue frio*, de Truman Capote. Naquela ocasião, concluímos que a orfandade vivida por Orfeu, Eurídice e Perry era um dos fatores que poderiam ter influenciado a formação destes assassinos. Sendo assim, a história de abandono sofrida por Jean Genet corrobora com a nossa análise inicial.

A relação homossexualismo/ criminalidade, também já apareceu como objeto de estudo em outros momentos de nossa análise. Ela foi abordada nas histórias de Ian Brady, Richard Hickock, Sebastian, Sade e do próprio Orfeu. Contudo, uma vez que a questão é tratada de formas diversas em cada uma dessas obras, ainda não podemos concluir se o homossexualismo leva ou não o ser à criminalidade.

O que podemos acrescentar é que, segundo a narrativa de Jean Genet, a homossexualidade é vista como um crime pela sociedade e, portanto, o homossexual, por já ser tido como um desvirtuado da lei oficial, escolhe cometer outros crimes sociais.

Devemos ressaltar que na peça santareniana a não aceitação do indivíduo homossexual também é objeto de discussão. Podemos observar essa não aceitação por dois ângulos, o de roubo e o de homicídio.

⁸⁵ Importante dizer que não podemos classificar a influência que o meio social exerce no escritor como uma influência naturalista uma vez que na história de Jean o livre arbítrio foi quem guiou o futuro deste homem.

A irmã de Eurídice, por exemplo, diz ao marido que ele não deve se preocupar, pois o roubo praticado contra um homossexual não será objeto de uma investigação séria pela polícia. Ou seja, segundo ela, o indivíduo homossexual não tem seus direitos defendidos pelo Estado assim como os outros indivíduos o teriam.

No tribunal, não mais acusado de roubo, mas sim de assassinio, Orfeu tem a cumplicidade dos jurados pela morte do homossexual Edward. Para comprovar este fato, trazemos à nossa análise, respectivamente, a opinião do 4º e do 6º jurados:

Tens razão, Orfeu! Bem vistas as coisas, que importância tem isso de matar um homossexual, uma 'reles bicha'?! Toma mas é atenção com outros dois crimes, o assassinio de crianças: Daí sim, pode vir-te mal. Agora da morte desse Edward...!? Não, isso não pesará em tua sentença (...) Todos os pederastas – mesmo quando tenham dezassete anos! ... – são antisociais, perversos de instinto e de caráter, mentirosos e cobardes, imaturos e deficientes éticos... capazes de tudo, do pior! Descansa Orfeu: realmente a morte de Edward Jones pouco vale, pouco ou nada contará. (SANTARENO, s.d., p. 38).

Ah, é em situações deste gênero que eu tenho saudades da guerra: Vinte anos atrás, a gente arrumava aquele casal de bandidos de encontro com uma parede e, sem mais conversas, borrifávamo-los de alto a baixo com uma linda chuva de metralhadora! E o outro, o tal... o maricas também podia beneficiar da mesma dose: Não se perdia nada! (...). (ibidem, p. 37).

Ou seja, na obra santareniana, pensamentos trazem à tona uma realidade: nossa sociedade não aceita o indivíduo homossexual e, portanto, não julga criminosa qualquer ação, seja de roubo ou de assassinio, contra tais seres.

Salientamos que na obra *Diário de um ladrão*, Jean Genet declara ter praticado o roubo e o espancamento de homossexuais, atos que, como vimos, o deixam desolado. Contudo, o autor não coloca o assassinio, de homossexual ou não, entre os crimes por ele cometidos. Além disso, acerca do ato de matar outrem, diz o autor:

O assassinato não é o meio mais eficaz de ir ao encontro do mundo subterrâneo da abjeção. Ao contrário, o sangue derramado, o perigo

constante em que estará o seu corpo que pode um dia qualquer ser decapitado (o assassino recua mas o seu recuo é ascendente) e a atração que ele exerce pois lhe supõem, por tão bem opor-se às leis da vida, os atributos mais facilmente imaginados da maior força, impedem que esse criminoso seja desprezado. Outros crimes são mais aviltantes: o roubo, a mendicância, a traição, o abuso de confiança, etc. são estes os que escolhi cometer ao passo que sempre permaneci habitado pela idéia de um crime que, irremediavelmente, me separaria do mundo de vocês. (GENET, 2005, p. 97).

O fragmento acima nos permite dizer que o assassinio não é um crime escolhido por Jean Genet, pois o autor vê em seus atos criminosos uma forma de separá-lo do mundo socialmente aceitável. Segundo o pensamento do autor, o homicida pode estar sujeito a ser condenado à morte e, portanto, ao matar, o criminoso não se separa da sociedade, mas sim a essa pode se unir.

Apesar de viver como andarilho em vários países da Europa, se Jean Genet cometesse algum crime mais grave, como por exemplo o de homicídio, ele seria julgado em seu país de origem, a França. No território francês a pena de morte vigorou até o ano de 1981, sendo assim, o crime de assassinio seria, no caso de Genet e segundo o raciocínio por ele colocado, objeto de assassinato.

Na Inglaterra, como já foi colocado, a pena de morte foi abolida em 1964, portanto ela não estava em vigor na época em que Orfeu e Eurídice cometem seus crimes. Sendo assim, podemos dizer, o motivo que leva Jean a repugnar o homicídio não poderia ser aplicado ao casal inglês.

Quanto à questão de a pena de morte ser também uma maneira de cometer assassinato, trazemos à nossa análise trechos que comprovam que os jurados sentem um prazer igualável ao de Orfeu ao pensarem que poderiam arbitrar sobre a morte do acusado.

Após chamar de cretinos e fracos os que aboliram a pena de morte e de manifestar sua luta para que essa seja restabelecida, diz o primeiro jurado:

(...) (*os olhos cravados em Orfeu, como num duelo*) Gosto de te ver aí, piolho imundo! Escarro, flagelo de Deus! Como um membro podre, serás cortado do corpo da humanidade. Sem dó, nem compaixão! Seremos implacáveis contigo, monstro! Em todo o caso, menos implacáveis do que tu foste com as crianças que trucidaste. Monstro!!!” (SANTARENO, s.d., p. 169)

Além disso, como vimos anteriormente, o sexto jurado sente saudades do tempo da guerra, tempo em que a lei permitia borrifar “de alto a baixo com uma linda chuva de metralhadora” (ibidem, p. 37) pessoas como Orfeu e Eurídice.

Podemos deduzir, por meio dos trechos acima, que se a pena de morte existisse no país dos “assassinos da charneca”, o raciocínio de Jean seria verdadeiro: o assassinio movido pela pena de morte é igualável ao cometido pelo criminoso, pois ambos trazem prazer aos que têm o poder de matar.

Este desejo de agir sempre de forma contrária à lei faz com que Genet viva da prostituição e não do roubo na Alemanha nazista de Hitler. Neste local, declara o autor, em meio a um “povo de ladrões” (ibidem, p. 111), o roubo seria não só uma atitude aceitável à sociedade como também uma forma de obedecer “à ordem habitual” (ibidem, loc. cit.); a prostituição, por sua vez, seria uma forma de atacar aqueles que declaravam verdadeira ojeriza pelo indivíduo homossexual: os nazistas.

A observação nos parece pertinente uma vez que devemos destacar que entre os amantes de Jean existem dois homossexuais ligados ao pensamento nazista. Java se orgulha de ter pertencido ao exército S.S. de Hitler. Erik aprendera com o “Exército maldito” (ibidem, p.97) a oferecer amor e porrada aos homossexuais.

Esta ambígua relação homossexualidade/ nazismo não é explicada por Jean Genet. Contudo, devemos lembrar, ela retoma um dado que já tínhamos apontado na peça santareniana: o homossexualismo é tido como um crime, não obstante os mesmos seres que punem esse crime, no caso, os seguidores do nazismo, o cometam.

Em *O inferno*, recordamos, o assassino da charneca mata Edward por este ser uma “reles bicha” (SANTARENO, s.d., p. 38), todavia, como já vimos anteriormente, Orfeu tem um relacionamento homossexual com seu chefe.

Antes de findar esta parte de nossa análise acrescentamos que o Orfeu santareniano traz a seu caderno outra frase atribuída a Jean Genet: “Cada assassinato obedece, quanto à sua execução e ao móbil que o comanda, a leis que fazem dele uma obra de arte” (SANTARENO, s.d., p. 191).

Em *Diário de um ladrão*, o autor se refere várias vezes ao ato consciente de cometer o crime como o construir de uma obra de arte. Como exemplo dessas referências, podemos dar relevo ao trecho abaixo:

Terei muita vaidade em dizer que fui um ladrão habilidoso. Nunca fui apanhado no ato, em ‘flagrante’. Mas é pouco importante que eu saiba roubar admiravelmente em meu proveito terreno: o que procurei principalmente foi ser a consciência do roubo cujo poema eu escrevo, isto é: recusando enumerar as minhas façanhas, mostro o que lhes devo na ordem moral, o que a partir deles construo, o que obscuramente procuram talvez os ladrões mais simples, o que eles mesmos poderiam conseguir. (ibidem, p.87).

Lembramos que a grandeza da obra de Genet não é proveniente dos atos por ele narrados, mas sim da capacidade lírica que o autor possui de dar beleza ao que seria considerado abjeto pela sociedade. Sendo assim, o poeta Genet se constrói por, como ele mesmo observa, invadir o obscuro das almas dos ladrões.

O Orfeu santareniano, apesar de ter o epíteto do deus da poesia, não consegue envolver com palavras líricas os jurados quando depõe no tribunal. Contudo, o canto de morte por ele propagado reverbera não só no tribunal, mas também na sociedade em que habita. O motivo da propagação deste canto violento será desvendado com mais propriedade quando estudarmos os intertextos relacionados ao nazismo.

Todavia, se Orfeu não tem o lirismo em suas palavras, Bernardo Santareno se aproxima de Jean Genet quando quer trazer a seu texto a mesma consciência desejada pelo autor francês: desvendar o que obscuramente procuram os criminosos.

Nesse sentido, o estudo acima realizado nos permite acrescentar luz à compreensão da obscura mente do *serial killer* Orfeu.

Apesar de ter roubado Edward, não foi a miséria monetária o que levou Orfeu ao crime. Assim como Jean, o assassino da charneca encontra no prazer sua verdadeira fonte de ação criminosa.

Além disso, ao escolher ser guiado pelo instinto natural de prazer, os criminosos precisam adubar seus instintos naturais. Nesse sentido, Jean Genet encontra como adubo para sua natureza o sofrimento de outrem, de crianças torturadas, estupradas e assassinadas; Orfeu, por sua vez, além de adubar as terras sagradas da charneca com corpos de suas vítimas, encontra na obra de Jean Genet uma leitura a tornar mais fértil sua natural mente assassina.

Por fim, compreendendo a frase trazida ao caderno de Orfeu, podemos afirmar: assim como os atos de Jean Genet, as ações praticadas por Orfeu não são guiadas pela revolta, mas sim realizadas por seres que agem conforme aquilo que deles espera a sociedade. Sendo assim, Orfeu escolhe seguir sua natureza criminosa, pois é esse o

comportamento que a sociedade espera daquele que já tem em seu histórico de vida a orfandade e a violência advindas da guerra.

Cabe-nos ainda acrescentar, antes de findarmos esta parte de nossa análise, que a ligação feita entre violência e homossexualidade é objeto não só da obra citada de Jean Genet, mas também de outros dois autores que foram intertextualizados por Bernardo Santareno: Truman Capote e Tennessee Williams.

A partir das obras enfocadas, podemos dizer: Genet vê a homossexualidade como o caminho natural a ser escolhido por aquele que já foi enjeitado pela sociedade; Capote, por sua vez, a tem como elemento possível, mas não necessário, ao assassino cruel; Williams como objeto de culpa, advindo de doenças a serem estudada pela psicanálise.

Não podemos ainda concluir a opinião de Santareno acerca desse tema. É oportuno, entretanto, colocarmos que o dramaturgo português parece ver como possível os elementos observados pelos escritores por ele trazidos a seu texto.

Sendo assim, na análise dos intertextos trabalhados por Orfeu, encontramos não só o caminho para compreendermos a existência de um *serial killer*, mas também a existência de seres considerados abjetos pela sociedade: os homossexuais.

Acrescentamos ainda que os autores acima citados possuem em suas biografias a homossexualidade como traço comum. Desse modo, podemos dizer, após terem sentido o desprezo que a sociedade lhes impingiu, os autores manifestariam, através de suas obras, que também desprezam esse tipo de sociedade.

Resta-nos compreender, através das análises que se seguem, porque esses homossexuais escolheram trazer ao mundo artes literárias e não “artes assassinas” como Orfeu e Eurídice.

Ou seja, mais do que julgar, devemos percorrer, guiados por Santareno, um caminho intertextual que nos leve a compreender não só o assassino da charneca, mas todos aqueles que são considerados criminosos por nossa sociedade (ou, por fim, compreender nossa própria sociedade hipocritamente criminosa).

III.5- Liberdade e responsabilidade, segundo Jean-Paul Sartre.

Designados para compor o tribunal do júri, oito homens expressam suas opiniões sobre os “assassinos da charneca”. Dentre esses jurados, o sexto é quem lê e comenta o trecho da obra de Jean-Paul Sartre (1905 – 1980) que foi copiado por Orfeu. Trazemos abaixo este trecho e o comentário que acerca dele faz o jurado em questão:

(A ler) ‘Assim, inteiramente livre... eu devo existir sem remorso nem arrependimento, como sou, sem desculpa; desde o instante em que começo a existir, só eu suporto o peso do mundo, sem que nada nem ninguém possa discutir-me’ (*Silêncio breve*) Jean-Paul Sartre (*passa o caderno para outro Jurado*) Claro! São coisas como estas que, mal assimiladas, dão volta ao miolo das gentes novas. O resultado está à vista: Orfeu e Eurídice! (*violência surda*) A mim, não me levam vocês; casal de miseráveis, parelha de carnicheiros! Todas estas leituras, quilos de poesia, quilômetros de filosofia... são máscaras que servem para esconder a única motivação dos vossos crimes: Dois instintos perversos, degradados, monstruosos! (SANTARENO, s.d., p.189).

O trecho acima nos revela duas opiniões do sexto jurado. Primeiramente, ele acredita que determinados pensamentos podem ser mal compreendidos por pessoas como Orfeu e Eurídice. Além disso, ele julga que os assassinos cometeram os crimes de que são acusados movidos pela má índole dos instintos que possuem.

Outros jurados, da mesma forma que o sexto, colocam suas opiniões acerca do que teria originado os assassinos Orfeu e Eurídice. Mais ligado ao catolicismo, o primeiro

jurado chama Orfeu de “flagelo de Deus” (ibidem, p. 169). Já o oitavo jurado, mais próximo ao naturalismo, atribui o temperamento dos assassinos à “Graça expressa em termos de hormonas, sistema nervoso, hereditariedade, educação, ambiente socio-familiar.” (ibidem, p.149).

A partir das opiniões acima colocadas, podemos dar continuidade à compreensão do assassino Orfeu e verificar como o pensamento existencialista divulgado pelo filósofo e literato francês Jean-Paul Sartre foi intertextualizado por Bernardo Santareno.

Em 1946, com o intuito de esclarecer suas idéias, Sartre proferiu uma conferência intitulada *O existencialismo é um humanismo*. No texto em questão, o autor observa que a filosofia por ele defendida acredita que a existência humana precede a nossa essência. Sendo assim, para Sartre, o homem primeiramente existe e só depois, pelas escolhas que faz, define quem será.

O filósofo esclarece que a principal idéia existencialista tem sido criticada, pois o homem até então acreditava em teorias religiosas ou naturalistas que afirmavam que a essência seria anterior à existência do ser.

No que concerne ao pensamento religioso, Sartre observa que o homem católico acreditava que Deus criara o ser humano essencialmente bom e, guiado pelo medo de punição ou de recompensa divina, o homem passaria a existir por meio de ações que o levariam, respectivamente, ao Inferno ou ao Céu. Salientamos aqui que o filósofo acrescenta que os católicos muitas vezes colocavam a sabedoria divina como já consciente de quais seres humanos seriam bons ou maus e, nesse sentido, confundiram livre arbítrio e predestinação.

Observa ainda Sartre que o existencialista tem como ponto de partida uma frase escrita por Dostoiévski: “*Se Deus não existisse, tudo seria permitido*” (SARTRE, 1978,

p.10). A partir dessa frase, diz o autor, a eternidade do castigo ou da graça divina adquiriu um sentido falacioso e a existência humana não mais teve como base os comportamentos ditados pela igreja. Desse modo, conclui, as escolhas não eram mais determinadas pelo medo da punição divina, mas pela consciência da responsabilidade individual que cada ser humano teria por suas ações.

Ao referir-se ao pensamento naturalista, o filósofo aborda as idéias de Émile Zola. Segundo Sartre, o naturalismo representado por Zola trazia sossego à sociedade, pois se um indivíduo existia como um ser indolente, fraco, covarde ou francamente mau, esses “desvios sociais” tinham como causa um determinismo orgânico, uma essência vinda da natureza. Sendo assim, a hereditariedade ou a influência do meio e da sociedade eram os determinantes responsáveis pelos atos de tais indivíduos.

O existencialista, contudo, é contrário a esse determinismo biológico ou social uma vez que acredita que a razão de nossos atos está em nós mesmos. Desse modo, o ser humano age exercendo sua liberdade de escolha e os atos que realiza contribuem para a essência do que ele será.

Ou seja, como resumiu o próprio Sartre:

(...) Se, com efeito, a existência precede a essência, não será nunca possível referir uma explicação a uma natureza humana dada e imutável: por outras palavras, não há determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade. Se, por outro lado, Deus não existe, não encontramos diante de nós valores ou imposições que nos legitimem o comportamento. Assim, não temos nem atrás de nós, nem diante de nós valores ou imposições que nos legitimem o comportamento. Assim, não temos nem atrás de nós, nem diante de nós, no domínio luminoso dos valores, justificações ou desculpas. Estamos sós e sem desculpas. (SARTRE, 1978, p. 10)

Percebemos que os pensamentos acima podem ser relacionados aos dos jurados de *O inferno*. O primeiro jurado, confundindo predestinação e livre-arbítrio, liga a maldade

dos acusados ao castigo de Deus. Como os naturalistas, o sexto e o oitavo jurados colocam, por sua vez, que os maus elementos existem por uma mácula genética ou social.

Contudo, se os jurados insistem em compreender o Orfeu santareniano a partir de teorias religiosas ou naturalistas, o “assassino da charneca” vê em seus atos a liberdade de quem escolheu, sem arrependimentos ou desculpas, definir-se como um ser criminoso.

Na obra *O ser e o nada*, encontramos o pensamento copiado por Orfeu:

(...) Assim, totalmente livre, indiscernível do período cujo sentido escolhi ser, tão profundamente responsável pela guerra como se eu mesmo a houvesse declarado, incapaz de viver sem integrá-la à minha situação, sem comprometer-me integralmente nessa situação e sem imprimir nela a minha marca, devo ser sem remorsos nem pesares, assim como sou sem desculpa, pois, desde o instante de meu surgimento ao ser, carrego o peso do mundo totalmente só, sem que nada nem ninguém possa aliviá-lo. (SARTRE, 1997, p.680).

Ao compararmos o trecho escrito por Sartre com o que foi transcrito por Orfeu, dois elementos se tornam importantes. O primeiro deles é que Orfeu retira de sua transcrição a referência direta que Sartre faz ao período da guerra. O segundo, que poderia ser uma mudança ocasionada por uma tradução equivocada, refere-se à troca da palavra “aliviar” por “discutir”⁸⁶. Vejamos os possíveis significados dessas mudanças.

Em 1943, em plena Segunda Guerra Mundial, a obra *O ser e o nada* foi escrita por Sartre em uma Paris ocupada pelos nazistas. Sartre divide seu ensaio em quatro partes e uma conclusão. O trecho em questão pertence ao final do capítulo I da quarta parte, intitulado *Liberdade e responsabilidade*.

⁸⁶ Para comprovar que a tradução utilizada por Orfeu não corresponde ao texto de Sartre, transcrevemos aqui o trecho a que fazemos referência: “*Ainsi, totalement libre, indiscernable de la période dont j’ai choisi d’être le sens, aussi profondément responsable de la guerre que si je l’avais moi-même déclarée, ne pouvant rien vivre sans l’intégrer à ma situation, m’y engager tout entier et la marquer de mon sceau, je dois être sans remords ni regrets comme je suis sans excuse, car, dès l’instant de mon surgissement à l’être, je porte le poids du monde à moi tout seul sans que rien ni personne puisse l’alléger.*” (SARTRE, 1949, p. 641)

Nesse capítulo, uma das idéias defendidas por Sartre é a de que o homem sempre possui a liberdade de escolher suas ações e que, portanto, ele é inteiramente responsável não só pelo que ocorre em sua vida, como também pelo que ocorre no mundo como um todo. Ou seja, no que diz respeito ao trecho acima, o homem é inteiramente responsável pela guerra que acontece e, mesmo que escolha se omitir ou lutar, a guerra é sua também.

Aplicando essa idéia à peça santareniana, podemos dizer que Orfeu coloca em sua capacidade de escolha a responsabilidade pelos atos cometidos. Além disso, cada jurado, mesmo não tendo cometido os atos de pederastia e de homicídio, também possui responsabilidade por esses crimes.

Através de comparações entre as idéias de Sartre e as colocadas na peça santareniana, abordemos primeiramente a responsabilidade de Orfeu.

Ao referir-se à influência que o passado de cada homem pode ter em suas ações futuras, explica-nos Sartre:

Pois bem: a significação do passado acha-se estreitamente dependente de meu projeto presente. Não significa, de forma alguma, que eu possa variar conforme meus caprichos o sentido de meus atos anteriores, mas sim que, muito pelo contrário, o projeto fundamental que sou decide absolutamente acerca da significação que possa ter para mim e para os outros o passado que tenho-de-ser. Com efeito, só eu posso decidir a cada momento sobre o valor do passado: não é discutindo, deliberando e apreciando em cada caso a importância de tal ou qual acontecimento anterior, mas sim projetando-me rumo aos meus objetivos, que preservo o passado comigo e decido por meio da ação qual o seu sentido. Quem decidirá se aquela crise mística por que passei aos quinze anos ‘foi’ puro acidente de puberdade ou, ao contrário o sinal de uma conversão futura? Eu mesmo, desde que decida – aos vinte ou trinta anos – converter-me. O projeto de conversão confere de uma só vez a uma crise de adolescência o valor de uma premonição antes não levada a sério. Quem decidirá se minha estada na prisão, depois de um furto, foi frutuosa ou deplorável? Eu mesmo, conforme venha a desistir de roubar ou me manter incorrigível(...). (ibidem, p. 612 - 613).

Como já observamos anteriormente, o advogado de defesa de Orfeu coloca aos jurados que a Primeira Guerra Mundial trouxe ao acusado a orfandade e a pobreza. Além

disso, após o término da guerra, acrescenta o mesmo advogado, Orfeu foi exposto a maus tratos físicos e psíquicos, tanto no lar adotivo em que habitou quanto nas casas de correção em que esteve preso. Sendo assim, conclui, o passado de Orfeu justificaria suas ações criminosas.

Salientamos ainda uma questão que não foi tratada pelo advogado, mas que também aparece como sendo uma das causas da violência desmedida manifestada por Orfeu. Nas ações retratadas por Santareno, tomamos conhecimento de que o assassino ingere frequentemente comprimidos excitantes designados no mercado como “Pro-plus” (SANTARENO, s.d., p. 29).

Recordamos que o histórico do assassino Ian Brady, por ser a personagem real que inspirou a ficção santareniana, assemelha-se ao de Orfeu. Ian também foi criado por pais adotivos. Além disso, roubos, atos sádicos e consumo excessivo de bebidas alcoólicas condenaram Ian a habitar desde muito cedo as casas de correção inglesas.

Lembramos ainda que, nos intertextos trabalhados por Santareno, outras personagens possuem um passado semelhante ao de Orfeu e Ian.

Em *A sangue frio*, os assassinos Richard Hickock e Perry Smith se conheceram na Penitenciária Estadual do Kansas. Nesse ambiente degradado, os dois tomaram contato com outros criminosos e decidiram cometer o assassinato dos Clutter. Além disso, acrescentamos, da história de vida de Perry também fazem parte a orfandade, a violência das casas de correção e o vício em substâncias medicamentosas.

Na obra *O diário de um ladrão*, Jean Genet igualmente tivera na orfandade suas primeiras lembranças de infância. Soma-se a essa história inicial de vida o roubo aos dez anos, a internação freqüente em colônias penitenciárias desde então e a vida desregrada em submundos povoados por ladrões e assassinos.

Se aplicarmos o pensamento de Sartre a esses seres, o histórico desregrado de suas vidas, o ambiente que eles freqüentaram até se tornarem assassinos, não é premonição dos criminosos que eles se tornariam, mas sim antecedentes que só importam porque cada um deles escolheu se manter incorrigível.

Jean Genet corrobora com a opinião sartriana ao dizer que se tornou abjeto porque quis confirmar o que a sociedade dele esperava. Hickock, fruto de uma família unida e, portanto, ser que já contraria parte das expectativas naturalistas, também fortifica o pensamento de Sartre ao declarar que entrara na vida de extorsões simplesmente porque decidira obter mais dinheiro. Orfeu, por fim, ao repetir o dizer de Sartre, atribui seus crimes à sua própria decisão de projeto presente e não ao histórico de vida que possui. Ou seja, ao contrário do que diriam os naturalistas, esses personagens não se tornaram criminosos por influência do meio, mas sim porque escolheram conscientemente serem ladrões, assassinos ou pederastas.

Em relação ao macrocosmo vivido por Sartre na época em que escreveu o livro, cabe-nos fazer algumas considerações.

Aos quatorze anos, Hitler vive a morte do pai alcoólatra, aos dezoito, sua mãe falece de cancro e, a partir deste momento, o futuro líder nazista tem de viver, até os vinte e um anos, em casas de orfandade. Além disso, já habitando na Alemanha do entre-guerras, Hitler enfrentou a miséria monetária e a solidão em seu início de vida adulta. Por fim, no ano de 1924, já exercendo funções militares, passou seis meses na prisão.

Assim como Hitler, a orfandade e a penúria foram realidades para muitos alemães do pós-primeira guerra. A orfandade veio das baixas alemãs ocorridas durante a batalha. A penúria, dos tratados que impuseram sanções não só monetárias, mas também territoriais à nação alemã.

Segundo alguns pensamentos, dentre eles, como vimos, o do advogado de defesa de *O julgamento de Nuremberg*, os crimes cometidos pelos nazistas poderiam ser justificados pelo panorama acima retratado.

Além disso, se aplicarmos o raciocínio naturalista aos alemães e ao próprio líder do nazismo, as ações criminosas cometidas por Adolf Hitler e por seus seguidores seriam fruto do meio em que eles habitaram.

Contudo, de acordo com a filosofia de Jean-Paul Sartre, as ações criminosas – sejam elas de indivíduos comuns ou de governantes ou governados nazistas – não são responsabilidade de uma história passada, mas sim de escolhas presentes que cada um faz fundamentado no projeto do que “se quer ser”.

Ou seja, tendo como base o pensamento de Sartre, podemos concluir que: se os nazistas escolheram um presente de holocausto, o fizeram por seu desejo futuro de poder e não por seu passado de sofrimentos.

Além disso, seguindo o raciocínio anterior, os crimes de homicídio cometidos por Orfeu não são fruto de seu passado (ou, se preferirmos a nomenclatura naturalista, do “meio a que esteve submetido”), mas sim de uma vontade futura de poder ligada ao pensamento nazista.

Orfeu, portanto, está correto quando, por intermédio de Sartre, atribui a si, e não a outrem, a responsabilidade dos crimes cometidos.

Passemos agora a examinar qual seria a responsabilidade dos jurados que analisam os crimes de Orfeu e Eurídice.

Como já dissemos no início do estudo desse intertexto trabalhado por Santareno, alguns jurados colocam na religião e no determinismo científico as causas do comportamento marginal de Orfeu. Contudo, devemos salientar, esses mesmos jurados que

querem atribuir a elementos externos a culpa por existir tal ser criminoso, possuem pensamentos viciosos semelhantes aos do assassino que julgam e, mesmo assim, pertencem à parcela dos que se dizem “não-culpados”.

Comecemos esta parte da análise com os jurados já aqui citados.

O sexto jurado, que lê o trecho de Sartre transcrito por Orfeu, acusa os “assassinos da charneca” de seguirem os “instintos perversos, degradados, monstruosos” (ibidem, p.189) que possuem. Todavia, esse mesmo jurado sente saudades da guerra, do tempo em que podia borrfar “(...) de alto a baixo com uma linda chuva de metralhadora” (ibidem, p. 37) indivíduos homossexuais como Edward e Orfeu. Além disso, acrescenta posteriormente acerca dos “assassinos da charneca”:

Encantadoras criaturas! Em primeiro lugar, um tirinho na nuca de cada um deles: Oh, ficava apenas um buraco redondo e muito estético, desenhado a vermelho... um lindo botão de rosa. Depois, uma pequena pilha com seus gentilíssimos cadáveres. Em seguida, por causa da decência, esta confortável coberta. (*Passa o cobertor para outro jurado*) Finalmente, um regador com gasolina. Pronto! Em dez minutos, acabávamos com toda essa fantochada. Ah, Justiça, advogados, tribunais...! (*Tosse, cuspiendo no lenço*) Só numa vez – quem dera apanhar-me nessa época! – varri eu vinte e cinco alemães, por esse processo. Sozinho, e no tempo record de treze minutos! Julgamentos, juízes: Words, words and words!... (ibidem, p.51).

Ou seja, apesar de ter acusado os “assassinos da charneca” de terem seguido a má índole de seus instintos, o sexto jurado também é guiado por instintos semelhantes quando mata vinte e cinco alemães ou quando deseja atirar em Orfeu e Eurídice e queimar seus corpos.

O primeiro jurado, por sua vez, acusa Orfeu de ser um “flagelo de Deus” (ibidem, p. 169), entretanto, como já vimos anteriormente, seus olhos não conseguem esconder o prazer sádico que sente ao ouvir os gritos ocasionados pela tortura a que foi submetida a pequena Ann Gilbert. Outrossim, colocando-se como seguidor das instituições que

defendem a fé e os bons costumes católicos, o jurado em questão se posiciona a favor da aplicação da pena de morte aos acusados.

Desse modo, o primeiro jurado coloca o homem não como um ser em que habita, *a priori*, a bondade divina, mas sim como aquele que possui o mal dentro de si. Além disso, acusa no outro os desejos sádicos que ele mesmo possui. Por fim, ao invés de crer em uma Igreja de perdão e piedade, o jurado em questão acredita em uma instituição católica punitiva, capaz de corroborar com o Estado na aplicação da pena de morte.

Ou seja, apesar de ter “asco e ódio” (ibidem, p.188) dos acusados, o primeiro jurado tem um instinto sexual obsceno e um desejo assassino que são comparáveis ao dos criminosos.

Antes de passarmos ao oitavo jurado, de quem também falamos no início desta análise intertextual, observemos a questão religiosa e naturalista que manifestam os outros jurados.

Assim como o primeiro jurado, o segundo e o quinto trazem a seus comentários juízos de valor ligados à Igreja católica.

O segundo jurado sente medo em habitar no mesmo mundo em que habitam assassinos como Orfeu e Eurídice e pede, com fé, que Deus seja condescendente com ele e com seu filho, livrando-os deste inferno terreno.

O quinto jurado vê em Sophia e Eurídice a responsabilidade dos atos de Joseph e Orfeu. Ou seja, assim como o pensamento expresso no antigo testamento, vê nas mulheres-Eva a causa dos viciosos atos dos homens-Adão⁸⁷.

⁸⁷ Observamos que a opinião aqui expressa pelo jurado não é comum ao que manifestam as demais partes do julgamento. Lembramos que as mulheres foram retiradas do júri por terem uma natureza de “delicada substância” (ibidem, p. 23). Além disso, ao contrário do que foi colocado por este jurado, a defesa vê Eurídice como a mulher que foi seduzida pelo canto de morte de Orfeu.

Desse modo, apesar de não emitirem discursos que mostram possuírem os mesmos desejos perversos que habitam Orfeu, o segundo e o quinto jurados se aproximam daquele primeiro quando acreditam, por meio de uma ideologia católica, que uma força alheia é a responsável pelos homens habitarem ou não em um mundo próximo à bondade do Paraíso.

Quanto ao quarto e sétimo jurados, poderíamos aproximar suas opiniões às do sexto.

O quarto jurado acusa os pederastas de serem “perversos de instinto e de caráter” (ibidem, p. 38) e os jornais que divulgam esses atos criminosos de serem páginas de lama atiradas a “sapos do pântano” (ibidem, p. 138). Entretanto, acerca dos mesmos jornais, declara:

(...) Nas notícias que ele dá – crimes de morte, perversões, roubo e chantagem, incestos ... – encontro uma espécie de companhia; não sei... um certo conforto; a certeza de que ‘não estou só no mundo’. Qualquer coisa assim. (Cortante e azedo:) Ninguém é normal, hoje em dia. Às vezes, penso que a hipocrisia e o medo é que nos mantêm do lado da lei. Medo; medo e nada mais! (ibidem, loc. cit.).

O fragmento acima mostra um indivíduo que encontra alento nos jornais por saber, por meio das notícias divulgadas por estes, que outros no mundo possuem os mesmos instintos que ele. Acrescenta ainda, fato não admitido pelos outros jurados, que a lei é cumprida pela hipocrisia e pelo medo e não por serem os indivíduos que julgam diferentes dos que são julgados.

Lembramos neste momento da análise que esta idéia de proximidade entre as vítimas e os algozes já havia sido abordada quando analisamos o filme *O julgamento de Nuremberg*.

Acrescentamos ainda que o pensamento de que a boa conduta é ligada ao medo do Estado é semelhante à concepção colocada na análise intertextual que realizamos de Ivan Karamazov. Ivan coloca que se os mandamentos divinos não nos obrigassem, ao homem,

tudo seria permitido. Ao ouvir estas palavras, alguns compreenderam, dentre eles Smierdiákov e o Orfeu santareniano, que todos os atos poderiam ser cometidos, inclusive os de assassinato.

Ou seja, aliando o pensamento do quarto jurado aos intertextos já estudados, podemos concluir que se não houvesse lei, política ou religiosa, o homem não agiria dentro da “normalidade”.

O sétimo jurado, por sua vez – mostrando-se como um ser “snob; superiormente irônico, não misturável” (SANTARENO, p. 38) – inicialmente coloca Edward, Orfeu e Eurídice como seres pertencentes a uma mesma classe, a dos animais. Posteriormente, entretanto, vê que Orfeu “tem raça, tem idéias (...) tem até ideal” (ibidem, p.118) e, sendo assim, não deveria ser exterminado, mas sim servir de exemplo aos que, como esse jurado, acreditam na superioridade de alguns. Desse modo, conclui, Orfeu seria “um estupendo, um belíssimo S.S” (ibidem, p. 170) e Edward, um animal inferior a ser exterminado em campos de concentração.

Os elementos colocados nos permitem dizer que o quarto e o sétimo jurados, assim como o sexto, trazem ao julgamento idéias naturalistas. Segundo essas idéias, o homem é um ser habitado pelo instinto de violência e esse instinto seria o responsável pelos assassinios cometidos, sejam esses realizados por simples prazer ou pela sobrevivência dos mais fortes em detrimento dos mais fracos ou inferiores.

Podemos, portanto, estabelecer uma primeira conclusão à análise dos jurados. Apesar de condenarem Orfeu à prisão perpétua, os jurados não acreditam que o acusado seja verdadeiramente culpado. Alguns, valendo-se de pensamentos religiosos ou naturalistas, atribuem a culpa à essência do humano. Outros, porque cometeram ou desejam

cometer os mesmos atos praticados pelo acusado, não qualificam as ações de Orfeu como criminosas.

Antes de aplicarmos essa conclusão ao pensamento sartriano, devemos analisar os pontos de vista do terceiro e do oitavo jurado.

Para o terceiro jurado, os crimes em questão não são importantes, pois ele vê no julgamento de Orfeu apenas uma oportunidade de se tornar mais conhecido e, dessa forma, conseguir o almejado cargo de “diretor de serviços”.

O oitavo jurado, mais consciente de tudo o que é colocado, tenta trazer ao julgamento uma análise que o leve a compreender a sociedade de seu tempo. Podemos dizer que esse jurado pensa como os naturalistas, uma vez que atribui ao Estado, à sociedade e às guerras a mutilação dos indivíduos. Contudo, próximo a uma opinião sartriana, o jurado em questão se coloca como também responsável por uma sociedade que aparentou vítimas a verdugos.

À sua teoria existencialista, Jean-Paul Sartre traz certas nomenclaturas que especificam suas idéias. Uma dessas é a palavra “má-fé”. O filósofo designa como seres de “má-fé” os que realizam o auto-engodo de depositar em alguma influência externa a responsabilidade das ações humanas.

No que concerne à peça santareniana, poderíamos dizer, a maior parte dos jurados possuem essa “má-fé” conceituada por Sartre. A exceção se faz, em parte, pelo terceiro e pelo oitavo jurados. Não podemos atribuir “má-fé” ao terceiro jurado, pois seu ego narcisista não permite que ele sequer comente o ato criminoso cometido por Orfeu. Quanto ao oitavo jurado, como pudemos observar, a responsabilidade e a “má-fé” sartrianas se confundem.

Podemos deduzir, então, porque a frase de Sartre trazida a *O inferno* finda com o verbo “discutir” ao invés do verbo “aliviar”.

Como já salientamos, Orfeu acredita ser um indivíduo totalmente livre e, como tal, existe como assassino sem remorsos ou arrependimentos. Além disso, consciente do caminho por ele escolhido, declara-se responsável pelas ações realizadas.

Contudo, modificando o sentido original do que fora pensado por Sartre, o “assassino da charneca”, talvez antecipando seu projeto de um dia ser julgado, acrescenta que seus atos não podem ser “discutidos” por outros.

Até este momento de nosso trabalho, pudemos traçar alguns elementos da personalidade de Orfeu. Observemos então esses elementos com o intuito de compreender o termo colocado pelo assassino.

Orfeu acredita ser um indivíduo superior e, como tal, coloca em si o direito e o dever de matar seres que julga inferiores (um homossexual, uma judia e um negro). Além disso, apesar de ter entre suas vítimas aquele que possui um “desvio” sexual, Orfeu também tem comportamentos que o afastam da normalidade, pois se mostra não só como homossexual, mas também como pedófilo e necrófilo. Por fim – como veremos com mais propriedade ao discutirmos a filosofia de Hitler – aliando-se aos nazistas, Orfeu não se julga um criminoso, mas sim um homem que realiza atos cruéis em nome de sua vontade de poder e da soberania dos mais fortes.

O perfil acima retratado mostra que a interdição feita por Orfeu aos demais homens, “sem que nada nem ninguém possa discutir-me” (SANTARENO, p. 189), relaciona-se a dois fatores: não se pode questionar aquele que se declarou responsável pelos atos cometidos e, além disso, o que se declara superior aos demais seres não pode ter seus atos colocados em discussão.

Contudo, se Orfeu assim compreendeu a frase de Sartre devemos observar que, mais uma vez, o assassino desvirtuou o que foi pensado pelo autor original do texto copiado.

Segundo o pensamento emitido pelo filósofo francês, o homem é livre para fazer as escolhas de sua existência e, deste modo, se ele existe em meio a um mundo em guerra a responsabilidade é sua. Ao concluir esta idéia, Sartre observa: “na guerra não há vítimas inocentes” (SARTRE, 1997, p. 680), portanto ninguém nem nada pode abrandar o peso da responsabilidade que cada um de nós tem pelas mortes advindas deste conflito hostil.

Cabe-nos agora comparar este pensamento sartriano à situação enfocada em *O inferno*.

Santareno cria Orfeu como um homem que sabe ser o responsável pelos próprios crimes cometidos, todavia, sem tirar do “assassino da charneca” esta responsabilidade, nos mostra que os jurados não poderiam discutir os atos cometidos por Orfeu uma vez que eles também são culpados.

Sendo assim, por intermédio da análise deste intertexto, podemos acrescentar: por meio do texto de *O inferno*, Santareno nos mostra que aqueles que se colocam como os que discutem a culpabilidade dos réus deveriam saber-se também responsáveis e, portanto, culpados pelas mortes de uma outra guerra, a de nossa desmedida violência moderna.

Desse modo, podemos enfim compreender as modificações realizadas na frase sartriana copiada por Orfeu.

A referência direta à guerra foi retirada da frase, pois os atos de Orfeu, apesar de se relacionarem à ideologia de Hitler, não se restringem apenas às mortes decorrentes da Segunda Guerra Mundial. Como continuidade de um tempo atroz, elas são manifestações de que o homem é responsável por escolher, no pós-guerra, construir um mundo em que habita a violência desmedida.

Além disso, podemos entender a substituição do verbo “aliviar” pelo verbo “discutir” de duas formas.

Em Orfeu, esta substituição desvirtua o pensamento sartriano, mostrando, como já prevenira o sexto jurado, que certas idéias podem ser mal compreendidas por assassinos como Orfeu e Eurídice.

Em Santareno, entretanto, poderíamos entendê-la como uma tentativa de acrescentar mais uma idéia ao que já fora pensado por Sartre: devemos “discutir” a violência para compreendermos que a culpabilidade é de todos e que nenhum determinismo, seja ele católico ou naturalista, pode “aliviar” no homem o peso do mundo contemporâneo.

Antes de findarmos a análise de mais esse intertexto, devemos evidenciar uma outra idéia de Sartre: a não existência de vítimas inocentes em uma guerra.

O primeiro advogado de defesa observa que o tribunal vê Joseph como uma pessoa que foi corrompida, progressiva e maquiavelicamente, por Orfeu. Contudo, acrescenta o mesmo advogado, na história de vida de Joseph habitam vários crimes.

Aos quatorze anos, Joseph fora condenado por assalto com ofensas corporais, condenação que se repetiu aos dezesseis. Além disso, no início de 1966, munido de correntes de ferro, Joseph atacou um jovem. O advogado ainda salienta que Joseph nunca fora trabalhador e que é sustentado atualmente por um jornal sensacionalista que paga suas despesas em troca de histórias acerca dos “assassinos da charneca”.

O segundo advogado de defesa traz ao tribunal frases de Sade que foram copiadas por Joseph em um caderno. A primeira delas fala da violação e do assassinato como ações de prazer e não como crimes sociais. A segunda, observa Deus como uma doença, um cancro, que devora os instintos humanos. Acrescenta ainda esse advogado que Joseph já lia

textos sobre perversão e violência muito antes de ter sido iniciado por Orfeu nas obras de Sade.

Acrescentam ainda os advogados de defesa que os pais de Joseph, por viverem em condições miseráveis, expulsaram-no de casa aos doze anos. Após essa idade, Joseph passou a viver do roubo e da extorsão. Quando conheceu Orfeu, a esses modos de ganhar dinheiro, Joseph acrescentou a venda de fotos pornográficas infantis, dentre elas, a da pequena Ann, menina por ele conduzida até a presença de Orfeu.

Desacreditar Joseph como testemunha de acusação é o objetivo almejado pelos advogados de defesa de Orfeu. Contudo, se analisarmos os fatos por eles colocados e acrescentarmos a esses a questão de que Joseph pertence não aos que devem ser condenados, mas sim aos que condenam, podemos voltar a uma das questões abordadas por Sartre.

Da história de vida de Joseph constam não só a orfandade, mas também atos criminosos como o roubo, a extorsão e o assassinato. Contudo, através da ação de delatar Orfeu e Eurídice, Joseph exerceu sua liberdade de escolha e passou a ser visto pela sociedade como testemunha de defesa. Sendo assim, sua história passada não é premonição de seu retrato presente, mas sim exemplo de que o homem pode escolher o caminho a ser trilhado.

Observamos aqui que nos abstermos do juízo de valor a colocar Joseph como culpado ou inocente pelos crimes cometidos. Preferimos, seguindo o que nos foi apontado pela análise, somente observá-lo como indivíduo que exerceu sua liberdade de escolha e que, por causa desta, obteve a aceitação de seus atos pelo Estado.

Eurídice Oliver, entretanto, é trazida a julgamento na posição de ré e devemos analisar, por meio da visão sartriana, a responsabilidade das ações pelas quais ela é acusada.

Já trouxemos à nossa análise a história de vida de Eurídice. Recordemos aqui, que dentre as infelicidades por ela sofridas constam o abandono do pai (que, segundo ela, morreu na guerra) e a pouca convivência com uma mãe (uma *stripper* e prostituta). Contudo, diferentemente dos criminosos anteriormente analisados, em sua infância e adolescência, Eurídice não cometera atos ilegais. Somente após conhecer Orfeu e, segundo os advogados de defesa, por causa do amor que por ele sente, Eurídice se envolveu com crimes de natureza violenta e sexual.

Fazendo a defesa de Eurídice, dizem seus advogados:

Será ela um mero agente passivo nas mãos do Orfeu? É pelo menos esta a tese da defesa, que se esforça por no-la apresentar como uma passional, uma mulher fatalmente apaixonada, uma verdadeira vítima do Orfeu, uma mísera já incapaz de afirmação pessoal, impotente para discernir e selecionar. Pouco a pouco o amante ter-lhe-ia minado os sentidos éticos e de responsabilidade, pulverizando-lhe a vontade e os naturais sentimentos de auto-apreço.(...) (SANTARENO, s.d., p. 81).

Ou seja, os advogados em questão defendem que a paixão seria o sentimento que tiraria de Eurídice a liberdade de selecionar as ações que ela realizaria. Acrescentam ainda que a ré, imbuída por esse sentimento, não seria capaz de discernir o certo do errado.

Para Sartre, o indivíduo não pode se eximir das ações cometidas alegando coação, pois, segundo o filósofo, quando alguém segue as idéias alheias, o faz por liberdade e não porque foi forçado. Além disso, observa o escritor:

O existencialista não crê na força da paixão. Não pensará nunca que uma bela paixão é uma torrente devastadora que conduz fatalmente o homem a certos atos e que, por conseguinte, tal paixão é uma desculpa. Pensa, sim, que o homem é responsável por essa sua paixão. (SARTRE, 1978, p.10).

A análise da culpabilidade de Eurídice será por nós retomada ao estudarmos o intertexto mitológico existente em *O inferno*. Podemos, todavia, concluir, baseados no parágrafo acima, que, segundo Sartre, Eurídice seria culpada pelos atos cometidos.

Lembramos que no filme *O julgamento de Nuremberg* os nazistas acusados pelo tribunal foram condenados mesmo alegando que agiram conforme ordens superiores. Ou seja, na película cinematográfica, assim como nas idéias sartrianas, a coerção não exime os indivíduos da culpa que devem carregar.

Recordamos ainda que o filme observa que os americanos, apesar de possuírem crimes equiparáveis aos dos nazistas, não serão julgados. O motivo, salienta o filme, é que os americanos detêm o poder e, portanto, as ações por eles realizadas são tidas como “dentro da lei”.

Com o intuito de compreendermos não só esse não julgamento dos americanos, mas também o não julgamento de Joseph, atentamos que Sartre, ao explicar a visão contemporânea que temos da Queda da Bastilha, nos faz a seguinte observação: “(...) o historiador é ele mesmo histórico, ou seja, que se historiza ao iluminar a ‘história’ à luz de seus projetos e dos projetos de sua sociedade” (SARTRE, 1997, p. 616).

Ou seja, se aplicarmos o pensamento de Sartre aos eventos acima mencionados, o exército americano e os burgueses da França de 1789 não foram considerados culpados, mas sim heróis, porque os historiadores contaram os acontecimentos conforme o projeto que tinham para suas sociedades futuras. Além disso, Joseph não seria considerado culpado, mas sim testemunha de acusação, porque “os historiadores” visam à condenação de Orfeu como um assassino.

A pergunta que devemos fazer, e que provavelmente foi feita por Orfeu quando decidiu seguir os ideais nazistas, é se Hitler é considerado um criminoso porque assim o querem os historiadores ou porque ele realmente o é.

Para respondermos esta questão com mais clareza, traremos textos que retratam ações realizadas pelos nazistas durante o período da Segunda Grande Guerra Mundial.

III.6- Nazismo e criminalidade: fatos e pensamentos.

No início de nossa análise intertextual, observamos que estudaríamos os textos citados em *O inferno* seguindo a ordem cronológica em que foram escritos. Contudo, duas exceções a essa regra são necessárias.

A primeira, já realizada, ocorreu no momento em que analisamos a obra *O homem revoltado* (1951). Naquela ocasião, seguimos a cronologia colocada por Camus para podermos compreender a historicidade da revolta humana e, sendo assim, realizamos o estudo de obras escritas por Sade (1740-1814), Lermontov (1814-1841), Dostoievski (1821-1881) e Nietzsche (1844-1900).

A segunda, que iniciamos neste momento, faz-se necessária para compreendermos os fatos e os pensamentos diretamente ligados à Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e ao líder nazista Adolf Hitler. Com esse intuito, trazemos a este momento de nossa análise o estudo de cinco obras: *O interrogatório* (escrito por Peter Weiss, 1964), *Ezra Pound* (G. S. Fraser, 1960), *O julgamento de Nuremberga* (Didier Lazard, 1947), *Hitler m'a dit* (Hermann Rauschning, 1939) e *Minha Luta* (Adolf Hitler, 1924).

III.6.1- Peter Weiss e seu Canto para as mortes de Auschwitz.

Na cidade de Frankfurt, entre os anos de 1963 e 1965, as atrocidades cometidas em Auschwitz foram julgadas. Peter Weiss (1916 – 1982), judeu alemão que se naturalizou suíço em 1946, assistiu a algumas audiências desse julgamento e, a partir das atas dos processos, criou a peça documental *O interrogatório* (1964).

Após o título de seu texto, Peter Weiss especifica que construiu um “*oratório em 11 cantos*”. Esclarecemos que a palavra “oratório” é utilizada para designar um gênero musical dramático que possui um assunto religioso. Seguindo esse raciocínio, o autor dividiu o seu texto não em atos, mas sim em “Cantos” e entou em cada um deles uma espécie de oração a lembrar como foram assassinadas as vítimas que ocuparam o Campo de Concentração de Auschwitz.

Orfeu retira do “Canto dos fornos crematórios” o trecho que copiará em seu caderno e transforma o texto de Weiss em mais uma das notas que compõem seu canto de morte. Vejamos a seguir como Weiss escreveu seu oratório e como Orfeu o ouviu para criar uma outra canção.

Cada “Canto” de *O interrogatório* nos descreve como os prisioneiros eram tratados em Auschwitz. Em comum, as partes do texto possuem dois elementos que se destacam: a enumeração de atrocidades cometidas contra os prisioneiros e a certeza de impunidade que os acusados mostram diante da corte.

Começemos nossa análise por algumas das atrocidades retratadas na peça de Weiss.

Segundo uma testemunha, os trens que chegavam ao Campo de Concentração possuíam sessenta vagões, sendo que cada um deles comportava de 60 a 80 “cabeças” (WEISS, 1970, p. 15). Na plataforma, os presos eram separados e classificados. Aos mais fracos, os nazistas destinavam a morte imediata (geralmente em câmaras de gás). Aos mais fortes, um número tatuado na pele e uma classificação em três categorias: “os prisioneiros políticos, / os criminosos / e os presos raciais” (ibidem, p.123).

Os que passavam por esta primeira seleção, a da plataforma, eram alojados em barracões. Cada barracão admitiria 500 homens, porém, como o número de trens a cada dia era maior, observa outra testemunha, cada alojamento passou a suportar 1000 presos.

Ao serem admitidos nessa nova forma de moradia, cada preso tinha que se acostumar com uma rotina diária. Acordavam muito cedo e eram levados pelos guardas às latrinas. Depois, os presos se dirigiam aos barracões em que recebiam sua parcela de “ração” matutina. Logo após, eles atravessavam uma jornada de trabalho. Ao final do dia, os presos voltavam aos barracões para comer uma sopa rala e dormir.

Cada preso recebia, em sua chegada ao barracão, uma muda de roupa que deveria ser usada todos os dias, estas roupas eram geralmente esfarrapadas e provenientes dos presos que já haviam morrido. Além disso, os guardas lhes entregavam uma bacia que lhes serviria para três coisas: se lavar, tomar a sopa e fazer as necessidades fisiológicas fora do horário estabelecido.

No ar, conta um dos sobreviventes, os habitantes do Campo podiam sentir um fedor constante, uma mistura do cheiro que vinha das latrinas com o de uma fumaça “de coisa doce e chamuscada” (ibidem, p. 18).

Um dos presos esfarrapados gritou, certa vez, aos demais detentos: “Vejam/ olhem a fumaça do outro lado dos barracões. Aquilo é suas mulheres e seus filhos./ Também para vocês que entraram aqui/ só vai haver uma saída:/ a boca das chaminés.” (ibidem, 37).

E esse grito, segundo uma das testemunhas, apesar de ter sido calado, habitava a mente de todos que ali estavam alojados.

À espera da fatídica morte, os que tinham sido considerados como “os mais fortes” se submetiam às leis de Auschwitz. A maior parte, apesar da pouca alimentação que recebiam, devia se sujeitar a uma árdua rotina de trabalhos braçais forçados (dentre eles, o de cavar valas destinadas aos mortos ou o de construir novas instalações no Campo). Outros serviam de cobaias para experiências biológicas (dentre elas, as de esterilidade e reprodução feminina). O restante, uma minoria, exercia trabalhos burocráticos.

Um dos presos pertencente a esta minoria relata em seu depoimento:

Começamos a viver/ dentro de novas regras/ e nos integramos/ nesse universo./ Era o único mundo normal/ para quem quisesse sobreviver./ A primeira condição/ era ter saúde e força física./ Eu seguia de perto/ aquelas que estavam muito fracas/ para comer parte da sua ração./ Vigia/ as que tinham um lugar melhor para dormir/ e estavam para morrer. (...) Nossas ambições tinham apenas um fim:/ furtar alguma coisa./ Se era normal/ que nos tivessem roubado tudo,/ então era normal / que nós também roubássemos.(...)/ Era normal/ que muitas pessoas morressem à nossa volta,/ como também era normal/ que pudéssemos morrer a qualquer momento./ Era normal,/ a ausência de emoção/ e a insensibilidade/ à vista dos cadáveres./ Era normal/ que entre nós houvesse mulheres/ dispostas a espancar as outras/ para ajudar as vigilantes./ Aquela que se tornava/ auxiliar da responsável pela prisão/ não estava mais nos últimos degraus,/ e aquela que conseguia se tornar simpática/ para as chefes da guarda/ subia ainda mais./ Só escapava quem tinha capacidade./ Quem, dia a dia, sem nunca se distrair,/ defendia o seu lugar e a sua ração./ As incapazes,/ as de espírito lento,/ as amáveis,/ as desequilibradas,/ as desadaptadas, as que se lamentavam/ ou que se compadeciam da sua sorte,/ eram esmagadas. (ibidem, p. 40 - 41).

As palavras desse preso, denominado como Testemunha 5 na peça de Weiss, são significativas, pois revelam, aos olhos dos que não habitaram o Campo, uma realidade: os que foram colocados como “mais fortes”, na plataforma, deveriam agir, já dentro do Campo, como seres que privilegiam seus mais cruéis instintos de sobrevivência.

Sendo assim, em uma luta pela vida, revela-nos a Testemunha 5, algumas vítimas se tornaram verdugos e, como tais, roubaram, desejaram a morte de outrem e eram insensíveis diante das atrocidades cometidas em Auschwitz.

Ou seja, como um animal que segue seus instintos, o sobrevivente tinha que se adaptar ao meio e, assim como fizeram com ele, desejar o extermínio do que lhe era mais fraco para poder existir como mais forte.

Contudo, alerta o Promotor do julgamento, existe uma diferença entre os que se diziam pertencer a uma “raça superior” (os nazistas) e os que, como presos, exerciam um

poder superior: “os acusados matavam por sua própria vontade./ A testemunha era forçada/ a ajudar nos assassinatos” (ibidem, p. 92).

Podemos aqui colocar algumas observações ao texto de Weiss. Os fatos até agora narrados nos mostram que os nazistas trataram os prisioneiros como animais (colocando-os em vagões de carga, marcando-os com números e destinando-os a trabalhos forçados). Além disso, o texto também relata que alguns prisioneiros, os “mais fortes” dentre os “fortes”, parecem ter-se adaptado ao meio em que foram inseridos e, dessa forma, passaram a viver dentro de uma nova concepção de normalidade, a concepção que permite desejar a morte de outrem para sua própria sobrevivência.

Outra testemunha que trabalhava na parte burocrática do Campo informa que somente os presos que recebiam o número de matrícula em suas peles tinham suas mortes legalizadas. Sendo assim, segundo os números oficiais, apenas trezentos presos morriam por dia. Acrescenta ainda a testemunha que geralmente a *causa mortis* não era transcrita para a documentação. Mas, se o fosse, constaria dos autos os seguintes motivos de óbitos: doenças comuns aos seres desnutridos⁸⁸, inanição após um período na solitária⁸⁹, complicações advindas de experiências biológicas⁹⁰, fuzilamento⁹¹, injeção de fenol⁹² ou asfixia por gás tóxico⁹³.

⁸⁸ Trazemos aqui a descrição de duas doenças dentre as que foram colocadas no texto de *O interrogatório*: “(...) a Noma, / uma gangrena da boca/ que só aparece nas pessoas totalmente desnutridas. Formavam-se buracos nas faces/ e através deles podíamos enxergar os dentes./ Ou então o Pênfigo, um tipo de Fogo Selvagem,/ uma doença extremamente rara, / em que a pele se desfaz em pústulas/ e em poucos dias o doente morre.” (WEISS, 1970, p.46)

⁸⁹ Segundo os depoimentos, os presos levados à solitária eram os que tinham tentado fugir do Campo ou os que tinham exercido qualquer ato de insubordinação aos guardas. Além disso, especifica uma testemunha, as solitárias possuíam portas minúsculas e os presos, após terem ficado dias sem água ou alimento, eram de lá retirados, através de ganchos, já mortos.

⁹⁰ Os relatos das testemunhas falam de mulheres que tiveram seus ovários queimados por placas de raio-X. Falam ainda de outras mulheres que receberam cimento em seus úteros para que os médicos pudessem estudar o aparelho reprodutivo feminino. Contam também de fetos e de crianças que foram mortos para que médicos pudessem realizar autópsias e estudar o desenvolvimento do corpo humano.

Em 1940, quando o Campo de Auschwitz foi inaugurado, relata outra testemunha, os mortos eram enterrados em “vala comum”. Posteriormente, acrescenta, fornos foram construídos para que os corpos fossem incinerados. Em 1944, conclui, o índice máximo de incinerações foi atingido e, naquela época, vinte mil cadáveres eram colocados, por dia, nos crematórios.

O “Canto” final da peça de Weiss traz uma testemunha que nos informa os números de assassinatos ocorridos em Auschwitz: “Dos nove milhões e seiscentos mil perseguidos/ nos territórios ocupados pelo Reich/ seis milhões desapareceram/ (...) Só neste Campo/ mais de três milhões de pessoas foram assassinadas.” (ibidem, p.223).

Ao seu caderno, Orfeu transcreve o depoimento que fala do funcionamento e do aperfeiçoamento dos fornos de Auschwitz.

A capacidade de um crematório/ era de 3 até 5 cadáveres./ Mas só raramente/ os fornos funcionavam todos ao mesmo tempo,/ visto que, por causa do excesso de calor,/ eles estragavam-se com freqüência./ Os fabricantes destes fornos,/ a firma Topf e Filhos,/ melhorou as suas instalações,/ como se pode ver na escritura de patente/ tirada já depois da guerra,/ graças a experiência adquirida. (SANTARENO, s.d., p. 190)⁹⁴

Após ler a citação existente no caderno de Orfeu, o Procurador da Rainha pergunta se o acusado tem pelos fatos retratados o mesmo nojo e a mesma indignação que levou

⁹¹ Os fuzilamentos, que mataram cerca de 20.000 prisioneiros, eram feitos próximos a valas profundas. Deste modo, observa um dos acusados, os corpos fuzilados caíam um sob os outros sem terem de ser enterrados.

⁹² Os relatos dizem que trinta mil vítimas foram mortas pelo fenol que lhes era injetado no coração. Uma das testemunhas conta que na primavera de 1943, mais de 100 crianças foram assim executadas em um só dia.

⁹³ Na lata que continha o gás Zyklon B. constava como remetente a *Sociedade Alemã de Combate aos Insetos e Parasitas*. No Campo, contudo, o gás asfixiava os presos que entravam na “Sala de banho e desinfecção”. Após se despirem, cerca de mil pessoas eram conduzidas a uma câmara e recebiam, através de orifícios abertos na parede, um gás que lhes causava tonturas, vômitos, paralisia das funções respiratórias e, por fim, a morte.

⁹⁴ Na tradução que utilizamos, o trecho escrito por Weiss aparece com as seguintes palavras: “A capacidade total de uma câmara / era de 3 até 5 corpos./ Mas era raro que todos os fornos trabalhassem/ ao mesmo tempo. / Quando isso acontecia, os fornos quebravam freqüentemente/ por causa do super aquecimento./ Os fabricantes destes fornos,/ a firma Topf e Filhos, / com base na experiência adquirida/ conseguiu melhorar o seu equipamento/ segundo consta em sua patente / registrada após a guerra”. (ibidem, p. 216 - 217)

Peter Weiss a escrever seu texto dramático. Orfeu, ao ouvir o questionamento do Procurador, responde, com ironia, que se limitou a registrar o que havia lido por ter achado o relato interessante e autêntico.

Esclarecemos que Weiss não coloca, em momento algum de seu texto, que as ações realizadas em Auschwitz lhe causaram nojo e indignação. Porém, ao selecionar testemunhos que mostram como os prisioneiros foram tratados como animais e que revelam como eles foram mortos de forma brutal, o autor acaba por criar um texto que traz, ao ser humano sensível, nojo e indignação. Portanto, o sentimento colocado pelo Procurador da Rainha pertence, objetivamente, mais aos leitores e ao próprio Procurador do que ao escritor.

Salientamos, contudo, que ao denominar seu texto de “oratório”, o autor nos revela que o canto entoado é uma oração aos mortos e não, como seria o canto de Orfeu, o de uma apologia aos assassinatos.

Observamos ainda, como já dissemos no início desta análise, que ao lado da enumeração de atrocidades cometidas contra os prisioneiros, Weiss privilegia, em sua obra, o fato de que os acusados possuem um riso irônico perante os fatos narrados.

Nas rubricas, o autor salienta que os acusados expressam riso em vários momentos. Dentre eles, destacamos três. No primeiro, o riso brota da face dos acusados quando escutam que os nazistas já tinham se habituado a pensar que o extermínio era uma coisa positiva. No segundo, o riso vem de uma ironia feita por um dos acusados que diz que se os números de mortos apresentados fossem verdadeiros, não haveria sobrado nenhum preso para relatar o ocorrido. No terceiro, o riso é de aprovação ao advogado de defesa ao colocar que as testemunhas exageraram nos fatos relatados.

Ao compararmos a postura dos acusados perante o tribunal de Frankfurt com a de Orfeu perante o tribunal santareniano, podemos realizar uma afirmativa: Orfeu copiou o trecho da peça de Weiss movido não apenas por um simples desejo de registrar os fatos, como havia argumentado em sua defesa, mas sim por ser um homem que possui, assim como os acusados nazistas, um prazer irônico pelas mortes praticadas.

Sendo assim, podemos concluir, o móbil que leva Orfeu a copiar o trecho da peça de Weiss não é o nojo ou a indignação sentida, mas sim, inversamente, o prazer que somente os acusados do extermínio podem sentir perante a morte alheia. Além disso, observamos, o trecho escolhido por Orfeu para ser transcrito em seu caderno privilegia não só uma máquina criada e aperfeiçoada para queimar cadáveres, mas também a impunidade que os criadores dessa máquina têm após a guerra. Desse modo, coerente com sua personalidade de *serial killer*, o recorte que Orfeu faz da obra permite que esta seja utilizada como mais uma nota de seu canto de morte.

Antes de findarmos a análise desse intertexto, julgamos pertinente voltarmos a uma questão que nos parece relevante em nossa análise da peça de Weiss: o universo naturalista criado dentro do Campo.

Como observamos na análise de outros intertextos, os alemães se colocam como seres pertencentes a uma “raça superior” e, portanto, como aqueles que possuíam o direito de exterminar os indivíduos que são mais fracos.

Em *O interrogatório*, Peter Weiss nos relata quais são as formas de extermínio que os nazistas usaram em Auschwitz e acrescenta, nas entrelinhas de seu texto documental, uma revelação assustadora: só os que viveram nos Campos de Concentração sabem que os nazistas criaram não só um local de extermínio, mas também um meio em que a sobrevivência do mais forte é vista como moral a ser aceita por todos os homens.

Sendo assim, dentro do Campo, segundo depoimentos, o meio modificou determinados homens.

Contudo, devemos salientar, a Testemunha que proferiu o trecho trazido por Orfeu a seu caderno não traz a seu relato marcas dessa modificação e transmite, através de suas palavras, não só os atos que presenciou, mas também o desejo de que os assassinos sejam punidos.

No início de seu depoimento, a Testemunha 7 diz que trabalhava para o doutor Mengele e que, como detento médico, podia observar de perto as mortes que ocorriam no Campo.

Segundo essa testemunha, os trens chegavam à plataforma e tocavam um apito, esse som era o sinal para que os fornos fossem ligados, pois, dentro em breve, novos corpos deveriam ser incinerados. Da janela de seu escritório, ele podia ver os médicos nazistas dando ordens para que os S.S. levassem os prisioneiros até as câmaras de gás. Podia ver também cerca de mil a duas mil pessoas entrarem neste recinto e as ouvia, posteriormente, gritar quando o gás as asfixiava. Às vezes, salienta, a agonia da morte durava até cinco minutos, pois era comum que a quantidade de gás fosse menor que a necessária para que os gastos não fossem demasiados. Após os assassinatos, narra, os corpos ficavam amontoados e cobertos de vômito, fezes, urina e sangue e a brigada de evacuação usava uma mangueira para lavar os cadáveres; os elevadores de carga eram então acionados e os corpos eram levados até os fornos para serem incinerados.

Observamos que o relato da Testemunha 7, no texto de Weiss, mostra com objetividade qual era o caminho para a morte. Todavia, como vítima arrastada de sua residência e separada de família morta nos Campos de Concentração, ele pede que os acusados sejam punidos e que os verdadeiros criminosos, os que trabalham nas grandes

indústrias e que nunca foram levados a julgamento, sejam indiciados em processos posteriores.

O texto de Weiss não revela como a Testemunha 7 chegara ao trabalho burocrático, mas podemos observar que o relato construído por esse médico não possui o mesmo tom naturalista do relato construído pela Testemunha 5.

Sendo assim, podemos deduzir, mesmo que o Campo de Concentração de Auschwitz seja um meio propício para que os instintos animais mais vis brotem no homem, alguns seres, dentro desse meio, ainda conseguem conservar suas consciências e analisar os fatos ocorridos. Ou seja, a peça de Weiss mostra que a questão naturalista do meio a influenciar o indivíduo nem sempre é verdadeira.

Uma possível explicação para esse fato é aplicarmos a teoria sartriana aos acontecimentos narrados por Weiss. Em nossa análise das idéias de Sartre, vimos que esse autor revela que não existiriam vítimas inocentes em uma guerra. Se observarmos com mais atenção o relato da Testemunha 5, poderemos concluir que ela escolheu sucumbir ao meio para poder sobreviver em Auschwitz. Sendo assim, a questão naturalista, aos olhos de Sartre, se manifestou nessa Testemunha somente por causa da liberdade de escolha por ela exercida.

Ressaltamos, contudo, que a peça de Weiss relata que milhares de presos não tinham a capacidade de exercer qualquer escolha. Durante a viagem, conta-nos a narrativa, a inanição, a sede constante, os corpos que se empilhavam no pequeno espaço do vagão e o medo constante da morte produziam nos presos uma incapacidade física e psicológica de reagir. Já no Campo de Auschwitz, a fadiga física e mental continuava a ser uma forma de controlar os presos. Nesses casos, devemos salientar, dos presos foi retirada qualquer

possibilidade de reação e, portanto, não há como vê-los como culpados pela condição à que estão submetidos.

Para concluirmos nossa análise, devemos ressaltar os pontos principais da peça de Weiss e observar como eles foram ou não utilizados por Orfeu.

A peça nos mostrou como os crimes eram cometidos em Auschwitz. Revelou também que alguns prisioneiros, influenciados pelo meio a que estavam sujeitos, poderiam se tornar tão cruéis quanto os criminosos nazistas. Observou ainda que os verdadeiros assassinos de Auschwitz não são somente os criminosos que estavam sendo julgados, mas também aqueles que pensaram as atrocidades e que ainda continuariam impunes, trabalhando em altos cargos de indústrias ou do governo.

Orfeu, contudo, ao invés de trazer ao seu caderno trechos a revelarem um desses principais pontos da peça em questão, preferiu transcrever um fato que mostra a evolução dos fornos que queimavam os cadáveres das vítimas de Auschwitz.

Ou seja, mais do que um homem interessado no oratório entoado por Peter Weiss, Orfeu se mostra como um *serial killer* que, possuindo um prazer irônico, vê Auschwitz, seus carrascos e suas máquinas como mais uma inspiração para seu canto de morte.

III.6.2 - Ezra Pound: a penalidade imposta a um americano que escolheu o fascismo.

Depois de ter sido interrogado em Génova pelo Exército Americano, Ezra Pound foi levado para Pisa, por estrada, onde o isolaram numa gaiola de arame farpado. A gaiola não tinha telhado, mas deram-lhe três cobertores. Ninguém podia falar-lhe e, à noite, faziam incidir holofotes sobre ele. Isto o impedia de dormir. Depois de seis semanas deste tratamento, teve um grave esgotamento nervoso... (SANTARENO, p. 191).

Também lido pelo Procurador da Rainha, o trecho acima é mais um a formar a amálgama de idéias a compor o caderno de Orfeu.

Após ler o trecho, o Procurador inquire Orfeu acerca do sentimento que este nutre por Ezra Pound e pelos americanos. Orfeu responde que Ezra seria um dos mártires do fascismo e acrescenta que dantes não gostava dos americanos, contudo agora os vê com simpatia.

Para compreendermos a opinião aqui expressa por Orfeu, devemos analisar o texto paradigma por ele trazido a seu caderno e complementar essa análise com o panorama histórico-político que envolveu o escritor Ezra Pound (1885 – 1972).

No livro *Ezra Pound* (1960), George Sutherland Fraser (1915 – 1980) coloca como objetivo escrever um “*little plain man’s guide*” (FRASER, 1962, p. 02) e, seguindo essa meta, faz um primeiro capítulo a focar os principais dados biográficos desse poeta e crítico literário.

Segundo Fraser, o ponto que causa mais polémica nos apreciadores da obra de Pound é a extrema admiração que o autor nutre por Mussolini. Essa admiração, continua o biógrafo, pode ser percebida não só pela escolha que Pound faz em residir na Itália, mas também por suas obras de cunho fascista (*Jefferson and/or Mussolini* (1933) e as

transmissões radiofônicas em que realizou, durante a Segunda Guerra Mundial, propaganda fascista e anti-semita).

Fraser salienta que Pound escolheu ser fascista, pois encontrou nessa doutrina uma idéia que considerava positiva: um sistema de governo deve privilegiar a separação entre os superiores e os inferiores.

Nesse momento da análise, sabendo da visão negativa que o fascismo carrega, Fraser opta por explicar essa visão hierárquica da humanidade não através dos porta-vozes dessa doutrina, mas sim por meio de uma visão particular sobre a obra da filósofa Hannah Arendt (1906 – 1975).

No livro *The Human Condition* (1959), Arendt, relata o biógrafo de Pound, coloca quatro tipos de homens: *vita contemplativa* (os que procuram entender Deus ou a ausência dele, a presença ou ausência de valor na vontade humana, a natureza das coisas e os significados da vida; ou seja, os literatos e filósofos), *vita activa* (os que lutam em batalhas e fazem discursos para mudar as mentes humanas), *homo faber* (os artífices que direcionam o trabalho) e *animal laborans* (os que exercem o trabalho braçal e repetitivo).

Aplicando a teoria de Arendt a Pound, Fraser salienta que aquele, como homem *vita contemplativa*, reverencia e respeita a condição do trabalhador (*animal laborance*), mas acrescenta que o poeta sabe, todavia, que os homens como ele próprio e os que pertencem à categoria do *vita activa* (dentre eles, Jefferson e Mussolini) são os que devem ocupar um lugar privilegiado na hierarquia social.

Devemos aqui ressaltar que Hanna Arendt nasceu na Alemanha e possuía ascendência judaica. Lembramos que, para os nazistas, os judeus pertencem a mais baixa classe da hierarquia social e, desse modo, eram destinados por Hitler ao extermínio ou aos trabalhos forçados. Por causa desse pensamento, Hanna Arendt foi proibida de publicar

livros durante o governo de Hitler, fato que provocou seu auto-exílio, mudando-se para a França em 1933, e para os Estados Unidos em 1941 (época em que os franceses estavam sob o domínio da Alemanha).

Ou seja, para os nazistas, por causa da hierarquia por eles defendida, Arendt nunca poderia ser considerada uma *vita contemplativa*, já que este “lugar social” era destinado somente aos que pertenciam à raça ariana. Além disso, por pertencer à “raça inferior dos judeus”, a Arendt seria destinado o trabalho forçado ou o extermínio em Campos de Concentração.

Sendo assim, devemos observar, seria pouco possível que a “senhora Arendt” , como foi denominada por Fraser, objetivasse, na classificação construída, concordar com idéias fascistas.

Salientamos que Fraser não nos esclarece se Pound concordava com os extermínios de milhares de seres humanos, contudo, observa que o autor usava freqüentemente a palavra “volitivo” em seus mais diversos trabalhos.

Para Pound, observa o biógrafo, o caráter “volitivo” de um ser humano compreende não somente a vontade que este possui, mas também, e principalmente, a vontade que faz ser bom aquilo que desejamos que seja.

Fraser finaliza seu texto dizendo que a interpretação que Pound dá a tal palavra nos possibilita entender porque esse poeta opta por defender o governo italiano e ataca o governo americano de seu tempo. O fascismo de Mussolini foi o governo que o acolheu e o respeitou como homem *vita contemplativa*. Nos Estados Unidos, por sua vez, ele era apenas um excêntrico, um homem que deveria ser preso, um ser incompreensível dentro de uma sociedade que valoriza o dinheiro e a ganância.

Desse modo, segundo Fraser, como ser humano “volitivo”, Pound acredita naquilo que lhe parece ser bom: um governo que defende o poeta como ser superior na hierarquia social.

Trazemos à nossa análise dois escritos que manifestam alguns dos pensamentos que levaram Pound à prisão:

Não há a mais pequena sombra de dúvida de que T. J. nunca imaginou que os homens continuavam iguais (depois de nascerem), ou eram biologicamente iguais, ou tinham o direito à igualdade a não ser no plano das oportunidades ou perante a lei (...) Como todos os dirigentes e construtores na história humana, ele tentou elevar certo número de homens a certo nível, pela eliminação de certas imperfeições. (HOFSTETTER, 29/12/2007).

De facto, após o assassinato do presidente Lincoln, nada de sério, foi tentado contra a usurocracia até à fundação do Eixo Roma-Berlim. A ambição italiana de conseguir a liberdade econômica, que não é senão a de não se endividar, desencadeou sobre ela as sanções de sinistra memória” (ibidem, loc. cit.)⁹⁵.

O primeiro trecho pertence ao livro *Jefferson and/or Mussolini*. No trecho assinalado, Pound cita apenas o governante Thomas Jefferson, mas as idéias colocadas – diferenças biológicas entre as raças e eliminação de imperfeições humanas – são, como já vimos em nossas análises anteriores, basilares no pensamento nazista e, acrescemos aqui, também no fascista⁹⁶.

O segundo trecho, pertencente a uma das transmissões radiofônicas feitas por Pound em 1944, assinala o eixo Roma-Berlin e observa este como a primeira manifestação contra

⁹⁵ Observamos que Ezra Pound é a favor da escravidão dos negros, esse fato é importante para entendermos porque o assassinato do presidente Lincoln (1809 – 1865), um abolicionista, foi por Ezra entendido como positivo.

⁹⁶ Em 1935, a Liga das Nações colocou sanções econômicas à Itália de Mussolini. Adolf Hitler, percebendo a proximidade entre sua política e a do *Duce*, ofereceu ajuda ao governante italiano. Após este evento, estava fundado o eixo Roma-Berlim. Os governantes passaram então a unir suas idéias e estreitar suas relações econômicas. No ano de 1938, seguindo o pensamento anti-semita dos nazistas, Mussolini legalizou a discriminação contra os judeus.

o que o poeta chama de “usocracia”. Esclarecemos que essa palavra utilizada por Pound refere-se à política de juros excessivos supostamente praticada pelos judeus.

Ou seja, nos trechos anteriores, podemos observar os dois principais elementos a justificarem o anti-semitismo nazi-fascista: o motivo racial e o financeiro.

Esclarecemos que esses escritos, bem como o teor que eles possuem, não foram abordados no texto de Fraser. Poderíamos compreender essa ausência lembrando que Fraser observou seu texto como um “despretensioso perfil de Pound”. Contudo, também podemos inferir que a omissão se faz necessária uma vez que o biógrafo queria construir uma imagem positiva de Ezra Pound e, sendo assim, não poderia trazer ao seu texto frases que mostrassem explicitamente a opinião anti-semita nutrida por este autor.

Esse apreço às idéias anti-semitas ligadas ao nazi-fascismo foi visto pelos Aliados, e particularmente pelo Estado Americano, como traição. Pound, contudo, sempre afirmou que sua luta não era contra os americanos, mas sim contra uma democracia que insistia em privilegiar o fraco em detrimento do forte.

Observamos que no texto de G. S. Fraser, os governantes americanos e ingleses do tempo da Segunda Guerra Mundial são vistos como exemplo dos que privilegiam a ganância monetária em detrimento do poder contemplativo (ou se usarmos a nomenclatura de Arendt tal como foi explicada por Fraser, dos que valorizam o *homo faber* e o *animal laborans* em detrimento do *vita activa* e do *vita contemplativa*).

Na peça santareniana, Orfeu vê Pound como um mártir fascista e coloca que se o escritor foi preso por suas idéias no final da Segunda Guerra, em breve será, como mostram os acontecimentos na América, admirado.

A idéia de mártir do fascismo explicitada por Orfeu pode ser justificada pelo modo e tempo de prisão que os americanos impuseram a Ezra Pound. Na cidade de Pisa, no

Centro de Treinamento Disciplinar, os americanos submeteram o poeta e ensaísta a um mês de “enjaulamento”. Em sua terra natal, os Estados Unidos, Pound foi internado durante treze anos em um hospital psiquiátrico.

Lembramos que o trecho copiado por Orfeu em seu caderno trata, como vimos, da descrição que Fraser faz da gaiola de arame farpado em que Pound ficou encarcerado em Pisa. Sendo assim, o próprio intertexto realizado por Orfeu nos possibilita entender porque Pound foi, para ele, um mártir do fascismo.

Contudo, para compreendermos porque, segundo Orfeu, Pound seria admirado no futuro, devemos recorrer a outra citação feita em *O inferno*.

Após falar acerca de Pound, observa a personagem santareniana:

(...) eu admiro o Grande George Lincoln Rockwell, chefe do partido nazi americano, arauto da nova América!(Cortante, irônico). Falo daquele que teve a coragem, o orgulho magnífico, de se apresentar na execução do negro Aaron Michell – um negro repugnante, acusado da morte dum polícia-pateta... branco!com um cartaz radioso, profético: ‘O gás é o único remédio contra o crime negro.’ (SANTARENO, s.d.191).

Explicar a política americana que envolve os verdadeiros pensamentos de Thomas Jefferson e de George Lincoln Rockwell seria desviar a análise do objetivo por nós almejado. Devemos salientar, entretanto, que o governante americano do início do século XIX via com bons olhos a escravidão negra, pois julgava os seres pertencentes a essa raça como inferiores. Rockwell (1918 – 1967), por sua vez, imbuído das idéias nazi-fascistas, atacava os negros, os comunistas e os judeus.

Além disso, acrescentamos, após a Segunda Guerra Mundial, o governo americano participou da designada Guerra Fria e, assim como os nazi-fascistas fizeram, perseguiu e matou milhares de comunistas.

Sendo assim, seja pela existência de pessoas como Rockwell, seja pela perseguição aos comunistas, Orfeu admira alguns americanos, pois pode enxergar nestes uma política de segregação próxima à que foi exercida pelos nazi-fascistas. Entretanto, dentre as vítimas de Orfeu não figura nenhum comunista, fato que analisaremos em momento azado.

Antes de concluirmos a análise de mais esse intertexto, julgamos pertinente evidenciar uma idéia que Fraser estabelece em seu texto acerca de Pound:

(...) The vehement yearning for violence, so characteristic of some of the best modern creative artists, thinkers, scholars, and craftsmen, is a natural reaction of those whom society has tried to cheat of their strength. (FRASER, 1960, p.08).

A citação é importante, pois Pound e Rockwell têm em comum, além de suas simpatias pelo nazi-fascismo, a veia artística em suas biografias. Pound, como vimos, é poeta e crítico literário. Rockwell, após ter cumprido o serviço militar, seguiu a carreira de fotógrafo até que entrou para a vida política.

Sendo assim, se aplicarmos a idéia de Fraser a estes “artistas”, o desejo de violência nazi-fascista que possuem seria uma reação natural a uma sociedade que quis retirar-lhes a força que lhes era característica.

Lembramos que Orfeu, pelo nome mitológico que possui, está igualmente ligado às artes. Sendo assim, se aplicarmos o raciocínio de Fraser a essa personagem, a violência por ela realizada é uma reação de um ser superior contra uma sociedade que quis retirar o poder que lhe era devido.

Findamos a análise de mais esse intertexto, trazendo um poema de Pound:

Minhas intenções eram boas,
Mas enganei-me na maneira de alcançá-las.
Fui um estúpido.
O conhecimento me chegou tarde demais...”
(www.culturapara.art.br/opoema/ezrapound/ezrapound.htm, 06/01/2008)

Poderíamos atribuir o poema acima ao arrependimento que Ezra Pound sentiu ao descobrir a verdadeira crueldade do nazi-fascismo. Contudo, se essa fosse nossa atitude estaríamos realizando um expediente que, pela primeira vez, não foi utilizado por Orfeu: o de perverter as idéias de um autor. Pound saiu do hospital psiquiátrico em 1958, ano em que voltou à Itália. Antes de morrer, em Veneza, no ano de 1972, ele ainda defendia as idéias fascistas, colocando nelas sua esperança de um mundo mais justo.

III.6.3- Lazard e Rauschinig: o retrato do que foi dito pelos chefes do nazismo.

Entre 20/11/1945 e 01/10/1946, a cidade de Nuremberg hospedou o primeiro processo contra vinte e um dos principais dirigentes do Partido Nazista. Nessa mesma cidade, foram analisadas também cento e dezessete acusações contra médicos, juristas e outras pessoas que, mesmo não pertencendo aos altos escalões do governo de Hitler, ajudaram a manter o nazismo no poder.

Didier Lazard enfocou audiências do processo principal em seu livro *O processo de Nuremberga* (1947) e Stanley Kramer, um dos processos secundários no filme *O julgamento de Nuremberg* (1961).

Já realizamos a análise da película cinematográfica de Kramer e, naquela ocasião, salientamos que o filme em questão foi assistido pelo casal de assassinos Ian e Myra, e por suas versões literárias Orfeu e Eurídice, no primeiro encontro que tiveram.

Estudaremos agora o livro de Lazard, pois esse possui quatro citações copiadas por Orfeu em seu caderno. Além disso, estudaremos também neste momento o livro *Hitler m'a*

dit, escrito por Hermann Rauschning (1887 – 1982) em 1939, pois dois dos intertextos encontrados em Lazard têm como fonte original essa obra de Rauschning.

No início de *O processo de Nuremberga*, Lazard observa que o princípio essencial do julgamento em questão já foi definido: “os juízes dos países mártires castigarão os carrascos invasores” (LAZARD, 1965, p.17). Esclarece, posteriormente, que “os carrascos invasores” são a cúpula nazista e os “países mártires” estão representados por quatro grandes nações: a inglesa, a francesa, a americana e a soviética.

Pouco depois, o autor acrescenta que a cidade em que ocorrerá o julgamento é o triste retrato de um final de guerra: somente quarenta minutos foram necessários para que os Aliados destruíssem mais de sete séculos de história que existiam em Nuremberg.

Poderíamos pensar, a partir dessas colocações feitas por Lazard, que seu livro teria o mesmo objetivo do filme de Kramer: discutir a posição de mártir e de carrasco atribuída a cada país no pós-guerra.

Contudo, como podemos perceber posteriormente, essas informações iniciais servem a outros objetivos: diferenciar os crimes dos nazistas dos crimes de guerra cometidos por várias nações nos mais diversos tempos e colocar os atos nazistas como crimes contra a humanidade.

Para que possamos compreender a criminalidade nazista, Lazard reorganiza os autos do processo mostrando a gênese do pensamento nacional-socialista.

São especificados nesse momento do texto, os três principais pontos do que Hitler defenderia durante o início de sua carreira política: revogar o Tratado de Versalhes, adquirir os territórios necessários para a existência da raça alemã e preservar a superioridade dessa raça.

Segundo Hitler, o tratado assinado em 1919 penalizava por demasiado os alemães. Isso porque, ao exigir que colônias e determinadas terras fronteiriças fossem entregues, o Tratado tirou dos alemães o espaço vital que lhes era necessário. Além disso, o acordo aplicou pesadas multas a serem pagas e restringiu o tamanho do exército alemão a cem mil soldados, fatos que retiraram da raça alemã a posição de autonomia e a superioridade que, segundo Hitler, ela deveria ocupar.

A expansão do território alemão, segundo ponto essencial defendido pelos primeiros discursos de Hitler, não tinha como objetivo o domínio de outros povos, mas sim um modo de os alemães se apoderarem tanto dos territórios perdidos por causa do Tratado de Versalhes quanto de novos territórios que pudessem ser utilizados pela agricultura ou que fossem fonte de minérios e outras riquezas.

A preservação da raça, por sua vez, teria como ponto principal medidas que assegurassem a pureza e a hegemonia dos alemães em todos os territórios por eles povoados.

Sendo assim, observa Lazard, os princípios da política nazista, calcados nos elementos defendidos por Hitler em *Minha luta*, revelam “uma doutrina em que a sociologia é reconduzida à zoologia.” (ibidem, p. 97).

Explicitamos aqui esse pensamento de Lazard, pois ele trabalha com um dado essencial à nossa análise: a presença de um pensamento naturalista nas idéias defendidas por Hitler e, conseqüentemente, pelos nazistas.

Ou seja, assim como no naturalismo, os nazistas entendem o meio e a raça como elementos determinantes ao comportamento do indivíduo.

Após Hitler ter conquistado o governo da Alemanha, esse pensamento naturalista trouxe a “doutrina do espaço vital” (ibidem, loc. cit.) como elemento a justificar a expansão do território alemão.

Segundo essa doutrina, a existência superior dos arianos necessitava de uma extensão de terra maior do que a possuída pela Alemanha do pós-primeira guerra. Sendo assim, através de tratados ou de novas guerras, Hitler deveria anexar ao território alemão terras que lhe possibilitariam uma maior fonte de alimentos e riquezas.

Contudo, ressalta Lazard, é necessário observarmos que os alemães empregaram atos atrozes durante a conquista e ocupação desses novos territórios. Atos, salienta o escritor, que não podem ser vistos como “crimes de guerra”, pois ultrapassam a questão da luta armada entre as nações, são antes “crimes contra a humanidade”, pois foram cometidos por seres que desprezavam qualquer lei que protegesse a integridade humana.

Nesse sentido, Lazard aponta que os testemunhos revelaram que os nazistas tinham consciência da ilegalidade de seus atos e, mesmo assim, continuavam a exercê-los. Como exemplo desse fato, traz um memorando assinado por um dos acusados, Raeder (superior da Marinha):

É de desejar que se baseiem todas as medidas militares no Direito Internacional. Todavia, as decisões que podem ser consideradas necessárias do ponto de vista militar, deverão ser executadas, mesmo que se não submetam ao Direito Internacional, quando se esperar um resultado importante através delas. (ibidem, p.157).

Salientamos que uma das “decisões necessárias” aqui ressaltadas por Raeder era o estímulo a vindita pública exercido pelo governo. Segundo o conhecimento geral dos arianos, os aviadores inimigos que pousassem em território alemão deveriam ter suas vidas retiradas pelos cidadãos que louvassem a Pátria Alemã.

Outros comandantes nazistas também compactuavam com a “legalidade do ilegal” e, levando a idéia até as últimas conseqüências, permitiam que experiências biológicas fossem praticadas com os presos de guerra.

Em *O processo de Nuremberga*, várias experiências realizadas pelos nazistas são descritas. Dentre elas, destacamos duas.

Os aviadores inimigos eram colocados em água fria para que seus corpos fossem progressivamente congelados. Durante o sofrimento dessas “cobaías”, médicos observavam a reação biológica do corpo humano. Quando esses prisioneiros estavam próximos da morte, os médicos tentavam experimentar diversos métodos de reanimação.

Outro experimento feito com prisioneiros de guerra trata do efeito da pressão atmosférica. Para observar o efeito que causa a compressão e descompressão no organismo humano, redomas eram instaladas no Campo de Concentração de Dachau. Nesse espaço de experiências, prisioneiros eram submetidos a testes mortais que visavam não só à pesquisa do funcionamento do corpo humano, mas também à construção dos mais sofisticados armamentos nazistas.

Um dos promotores observa que essas experiências biológicas não eram obras isoladas, mas sim práticas exercidas por laboratórios alemães renomados. Laboratórios que publicavam constantemente seus descobrimentos em artigos científicos e pediam, por meio de documentos oficiais, que o governo lhes enviasse mais cobaías.

O primeiro diálogo intertextual realizado entre *O processo de Nuremberga* e *O inferno* evidencia um desses documentos oficiais.

Em seu caderno, Orfeu copia o seguinte trecho pertencente ao livro de Lazard: “As últimas mulheres enviadas eram demasiadamente magras... Precisamos de um lote de 150

mulheres saudáveis’. Extractos de uma carta dos laboratórios Bayer, dirigida a um dos chefes de Auschwitz.” (SANTARENO, s.d., p. 187).

Na obra paradigma, os depoimentos informam que a Bayer pagava aos administradores de Auschwitz “duzentos marcos por cabeça” (LAZARD, 1965, p. 167). Além disso, Lazard acrescenta que o processo evidencia que os comandantes da “raça ariana” não hesitavam em matar seus inimigos para pesquisar meios que contribuíssem para a perpetuação dos seus interesses.

O Procurador da Rainha, em *O inferno*, pergunta se a indignação foi o móbil que incitou Orfeu a copiar o trecho em seu caderno. O assassino, servindo-se novamente da ironia que lhe é habitual, observa que a casa Bayer ainda é admirada pelos mais diversos povos, dentre eles o europeu e o americano.

Lembramos que os franceses, os ingleses e os americanos estão entre as nações que julgaram os crimes nazistas. Sendo assim, o tom irônico de Orfeu parece salientar que os medicamentos pesquisados pela Bayer foram aceitos por essas nações mesmo tendo o laboratório cometido atitudes criminosas.

Recordamos que, no texto de *O processo de Nuremberga*, o acusado Raeder observa em um de seus memorandos que as ações nazistas deveriam ser pautadas pelo resultado final a ser alcançado.

Tornamos evidente aqui que, no caso dos laboratórios Bayer, como parece Orfeu entender, o maquiavélico pensamento nazista se aplica também aos europeus e americanos.

Orfeu traz ainda a seu caderno um outro trecho que se relaciona aos nazistas como homens a cometerem “crimes contra a humanidade”.

Nem todos sabem que os Aliados encontraram, num campo de concentração, sete toneladas de cabelos de mulher, amontoados do lado dos fornos crematórios, e destinados ao fabrico de colchões. A exterminação é isto. (SANTARENO, s.d., p. 186).

O Procurador da Rainha pergunta se Orfeu concorda com o genocídio praticado pelos nazistas contra os judeus. Como resposta, obtém mais uma ironia do acusado:

Garanto-lhe, my lord, que nunca dormi em nenhum desses tais colchões feitos com cabelos de judias: Creio que, se experimentasse, apanharia logo uma camada de urticária! A minha natureza é constitucionalmente alérgica... (*Feroz*) a tudo que é feio e sujo. (ibidem, loc. cit.).

A palavra “genocídio” utilizada pelo Procurador da Rainha foi explicada no texto original de Lazard como o extermínio de determinada raça, no caso, a dos judeus.

Lazard acrescenta ainda, logo após o trecho que foi copiado por Orfeu, que o extermínio cometido pelos nazistas “é tão monstruoso, tão desconhecido na história até à vinda do Hitlerismo, que foi preciso criar o neologismo ‘genocídio’ para o definir.” (LAZARD, 1965, p.168).

Observamos que a perseguição aos judeus já existiu na história da humanidade em outras épocas, ela foi objeto, inclusive, de uma das mais conhecidas peças de Santareno, *O judeu* (1966). Contudo, lembramos, para exterminar esse povo, segundo salienta Lazard com a palavra “genocídio”, Hitler entende que eles pertencem a uma raça e não a uma religião.

Em *O processo de Nuremberga*, Lazard informa que a política alemã de extermínio aos judeus é o mais cruel crime contra a humanidade cometido pelos nazistas. Acrescenta ainda que a frieza das ordens e a progressão desse extermínio revelam que os governantes tinham pleno conhecimento de seus atos.

Aos autos do processo, é trazida a seguinte informação:

Até 1940, a política adotada na Alemanha e nos territórios ocupados consistia em resolver a questão judaica através de uma emigração organizada. A segunda fase, a concentração nos ghettos da Polônia, durou até princípio de 1942. O terceiro período, a destruição sistemática da raça judaica ou ‘solução final’, prolongou-se até outubro de 1944, época em que Himmler deu ordem para suspender o extermínio. (ibidem, p. 180 - 181).

Esclarecemos que o corte de cabelos de judias para a confecção de colchões também foi trazido ao texto *O interrogatório*, de Peter Weiss. Na peça em questão, a Testemunha 7 observou que os nazistas tiravam dos corpos a serem incinerados todos os objetos de valor, inclusive alianças, dentes e cabelos.

Sendo assim, o trecho trazido por Orfeu a seu caderno retrata a “solução final” exercida pelos nazistas contra os judeus: os cabelos eram cortados após as mulheres judias terem sido assassinadas.

Observando as informações até agora colocadas, podemos chegar a algumas conclusões.

Segundo o programa proposto por Hitler, os que pertenciam ao Partido deveriam zelar pela preservação e expansão da “raça ariana”. Para efetivar essa proposta, os nazistas legalizaram as mais diferentes formas de assassinio: estimulavam a prática da vingança pessoal, financiavam e permitiam as pesquisas biológicas feitas com prisioneiros, realizavam extermínios em massa e viam os corpos de suas vítimas como meros objetos.

Mais do que “crimes de guerra”, essas ações alemãs são “crimes contra a humanidade”, pois ultrapassam o campo da luta armada entre as nações e vigoram no campo de uma luta que é travada por uma raça que, baseada em conceitos naturalistas, escolhe conscientemente optar pelo prazer de exterminar o outro.

Orfeu, como vimos em nossas análises anteriores, é um homem que escolheu conscientemente seguir seus mais cruéis instintos naturais, dentre eles, o de assassinio.

Sendo assim, por proximidade de ideais, ele vê nos nazistas homens a serem admirados. Desse modo, por mais que isso choque o Promotor, nas palavras reveladas por *O processo de Nuremberga*, Orfeu encontra não a indignação e o nojo esperado, mas sim o estímulo para seus atos assassinos e a razão irônica para justificá-los.

Ressaltamos ainda o fato de serem os crimes cometidos pelos nazistas, “crimes contra a humanidade” e não “crimes de guerra”. Sendo assim, é perfeitamente compreensível que esses crimes sejam cometidos mesmo após o fim da Segunda Guerra. Ou seja, se o móbil dos assassinatos não é a luta armada entre as nações, eles não deixarão de existir com a paz assinada pelos vencedores.

Sendo assim, a doutrina nazista continua mesmo que processos contra ela sejam estabelecidos, afinal, como nos mostra a análise intertextual de *O inferno*, ela é uma doutrina de existência e não, como poderíamos pensar, de guerra.

Com o intuito de explicar essa doutrina existencial nazista, ao *Julgamento de Nuremberga* são trazidas conversas que Hitler teria tido com seus mais próximos, dentre eles Hermann Rauschning (1887 – 1982).

Filho de um abastado proprietário rural, Rauschning viu grande parte de suas terras serem anexadas à Prússia como pagamento devido pelos alemães após a Primeira Guerra. Em 1926, com a esperança de ter suas propriedades de volta, aderiu ao Partido Nacional Socialista ao saber que uma das propostas de Hitler era revogar o Tratado de Versalhes. Entre os anos de 1933 e 1934, o Führer o nomeou como presidente do Senado. Datam dessa época as palavras que, proferidas por Hitler, compõem o livro *Hitler m’a dit* (1939).

Ao seu caderno de citações, Orfeu traz a seguinte passagem desse livro: “Depois de muitos séculos em que se defenderam os pobres e os humildes, chegou o momento de nos decidirmos a proteger os fortes contra os fracos.” (SANTARENO, s.d., p. 186).

Além disso, ao ser questionado acerca dos assassinatos cometidos, acrescenta Orfeu outra passagem do livro de Rauschning:

A Natureza é cruel; por conseguinte, podemos ser também cruéis. Se não hesito em mandar a flor da nação alemã para o inferno da guerra, sem a menor queixa pelo sangue alemão assim derramado, tenho certamente o direito de exterminar milhões de seres de raça inferior que se multiplicam como vermes. (ibidem, p.187).

No texto de Rauschning, os parágrafos acima mencionados aparecem relacionados à política de despovoamento pensada por Hitler.

Além disso, salientamos, no texto original, eles estão na ordem inversa à que foi mencionada em *O processo de Nuremberga* e em *O inferno*. Ou seja, no texto original, Hitler fala inicialmente do extermínio dos que se multiplicam como vermes e, posteriormente, do tempo de defender os fortes e não os mais fracos.

Esclarecemos que nossa análise trabalhará com a ordem utilizada pelo texto paradigma, pois, dessa forma, poderemos observar tanto o raciocínio trazido a esse texto quanto o real conteúdo da obra intertextualizada.

Contudo trabalharemos também com os dados fornecidos por *O processo de Nuremberga*, pois, como as citações feitas por Santareno seguem a mesma ordem em que foram colocadas por Lazard, talvez seja essa a obra paradigma de *O inferno*.

Em Rauschning, Hitler sempre liga suas idéias de extermínio a fatos ocorridos durante a Primeira Guerra.

Inicialmente, o governante coloca uma lógica racional para explicar os assassinatos a serem cometidos: se milhares de alemães morreram nesse primeiro conflito, pode-se exterminar, em uma nova luta, os que mataram os seus iguais.

Como primeira forma de extermínio, Hitler sugere que os homens e as mulheres das raças inferiores sejam separados. A idéia, justifica o governante nas conversas com Rauschning, nada mais é do que uma aplicação do observado: a primeira guerra separou homens e mulheres e, desse modo, fez com que a taxa de natalidade caísse brutalmente entre os alemães; ou seja, se separarmos os machos das fêmeas de nações indesejáveis, suprimos essas nações de uma maneira relativamente indolor e sem fazer correr gota sequer de sangue.

Lembramos que os homens eram separados das mulheres assim que chegavam aos Campos de Concentração. Sendo assim, esta primeira forma de extermínio, a de impossibilitar a natalidade, foi não somente colocada no discurso de Hitler, mas também praticada pelos nazistas.

Salientamos, todavia, que a frase copiada por Orfeu fala que a crueldade exercida pela Natureza deve ser modelo para a crueldade dos seres pertencentes à Natureza. Esclarecemos que essa crueldade a que se refere Orfeu é a morte a que estão sujeitos todos os homens.

No texto original, Hitler fala, posteriormente, que a impossibilidade de nascimento de novos rebentos deve ser aliada ao fim, por todos os meios possíveis, da proliferação dos judeus.

No texto de Lazard, o extermínio baseado nas mortes provenientes do derramamento de sangue é colocado em relevo no capítulo em que se traz as conversas que Hitler teve com Rauschning.

Como exemplo de extermínio a verter sangue, Lazard cita que Hitler ordena que os inimigos de guerra sejam submetidos a trabalhos forçados nas zonas fronteiriças, desse

modo, se não morressem pelo cansaço, morreriam devido aos ataques dos que eram adversários dos nazistas.

Outro exemplo de técnica de extermínio propagada pelo Fühler seria a morte causada por inanição. Segundo Hitler, o alimento produzido pela nação alemã e pelas nações conquistadas deveria ser entregue aos arianos; os demais, sejam eles crianças ou adultos, deveriam sobreviver com uma ração básica enquanto assim fosse conveniente para os que pertenceriam à “raça superior”.

Observa ainda Lazard que a lógica racista de Hitler fez com que ele fomentasse que seus soldados aniquilassem os inimigos com disparos certos, que tivessem “a intenção de matar” (LAZARD, 1965, p. 176).

No livro de Rauschning, essa política de extermínio é frequentemente explicada. Das justificativas fornecidas, observemos a que contém o outro texto citado por Orfeu.

No pós Primeira Guerra, dissera o Fühler, os franceses haviam dito ser necessário que vinte milhões de alemães não mais existissem, pois “esses estavam a mais na conta da população mundial” (RAUSCHNING, 1979, p. 197). Com base nesses números divulgados pelos franceses, acrescentara Hitler, os extermínios seriam realizados, contudo, a escolha das populações a serem dizimadas caberia aos arianos e não aos franceses. Como bons seguidores dos instintos naturais que nos foram dados, concluía o governante nazista, devemos esquecer os séculos em que os pobres e miseráveis foram privilegiados e iniciar um tempo em que os mais fortes sejam protegidos da ameaça dos mais fracos.

Devemos ressaltar que Rauschning foi desligado do governo nazista no ano de 1934, mesmo ano em que se exilou na Suíça. Em *O processo de Nuremberga* as palavras por ele escritas são tidas como verdadeiras. Contudo, esclarecemos, muitos estudiosos de Hitler dizem que o ex-senador inventou os discursos existentes em seu livro, uma vez que,

ao contrário do que afirmara, ele nunca fora íntimo do Führer e seus encontros com o governante não tinham ultrapassado o número de quatro vezes.

Ressaltamos essa informação, pois, segundo o livro de Rauschning, o ponto essencial da política de Hitler era exterminar não só os judeus, mas também “os que representariam essa raça proliferada”.

Pour notre peuple, la religion est affaire capitale. Tout dépend de savoir s'il restera fidèle à la religion judéo-chrétienne et à la morale servile de la pitié, ou s'il aura une foi nouvelle forte, héroïque, en lui-même, en un Dieu indissociable de son destin et de son sang. (RAUSCHNING, 1979, p.92).

O trecho acima, segundo Rauschning, pertenceria às palavras que Hitler confidenciou somente aos que lhe eram mais próximos. A esses, o Führer teria dito que a “religião judaico-cristã” ensinara a todos os homens que eles deveriam seguir a moral servil da piedade. Sendo assim, raciocinara o governante, os que pertencem a um povo heróico e forte não podem conviver com essa religião.

Evidenciamos que algumas colocações nos parecem estranhas à ideologia de Hitler. A primeira delas é o ataque ao cristianismo feito aqui pelo governante. A segunda é a ligação que Hitler teria feito entre religião e judaísmo.

Primeiramente, devemos aqui salientar, que Adolf Hitler não observa como alvo de sua perseguição os cristãos. Além disso, como já vimos em diversas ocasiões, o judaísmo é, para o Führer, uma raça e não uma religião.

Nas próprias prerrogativas do Partido Nacional Socialista, como nos mostra Lazard, encontramos essa separação realizada entre religiosidade e judaísmo: “Só um membro da raça pode ser cidadão. É membro da raça todo aquele que é do sangue alemão, sem

distinção de credos. Nenhum judeu pode, por conseguinte, ser membro da raça.” (LAZARD, 1965, p.73).

Não cabe a nosso trabalho discutir se as palavras atribuídas por Raushining a Hitler foram de fato ditas pelo governante nazista. É pertinente, contudo, observarmos um dado relevante: o trecho trazido por Orfeu a seu caderno se aproxima mais do pensamento nietzschiano do que do pensamento hitleriano.

Recordemos que a frase copiada por Orfeu em seu caderno salienta que o homem ouvira, durante séculos, que os mais pobres e miseráveis deveriam ser protegidos. Além disso, a frase acrescenta: chegou o tempo de preservar os fortes da ameaça dos que lhe são inferiores.

Se usarmos um pensamento racial para compreendermos a frase, pensamento propagado por Hitler, não encontraremos sentido para o que foi dito. Contudo, se nosso pensamento envolver questões religiosas, como o de Nietzsche, teremos uma possível compreensão para as palavras copiadas por Orfeu.

Lembramos que Nietzsche, em seu texto *A genealogia da moral*, colocara os verbos *judaíza*, *cristianiza* e *plebeíza* como sinônimos do pensamento de humildade e obediência que vigorou durante séculos.

Segundo esse pensamento, acrescenta o autor em outras obras, o homem virtuoso e bom era aquele que seguia as Escrituras e que, portanto, sofria na terra para ter como recompensa o reino dos céus.

Para que uma humanidade superior possa existir, conclui o filósofo, é necessário que esse pensamento de inferioridade seja afastado do “super-homem”.

Ou seja, segundo Nietzsche, o homem superior deve aceitar o fim da época cristã e fundar um novo tempo: um tempo em que não haja atitudes anti-humanas que enfraqueçam a forte gente.

Nos últimos capítulos de seu livro, Rauschning observa que era comum Hitler se apropriar das idéias dos mais diferentes filósofos. Certos pensamentos de Nietzsche, exemplifica o ex-senador, foram, por exemplo, mal digeridos e transformados em uma amálgama de idéias vulgarizadas por uma certa tendência pragmática de filosofia contemporânea (RAUSCHNING, 1979, p. 298).

Não cabe à nossa análise divagar acerca da veracidade ou não do trecho copiado por Orfeu, mas podemos inferir, contudo, que parece uma prática comum aos nazistas ou ex-nazistas (a Hitler, a Orfeu e a Rauschning) perverter frases de outrem com o intuito de fazer com que elas sirvam como justificativa para seus próprios discursos.

Ou seja, como vimos, Hitler pode ter pervertido o discurso de Nietzsche para justificar as mortes que seriam cometidas pelos nazistas; além disso, o governante alemão também tinha o costume de observar os fatos, fossem eles biológicos ou históricos, para perverter dados que justificassem suas ações violentas. Orfeu, seguidor do nazismo, corrompe as palavras dos mais diversos autores para justificar os assassinatos por ele cometidos. Rauschning, por sua vez, após ter-se exilado do governo em que participara, pode ter criado uma imagem não real de Hitler a fim de justificar sua saída desse governo.

Trazemos aqui, um último trecho retirado do livro de Lazard acerca das ações cometidas pelos nazistas:

(...). As suas atrocidades foram cometidas não sob a influência de uma paixão furiosa, de uma cólera guerreira ou de um ressentimento de vingança, mas em virtude de um cálculo frio, de métodos perfeitamente conscientes, de uma doutrina pré-existente. A crueldade, para os Nazis, faz parte da lógica das coisas. (LAZARD, 1965, p. 157)

Lembramos que Camus já havia explicitado em *O homem revoltado* que os nazistas exerciam “crimes de lógica” uma vez que suas ações eram conscientemente premeditadas e não movidas por atos de paixão. Além disso, acrescentara Camus, homens que utilizam o pensamento filosófico para justificar suas ações de anti-humanidade não podem ser classificados como indivíduos apaixonados por uma idéia.

A análise dos livros de Lazard e de Rauschning confirma essas opiniões de Camus, pois mostra que os atos nazistas foram pensados, premeditados e justificados por uma doutrina de supremacia racial que quer, na verdade, apenas legalizar o natural prazer advindo da crueldade.

Acrescentamos, por fim, que no livro de Rauschning a revolução pretendida por Hitler é explicada através de vários pensamentos que o Fühler teria emitido. Trazemos à nossa análise o resumo de três desses pensamentos.

O primeiro deles trata da revolução pretendida por Hitler. Segundo o governante, a revolução nazista não é somente política e social, ela é a testemunha de uma ruína singular dos conceitos morais e de orientação espiritual dos homens (RAUSCHINING, 1979, p. 299).

O segundo pensamento observa o entendimento que Hitler fazia das ações criminosas. Para o Fühler, tudo muda de entendimento, mesmo o crime. A palavra crime, observa Hitler, é uma relíquia do mundo passado; no mundo contemporâneo, existem somente atos positivos e negativos. Um ato criminoso é, acrescenta o governante, mil vezes superior à imobilidade burguesa e, portanto, pode ser visto como um ato positivo (*ibidem*, p. 301).

No terceiro pensamento, por fim, Hitler qualifica a si mesmo como o que foi escolhido pela Providência para libertar a humanidade de tudo aquilo que foi designado como consciência ou moral. Além disso, como messias de um porvir, ele deverá guiar homens que exijam uma liberdade individual suportável somente aos que são da raça superior.

No que concerne aos crimes de Orfeu, podemos concluir, parece que o assassino da charneca compreendeu de forma exata esses pensamentos de Hitler. Ou seja, quando as palavras dizem o que se deseja ouvir, não é necessário modificá-las.

Devemos, contudo, trazer a nosso estudo as verdadeiras palavras daquele que se diz, segundo Rauschning, ter sido escolhido pela Providência. Somente dessa forma saberemos se os conceitos trabalhados por outrem (s) como ditos por Hitler a ele realmente pertencem. Com esse intuito, acrescido pelo objetivo de observar a possível “Bíblia” de Orfeu, analisaremos o livro *Minha Luta* de Adolf Hitler.

III.6.4- Hitler por ele mesmo.

No subcapítulo anterior, estudamos duas idéias que são atribuídas a Hitler e foram copiadas no caderno de Orfeu. A primeira delas falava de uma raça inferior que se multiplicava como vermes e que, portanto, deveria ser exterminada pela raça superior. A segunda, abordava o tempo passado em que os pobres e miseráveis foram defendidos e o tempo presente em que os fortes deveriam ser protegidos. Esses dois intertextos trazidos à obra *O Inferno*, como vimos, têm como paradigma o livro de Didier Lazard (e o de Rauschning por meio desse).

Sendo assim, não cabe a esta parte de nossa análise estudar de onde vieram as palavras copiadas por Orfeu (e por Santareno através dele). O objetivo aqui perseguido é compreender as principais idéias que fazem parte do canto entoado por Hitler (ou por aquele a quem Orfeu designa como “Pai Hitler” (SANTARENO, s.d., p. 64)) e comparar essas idéias com as que foram evocadas pelo canto de morte executado em *O inferno*.

Como obra principal a revelar os pensamentos de Hitler, utilizaremos o livro *Minha luta*. Contudo, para compreendermos esse livro, algumas informações complementares poderão ser trazidas à nossa análise.

O primeiro capítulo de *Minha luta* é designado como *Na casa paterna* e, por seu intermédio, podemos obter algumas informações importantes para a compreensão do pensamento de Hitler. A primeira delas nos mostra que o futuro governante, apesar de ter nascido na Áustria, não vê essa nação como um Estado soberano. Para ele, a real casa paterna seria a Alemanha e a esse Estado deveriam pertencer todas as nações que tivessem “povos em cujas veias corre o mesmo sangue” (HITLER, 2005, p.09). Também nesse capítulo, o futuro governante explicita sua inclinação pessoal para a arte da pintura, inclinação que, segundo Hitler, o fará perseguir uma imagem de governo baseada na valorização da perfeição e do belo.

Nos capítulos seguintes, Hitler mescla sua autobiografia com explicações a retratarem a finalidade do movimento Nacional Socialista.

Trazemos à nossa análise dois trechos que podem resumir as finalidades que seriam, segundo Hitler, almejadas por esse movimento:

O objetivo de nossa luta deve ser o da garantia da existência e da multiplicação de nossa raça e do nosso povo, da subsistência de seus filhos e da pureza de sangue, da liberdade e da independência da pátria, a fim de que o povo germânico possa amadurecer para realizar a missão que o criador do universo a ele destinou. (ibidem, p. 160).

Como nacionais-socialistas, costumamos ver na nossa bandeira o nosso programa. No vermelho, vemos a idéia socialista do movimento, no branco, a idéia nacional, na cruz da suástica a missão da luta pela vitória do homem ariano, simultaneamente com a vitória da nossa missão renovadora que foi e será eternamente anti-semítica. (ibidem, p. 371).

Nos trechos acima destacados, percebemos o início das idéias que posteriormente guiariam a luta nazista: a importância de habitar em um Estado livre e independente, a supremacia destinada à raça ariana, a importância da luta pela pureza dessa raça, o socialismo almejado para a pátria a ser criada e a valorização da cruzada anti-semita.

Esses principais pontos colocados por Hitler podem ser divididos em duas categorias: uma delas ligada às questões políticas, a outra, em que se destacam elementos raciais.

No início deste subcapítulo e nas análises anteriores, já observamos o que seria esse Estado Germânico pretendido por Hitler. Portanto, no que concerne à categoria ligada às questões políticas, devemos aqui acrescentar informações que tratem apenas do socialismo almejado por Hitler.

Em *Minha luta*, Hitler explica o socialismo por ele pensado, diferenciando sua doutrina da que foi defendida por Karl Marx.

Desse modo, o futuro governante observa que o “veneno mortal” (ibidem, p. 243) da teoria marxista é a luta de classes que visa o rebaixamento dos superiores. Para o futuro líder nazista, o governo deve sim lutar pela igualdade, contudo essa luta deve ser pautada pela elevação consciente da posição cultural e social dos trabalhadores arianos. Ou seja, salienta Hitler, a “hidra comunista” (ibidem, p. 502) é um monstro que quer derrubar a

hierarquia social. No nacional-socialismo encontram-se homens destinados a fundar uma hierarquia baseada na igualdade, destinada aos que pertençam à pura e superior raça ariana.

Atentamos para o fato de que Hitler frisa, a cada momento de seu texto, que Marx pertence à raça judaica. Sendo assim, pelo menos em *Minha luta*, os comunistas devem ser exterminados não só pela política não hierárquica por eles defendida, mas também, e principalmente, por fazerem parte da “piolhenta raça inferior” (ibidem, p. 127).

Devemos salientar que, nos anos em que Hitler esteve no governo (de 1933 a 1945), judeus e comunistas foram sempre perseguidos. Contudo, se eles se irmanavam na perseguição, nos Campos de Concentração eles recebiam “marcas” distintas. Como nos relata a História, enquanto os judeus recebiam a estrela de David como marca de identificação, os comunistas recebiam um triângulo vermelho. Além disso, acrescentamos, como nos mostra a peça *O interrogatório* de Peter Weiss, em Auschwitz os judeus eram colocados como presos raciais e os comunistas como presos políticos.

Iniciamos nossa análise comparativa entre as idéias de Hitler e Orfeu observando que a questão política não pertence ao canto da personagem santareniana. Ou seja, em Orfeu, tanto o Estado Germânico a ser fundado quanto a luta socialista não são objetos de discussão. Sendo assim, ao contrário do que ocorre nos Campos de Concentração nazistas, Orfeu não tem entre suas vítimas nenhum comunista.

Devemos ressaltar, entretanto, que, apesar de Orfeu não possuir motivação política em seus assassinatos, Santareno, criador dessa personagem, como caberá à conclusão discutir, pode ter tido alguma motivação dessa ordem ao escrever *O inferno*.

Todavia, se a personagem santareniana não herdou de Hitler o ódio pelos comunistas, o mesmo não podemos afirmar em relação à profunda aversão pelos judeus.

Para comprovarmos este sentimento comum a ambos, trazemos, respectivamente, a visão de Hitler e de Orfeu acerca do povo judeu.

Em *Minha luta*, Adolf Hitler levanta sua aversão aos judeus sobre dois pilares: um deles aborda a relação que o judeu tem com a decadência monetária da Alemanha e de outras nações germânicas; o outro defende que a raça judaica é inferior e, como tal, pode contaminar a raça ariana.

Observando a questão monetária, assim explicita o *füher* acerca do perigo judaico: “Começa com empréstimos de dinheiro e, como sempre, com juros usurários. Na verdade, foi ele quem, por esse meio, introduziu o juro”. (ibidem, p. 229)⁹⁷.

No que concerne à questão racial, as argumentações de Hitler deixam de ser objetivas e trazem à tona todo nojo e ódio que o futuro governante nazista nutriu contra os judeus.

Em diversos momentos de seu livro, Hitler salienta que os judeus são grandes mentirosos e, como tais, colocaram a questão judaica como uma questão religiosa quando, na realidade, ela seria uma questão de raça. Além disso, como arauto de uma missão renovadora, Hitler descreve os judeus com palavras a revelarem sua ojeriza: o judeu carrega na sua aparência uma “imundice física” igualável somente às suas “nódoas morais” (ibidem, p. 47); ele é um “parasita incorporado ao organismo de outros povos” (ibidem, p. 226), uma “personificação do diabo” (ibidem, p. 239), um “fermento de decomposição dos povos e das raças” (ibidem, p. 334).

⁹⁷ Como vimos em análise anterior, Ezra Pound possui essa mesma opinião revelada por Hitler. Nas transmissões radiofônicas realizadas por Pound na Itália fascista de Mussolini, o autor também detecta no povo judeu a cobrança excessiva de juros e alia a essa cobrança o “sujo poder que essa raça” exerce sobre as nações. Chamando esse poder de “usocracia”, Pound justifica seu anti-semitismo.

Com palavras a propagarem os ideais de seu “*Pai Hitler*” (SANTARENO, s.d., p. 64), assim Orfeu vê a judia Ann: ela é “(...) fedorenta judiazita, herdeira da semente podre duma raça suja!” (ibidem, p. 66), uma “(...) pequena judia, pequena, mas já minada pelos vermes podres da raça, da raça traiçoeira e servil, da raça piolhosa e fedorenta: Uma pequena judia, uma cria de abutres !...” (ibidem, p. 116).

Poderíamos salientar, ao observarmos os tratamentos usados por Orfeu, que o ódio racial é o que prevalece na influência que o assassino da charneca recebeu de Hitler.

Ainda a falar da desigualdade entre as raças, Hitler aborda como os arianos devem agir em relação aos negros. Em *Minha luta*, o futuro governante nazista pouco se refere aos negros, contudo, quando o faz, não os vê como seres humanos, mas como animais.

Em uma das partes de seu texto, Hitler diz que a técnica moderna permite que o ariano “possa dispensar os animais” (HITLER, 2005, p. 219). Sendo assim, conclui o futuro governante, o ditado popular “o negro fez a sua obrigação, pode se retirar” (ibidem, loc. cit.) deve ser o pensamento a guiar um governo de raça ariana.

Em outro momento, o futuro governante nazista observa que a idéia ética do direito à existência não deve ser seguida se ela implicar a defesa dos negros e dos mestiços, pois a existência desses envolve a perda de “todos os conceitos humanos do belo e do sublime” (ibidem, p. 292).

Acrescentamos que Orfeu também foi influenciado por Hitler em seu ódio pelos negros. Na peça santareniana, ao falar de suas vítimas, o assassino assim descreve John Huston: “um esfomeado farroupilha, um negro pequeno, mas já hediondo, filho e neto de negros ainda mais repugnantes” (SANTARENO, s.d., p.66); “um negro... arremedo de homem, carne maciça não assoprada pelo espírito, animal com forma humana” (ibidem, p.

116). Ou seja, seguindo o pensamento de seu “mestre”, Orfeu vê o negro como um animal a ser exterminado.

Observamos aqui que já em 1924, ano em que escreveu *Minha luta*, a idéia de extermínio podia ser detectada nas palavras de Hitler. No trecho anteriormente transcrito, essa idéia aparece ligada ao “não direito de existir” dos negros e dos mestiços, contudo, salientamos, logo no início de seu texto Hitler já a tinha ampliado para todos os que prejudicassem a soberania da raça ariana. No segundo capítulo de sua obra, assim escreve o futuro chefe nazista:

Quando um tempo vier, não mais empanado pela sombra da consciência da própria culpabilidade, a conservação de si mesmo criará a tranquilidade íntima, a força exterior, brutal e sem considerações, para matar os maus rebentos da erva ruim. (HITLER, 2005, p.28).

O tempo profetizado por Hitler em 1924 passa a vigorar quando o governante nazista sobe ao poder. Nesse tempo a conservação da raça ariana é levada a termo e a culpabilidade não é sentida, como vimos nas análises anteriores, pelos que assassinam “os maus rebentos da erva ruim”.

Em *O inferno*, Orfeu almeja a volta desse tempo:

Quando voltar o tempo deste canto, nunca mais estaremos sós, Eurídice. Quando este canto for a respiração do mundo – e sê-lo-á, desta vez! – torturar será lícito, corromper será necessário, matar será justo. Então seremos verdadeiramente livres! (Vai ao aparelho e muda a face do disco: Ouve-se, em alemão, um discurso político de Hitler. Orfeu é invadido por uma embriaguez, crescente e raivosa:) Pai Hitler!... Chefe!... Mestre!... Santo!... (...) Orfeu e Eurídice são apenas noviços. Não mais que noviços... (SANTARENO, s.d., p.64).

A qualidade de noviço atribuída por Orfeu ao casal de assassinos é pertinente uma vez que as mortes por eles ocasionadas – a da judia Ann e a do negro John – mostram-nos

como seguidores do caminho profetizado por Adolf Hitler: o Pai, o Chefe, o Mestre, o Santo dos que privilegiam a força exterior e brutal em detrimento de qualquer consciência.

Orfeu também tem entre suas vítimas o homossexual Edward e, em cada ato realizado contra esse homossexual, o assassino da charneca sempre faz referência a Hitler.

Em *O inferno*, “uma das mais célebres marchas cantadas pelas juventudes hitlerianas, no auge do nacional-socialismo” (ibidem, p. 31) é colocada na vitrola quando Orfeu planeja matar Edward. Além disso, no auge da fúria de Orfeu, o canto nazista e o xingamento de “bicha” (ibidem, p. 32) proferido pelo assassino formam uma sinfonia uníssona. Por fim, ao falar de suas vítimas, Orfeu põe ao lado da “judia” e do “negro”, Edward “um baratíssimo homossexual, cuspidor centímetro a centímetro, desde a cabeça aos pés” (ibidem, p. 66), “um reles efeminado” (ibidem, p. 116), “um homossexual, íncubo de sangues e matérias” (ibidem, loc. cit.).

Todavia, notamos, se Hitler se refere aos judeus e aos negros como objetos de extermínio, sua posição em relação ao homossexual é trabalhada apenas de forma indireta no texto de *Minha luta*. Destacamos abaixo um momento em que essa opinião indireta é percebida.

No Capítulo II da segunda parte do livro, o futuro governante observa que o Estado e a Igreja devem estimular a procriação da raça pura. Acrescenta, então, que uma nova Família não pode ser formada por um indivíduo doente, que possua defeitos físicos ou que “tenha certas taras hereditárias” (HITLER, 2005, p. 307).

Se observarmos que homossexual se encaixaria, segundo o entendimento nazista, nessa última categoria de seres, podemos dizer que Hitler colocou nesse trecho, mesmo que implicitamente, uma opinião a eles contrária.

Acrescentamos ainda que Hitler pode ter se eximido de falar diretamente do homossexualismo como um crime por causa do “Parágrafo 175” o código criminal germânico. Criada em 1871, essa lei designava como indivíduos criminosos todos aqueles que eram homossexuais ou que tinham relações sexuais com animais.

Salientamos que nos Campos de Concentração, esses indivíduos recebiam uma “estrela rosa” como marca de seu crime. Contudo, se a chegada dos Aliados pôs em liberdade todos os presos encarcerados pelos nazistas, os que tinham recebido o estigma da “estrela rosa” continuaram a ser vistos como criminosos e, portanto, foram novamente encarcerados pouco tempo depois.

Observamos que o “Parágrafo 175” vigorou, na Alemanha Oriental, até o ano de 1950 e na Alemanha Ocidental foi revogado apenas em 1994, quando houve a reunificação alemã.

Ressaltamos ainda que o extermínio aos homossexuais praticado pelos nazistas é de conhecimento comum, contudo, nenhum dos intertextos trazidos por Santareno fala desse tipo de “holocausto”.

Se levarmos em consideração que o dramaturgo português Bernardo Santareno era homossexual, podemos inferir: a ausência histórica e literária acerca do extermínio nazista feito aos homossexuais pode ter estimulado Santareno a trazer ao seu texto a denúncia a essa prática movida pelos que acreditam na pureza da raça.

Sendo assim, ao praticar crime de assassinato contra judeus, negros e homossexuais, Orfeu estaria submetendo à sua violência não somente as vítimas que foram perseguidas pelo nazismo, mas também acrescentando ao seu móbil a questão naturalista defendida por Hitler. Ou seja, para Hitler e para Orfeu, os judeus devem ser exterminados porque são uma

raça suja e inferior; os negros porque não mais são necessários como animais; os homossexuais porque são seres cujas taras podem sujar o puro sangue ariano.

Salientamos que uma outra relação a ligar Orfeu e Hitler é feita pelo psiquiatra Manchester.

Em sua fala final, o psiquiatra de *O inferno* assim compara o governante nazista ao assassino da charneca:

Entre o mestre, Adolf Hitler, e o discípulo, Orfeu Wilson, há realmente pontos de contato. Aliás a história psico-sociológica de Hitler sugere, com nitidez, a de muitos delinquentes. Tanto Orfeu como Hitler viveram uma infância banida: Órfão de pai e mãe o primeiro, filho natural o segundo. Tanto um como o outro tiveram uma vida escolar e de aprendizagem profissional caracterizadas pelos fracassos constantes. Tanto Orfeu como Hitler foram bons observadores da vida e grandes leitores, em todas as circunstâncias, as mais agudas e condicionantes. Tanto um como o outro, sexualmente pouco dotados, com sentimentos de inferioridade nesta zona, sentiram profundamente uma necessidade imperiosa de afirmação em potência, em força – imagens fingidoras de virilidade: Pois haverá poder humano maior do que matar? Tanto Hitler como Orfeu, em escalas diferentes de acção, deram largas à sua ‘necessidade justiceira’ mórbida, ao seu narcisismo sádico, ao cínico e absoluto desprezo pela vida dos outros. O racismo foi o veículo para ambos. A história de Hitler tal como em ponto mais pequeno a de Orfeu, não é mais do que a história de uma aliança poderosa entre o instinto de poder e a capacidade de destruição na pessoa dos outros (...) (SANTARENO, s.d., 218)

Já abordamos, em partes anteriores de nossa análise, uma comparação entre a infância de Hitler e a de Orfeu. Naquele momento, discutimos que vários assassinos, dentre eles os dois acima tratados, tiveram uma infância infeliz, fato que poderia ter causado seus distúrbios comportamentais na vida adulta (ou seja, a orfandade, a miséria ocasionada pelo pós-guerra, o encarceramento contínuo poderiam ter gerado o futuro assassino). Não voltaremos a essa questão nesse momento da análise, pois nenhum dado novo nos foi acrescentado desde o estudo de Sartre acerca da influência ou não do meio no indivíduo.

Contudo, se não cabe aqui observarmos algumas das questões tratadas pelo psiquiatra Manchester (entre elas a, impossível de se comprovar, virilidade ou não de Hitler), podemos observar que as análises feitas anteriormente revelam o governante nazista como uma pessoa com grande instinto de poder e extrema capacidade de destruição. Ou seja, tanto nos trechos de *Minha luta* quanto da peça *O interrogatório e O processo de Nuremberga*, temos o retrato de um governante assassino.

Além disso, para comprovar que Hitler foi um grande leitor, trazemos à nossa análise um último trecho de *Minha luta*.

Sob o nome de leitura, concebo coisas muito diferentes do que pensa a grande maioria dos chamados intelectuais. Conheço indivíduos que lêem muitíssimo, livro por livro, letra por letra, e que, no entanto, não podem ser apontados como ‘lidos’. Eles possuem uma multidão de ‘conhecimentos’, mas o seu cérebro não consegue executar uma distribuição e um registro do material adquirido. Falta-lhes a arte de separar, no livro, o que lhes é de valor e o que é inútil, conservar para sempre na memória o que lhes interessa e, se possível, passar por cima, desprezar o que não lhes traz vantagens, em qualquer hipótese não conservar consigo esse peso sem finalidade. A leitura não deve ser vista como finalidade, mas sim como meio para alcançar uma finalidade. Em primeiro lugar, a leitura deve auxiliar a formação do espírito, a despertar as disposições intelectuais e inclinações de cada um. Em seguida deve fornecer o instrumento, o material de que cada um tem necessidade na sua profissão, tanto para o simples ganha-pão como para a satisfação de mais elevados desígnios. Em segundo lugar, deve proporcionar uma idéia de conjunto do mundo. Em ambos os casos é, porém, necessário que o conteúdo de qualquer leitura não seja confiado à guarda da memória na ordem de sucessão dos livros, mas como pequenos mosaicos que, no quadro de conjunto, tomem o seu lugar na posição que lhes é destinada, assim auxiliando a formar este quadro no cérebro do leitor. De outra maneira, resulta um bric-à-brac de matérias aprendidas de cor, inteiramente inúteis, que transformam o seu infeliz possuidor em um presunçoso, seriamente convencido de ser um homem instruído, de entender alguma coisa da vida, de possuir cultura, ao passo que a verdade é que, a cada acréscimo dessa sorte de conhecimentos, mais se afasta do mundo, até que acaba em um sanatório ou, como ‘político’, em um parlamento. (HITLER, 2005, p. 32).

A citação acima, apesar de extensa, é importante para que possamos focar uma outra visão acerca dos trechos copiados por Orfeu em seu caderno. Poderíamos pensar,

como já falamos por outras vezes, que, ao perverter o sentido do que fora copiado, Orfeu o fizera porque não compreendera o que fora dito por cada autor. Contudo, o trecho acima nos apresenta um novo ponto de vista a ser considerado.

Segundo Hitler, a leitura deve ser um meio para se conseguir alcançar uma finalidade e, como tal, o leitor não precisa focar em seu entendimento o que foi dito pelo autor da obra, mas sim conservar na memória mosaicos que, em um quadro conjunto, auxiliem no objetivo por ele almejado.

Podemos apontar que até nesse sentido Orfeu é seguidor das idéias de Hitler, pois todas as leituras intertextuais feitas pelo “noviço” (SANTARENO, s.d., p. 64) são pertinentes ao que lhe ensinara aquele que considera como “Pai, chefe, mestre e santo”.

Ou seja, quando Orfeu recorta trechos das mais diversas obras e os copia em seus cadernos, ele parece estar construindo os pequenos mosaicos de que fala Hitler. Além disso, como que seguindo o que fora ensinado pelo ditador nazista, no quadro de conjunto, os mosaicos recortados por Orfeu tornam-se idéias que, unidas, mostram qual seria a verdadeira finalidade de se copiar os escritos: inspirar os instintos mais cruéis do assassino da charneca.

Para findar mais essa parte de nossa análise, podemos explicitar alguns dados do perfil de Hitler construído nos intertextos aqui analisados.

Lazard observou que o governo de Hitler é pautado por uma doutrina ligada à zoologia. Nas palavras do ditador nazista, bem como nas divulgadas por seus seguidores, podemos perceber que o autor de *O julgamento de Nuremberga* estava certo em sua colocação.

Ao defender os arianos, Hitler e os demais seguidores do nazismo referem-se a uma “raça superior”. Em nome da preservação dessa espécie, falam de extermínio dos imperfeitos e dos que pertencem às “raças inferiores”.

Além disso, como seguidores de um pragmatismo que lhes é usual, ou do caráter “volitivo” do pensar, os nazi-fascistas citam os terrores da primeira guerra e a “usocracia” judaica como os culpados pela miséria humana; contudo, esses fatos só são por eles lembrados como formas de justificar o maior bem por eles cultivado: o natural instinto de extermínio tão caro aos animais.

Sendo assim, colocando abaixo todos os conceitos morais já cultivados pelo humano, Hitler e seus seguidores proclamam um novo porvir: um tempo em que a afirmação de potência daqueles que se dizem superiores se faz perante a destruição em massa dos que são considerados inferiores.

Julgar que esse é um pensamento ligado ao divino, a um ser que diz estar “realizando a obra de Deus” (HITLER, 2005, p. 53), é ler e contar a história com olhos de Orfeu.

III.7- Arte segundo Jean Cocteau.

5º jurado (*a ler.*): ‘Cultiva precisamente aquilo que os outros condenam em ti, porque isso é que és tu.’ (*Tosse*) Outro degenerado, com certeza! (*Lendo a assinatura. Pronuncia como um inglês que não sabe francês.*) Jean Cocteau... Não sei muito bem o que é que o autor quer dizer com este palavriado, mas... cheira-me a pó de arroz! (*Riso grosseiro*). (SANTARENO, s.d., p. 189 - 190).

A frase lida pelo quinto jurado é mais uma das que pertence ao caderno de Orfeu. Ao ler essa frase, como podemos observar pelo trecho acima, o jurado em questão admite não compreender o significado das palavras, mesmo assim, não se abstém de qualificar o autor dessas e seu “copista” de degenerados, termo que se refere a alguém que corrompeu ou depravou costumes.

Observemos o sentido que a mesma frase tem para Jean Cocteau (1889 – 1963) e para Orfeu com o intuito de compreendermos até que ponto eles poderiam ser assim classificados.

No opúsculo *Le coq et l'arlequin* (1918), encontramos as palavras francesas que originaram a versão portuguesa copiada por Orfeu: “*Ce que le public te reproche, cultive-le, c’est toi*” (COCTEAU, 1948, p. 35).

Na obra paradigma, essas palavras fazem parte de um conselho que Cocteau dirige a todos os artistas. Segundo esse autor, o público ama reconhecer uma obra e, portanto, detesta quando a arte traz novos conceitos. Contudo, a verdadeira arte não deve ser pautada pelo gosto conservador do público, mas sim por uma oposição que revela um novo pensamento acerca do mundo, o pensamento que foi censurado e falseado por todos.

O opúsculo fala de balé, de teatro, de pintura, de arquitetura, mas é na música que Cocteau identifica duas personalidades que representam o espírito conservador do passado e o espírito audacioso do presente.

Nas composições de Richard Wagner (1813 – 1883), Cocteau identifica uma harmonia germânica que agrada o público, mas que não mais representa o tempo presente.

Nas de Erik Satie (1866 – 1925), por sua vez, ele observa uma simplicidade e uma originalidade que surpreendem a cada momento. Satie, acrescenta Cocteau, é um compositor que consegue trazer o cotidiano à arte, que é capaz de unir o preciso ao

impreciso, é um musicista, enfim, que constrói uma verdadeira usina de sons, capaz de revelar a riqueza acrobática do verdadeiro artista moderno.

Como exemplo de obra inovadora de Satie, Cocteau cita o balé *Parade* (1916 – 1917). Necessário enfatizarmos aqui que o balé em questão foi concebido não só por Satie, mas também por Pablo Picasso (1881 – 1973) e pelo próprio Jean Cocteau.

O poeta nos traz então explicações acerca do tema, da cenografia e da música dessa obra que qualifica como moderna e inovadora.

Em uma das ruas de Paris, o entardecer do verão chega com uma parada circense. Quatro artistas – um mágico chinês, uma garotinha americana e dois acrobatas – fazem performances com intuito de atrair o público para o espetáculo da noite. Ao perceberem que os passantes não se interessam pelas atuações, os artistas fazem ações cada vez mais desesperadas. Nessas ações se pode observar, segundo Cocteau, não só os acontecimentos externos, mas também o espetáculo que ocorre no interior de cada personagem. Na dimensão interna, o mágico chinês é um hipócrita capaz de torturar missionários, a garotinha possui uma melancolia que faz com que navios inteiros desapareçam e os acrobatas, por fim, não são homens de extrema desenvoltura, mas sim meros patetas que fazem suas performances porque possuem uma desmedida confiança nos anjos.

Ao falar do cenário e dos figurinos concebidos por Picasso, Cocteau salienta que esses foram capazes de colocar em dúvida a falsa realidade cênica, trazendo ao palco um mundo onde os dançarinos reais se transformam ora em fantoches ora em personagens sobre-humanas.

Na música, comenta por fim Cocteau, sons de máquina de escrever, tiros de pistola, barulho da turbina de um avião e sirenes são capazes de revelar o cotidiano da modernidade e também de trazer ao espetáculo o inefável do inconsciente humano.

Muitos espectadores observaram *Parade* com olhos céticos. Alguns, porém, viram nesse espetáculo uma nova arte a germinar.

Dentre os aplausos recebidos por *Parade*, salientamos os do poeta Appolinaire (1880 – 1918) que, após assistir ao espetáculo, cunhou a palavra que designaria uma das mais importantes Vanguardas Européias: surrealismo⁹⁸.

Dentre as vaías indignadas, estavam aqueles que, segundo Cocteau, seguiam a vulgarização escolar da cultura aristocrática pregada pela Alemanha moderna (*ibidem*, p. 24).

Observemos que essas duas formas de ver *Parade* são o microcosmo de uma discussão maior, o mérito ou demérito da Arte Moderna. Estudemos essas duas vertentes de pensamento para compreendermos qual seria o sentido da frase de Cocteau para o Orfeu santareniano.

A maior parte da obra de Cocteau tem conteúdo metalingüístico, portanto, ao estudarmos seus textos, podemos encontrar um pensamento a nos mostrar qual é, para os modernos, o mérito da arte que constroem.

Em seu opúsculo, como já vimos, esse autor salienta que o artista de seu tempo não deveria seguir o gosto do público, mas sim inovar uma arte já tão desgastada pela mesmice. Com esse intuito, o pintor acrescentaria tintas à sua palheta; o músico, sons ao seu teclado, e o poeta, palavras ao seu mundo. Contudo, essas inovações não deveriam ser feitas somente com o objetivo de trazer uma nova forma externa à arte, mas também de mostrar que existe em cada ser humano uma face censurada e falseada.

⁹⁸ O termo utilizado por Appolinaire foi “*sur-realisme*”: “(...) uma nova palavra de ordem para uma forma de arte que pretendia ser não-naturalista, não realista, super-realista.” (BERTHOLD, 2000, p. 481).

Sendo assim, a capacidade hipócrita de praticar a violência, a depressão extrema que destrói sonhos e as ações simplórias movidas pela fé, sentimentos presentes nos artistas circenses de *Parade*, são faces humanas que foram censuradas e que devem ser reveladas pela arte.

Podemos concluir, a partir da leitura do opúsculo, que o artista é um homem que mostraria o que existe além da aparência cultivada pelo ser humano. Ou seja, nas palavras poéticas de Cocteau, teríamos a função a ser cultivada pelos artistas modernos: “*On ferme les yeux des morts avec douceur; c’est aussi avec douceur qu’il faut ouvrir les yeux des vivants.*” (*ibidem*, p.22).

Todavia, alguns homens não querem que seus olhos sejam abertos e reagem à arte moderna, acrescentamos, com atitudes de intransigência. Dentre esses homens, destacamos aquele que mais inspirou Orfeu santareniano, Adolf Hitler.

O balé *Parade* foi encenado em 1917 e o opúsculo *Le coq et l’arlequin* foi publicado em 1918. Contudo, para compreendermos o que essas e outras obras modernas podem ter provocado em pessoas como Hitler, trazemos à nossa análise um premiado documentário pertencente à última década do século XX: *Arquitetura da destruição* (1992).

Nas primeiras cenas desse filme, Peter Cohen revela que Hitler tinha ambições artísticas de se tornar um pintor reconhecido. Porém, em 1907, essas ambições foram frustradas quando ele não foi aceito pela Academia das Artes de Viena. Contudo, se a possibilidade da carreira no campo artístico não se realizou, Hitler, já como governante, estimulou a visão de arte em que acreditava.

Em seus discursos, para definir essa “arte ideal”, o governante alemão citava Wagner e acrescentava aos da raça ariana: “Só entende o nazismo quem conhece Wagner” (*ibidem*, 8:23).

Richard Wagner era admirado pelo Führer não só pela harmonia clássica das sinfonias que compunha, mas também por ser um homem que defendia o anti-semitismo, o culto ao legado nórdico e o mito do sangue puro.

Em contraposição a essa “arte ideal”, Hitler observa que o mundo estava sendo invadido por uma arte moderna vulgar e sem valor. No campo da música, o filme não cita quem seriam os artistas negativos para Hitler, mas o faz no campo das artes ao se referir à exposição *Arte degenerada* ocorrida em Munique em 1937.

Nesse evento, artistas pertencentes aos mais diversos movimentos modernos – Bauhaus, Dadá, Cubismo, Expressionismo, Fauvismo, Impressionismo, Surrealismo e Nova Objetividade – foram expostos para serem execrados pelos que seguiriam a visão de “arte clássica” defendida pelos nazistas.

Acrescentamos que o governo de Hitler estimulava a opinião de que essa “arte degenerada” revelava artistas que traziam às suas obras retratos de pessoas que sofriam de doenças mentais. Nesse sentido, um dos colaboradores do governo, o médico nazista Schultze, realizou um estudo em que comparava fotos de pessoas internadas em manicômios com retratos feitos pelos “artistas degenerados”. Nas palestras que realizava, Schultze mostrava esse cotejo e acrescentava a frase: “essas visões devem ser banidas para sempre da Alemanha” (ibidem, 17:00).

A política de banir as visões mostradas por Schultze não se restringia a retirar dos museus os quadros de arte “degenerada”. Ligada a um pensamento de limpeza e preservação da raça, ela perseguia os artistas modernos e destinava a eles, e aos doentes mentais, o fatídico extermínio.

Desse modo, segundo Cohen, ao expor seu ideal de arte a ser cultuada e de arte a ser perseguida, o “arquiteto da destruição” Adolf Hitler construía não só o edifício cultural de

seu governo, mas também, e principalmente, retratos do que seria o homem ariano desejado pelos nazistas e dos “vermes” a serem por eles exterminados (dentre eles, os doentes mentais).

Sendo assim, a perseguição aos “degenerados” e às suas obras não era uma simples manifestação cultural, mas sim mais uma das manobras que Hitler teria utilizado para pôr em prática sua política de extermínio.

Jean Cocteau, Erik Satie e Pablo Picasso não foram expostos na mostra ocorrida em Munique. Podemos inferir, entretanto, que suas obras, por serem surrealistas e cubistas, certamente seriam julgadas pelo pensamento nazista como pertencentes às visões a serem banidas da Alemanha hitlerista. Ou seja, aos olhos nazistas, tais autores também seriam doentes a serem exterminados.

Além disso, lembramos, Wagner, homem e compositor cultuado por Hitler, foi utilizado por Cocteau como o maior exemplo de uma arte ultrapassada.

Por fim, podemos agora comparar as idéias de Cocteau às de Orfeu para sabermos se ambos poderiam ser designados, como o fez o quinto jurado, por um mesmo adjetivo, o de “degenerados”.

A frase de Cocteau, como vimos, está inserida em um artigo a defender que o artista inovador deve sempre cultivar o que o público nele condena, pois somente assim a arte poderá refletir o tempo moderno e não um gosto já ultrapassado. Contudo, como nos mostrou o estudo do filme *Arquitetura da destruição*, o que para Cocteau significa modernidade, para os nazistas, significa degeneração. Ou seja, se observarmos Cocteau com olhos modernos, o adjetivo “degenerado” não é pertinente para qualificá-lo; mas se o observarmos com olhos nazistas, a palavra estaria empregada no sentido correto.

Como vimos nas análises anteriores, o pensamento de Orfeu é guiado pela concepção hitleriana de mundo. Nesse sentido, parece estranho ele repetir as palavras daquele que seria um “degenerado” para o pensamento nazista. Entretanto, salientamos, Orfeu usa essas palavras não para se referir à arte, mas sim para fundamentar, através da frase de outrem, sua atitude de cultivar os instintos assassinos e sexuais que nele os outros condenam.

Além disso, ressaltamos, assim como Hitler usara a arte moderna para justificar a perseguição assassina que exterminava doentes mentais, Orfeu usou da frase de Cocteau para alicerçar os instintos que os outros nele condenam. Sendo assim, como lhe ensinara o mestre, a frase de Orfeu não seria uma forma de mostrar que este assassino admira Cocteau, mas sim que ele é um leitor que observa, como o mestre Hitler lhe ensinara, a leitura “como meio para alcançar uma finalidade” (HITLER, 2005, p. 32).

Ou seja, o adjetivo “degenerado” pode ser aplicado a Orfeu se pensarmos que ele é alguém que corrompe idéias. Além disso, por ser um *serial killer* que cometeu crimes de natureza sexual, Orfeu também poderia ser classificado como “degenerado”.

Contudo, acrescentamos, devemos observar a possível proximidade entre o poeta Cocteau e o poeta nazista Orfeu não somente guiados pela razão, mas também guiados por interpretações ligadas ao surrealismo.

Nesse sentido, poderíamos enxergar em Hitler e em Orfeu homens cujos atos são manifestações extremas de seres que não tiveram seus dons artísticos reconhecidos pelo público.

Dessa forma, podemos igualar Hitler ao mágico chinês de *Parade*, pois a rejeição da Academia das Artes de Viena, seu público mais próximo, fez com que o governante manifestasse na política sua hipócrita capacidade de torturar e exterminar humanos.

Todavia, a arte cultuada por Hitler ultrapassou a visão pictórica e suas obras, expandidas pela moldura do discurso racial, passaram a ser não apenas paisagens desenhadas por um artista medíocre, mas sim figuras arianas cuja perfeição e harmonia escondiam traços atrozes a divulgarem o extermínio de milhões como “Arte poética” a ser seguida.

Nesse momento da análise, para compreendermos o pensamento de um dos seguidores dessa “Arte poética”, o Orfeu santareniano, julgamos necessário ampliarmos as luzes do nosso entendimento artístico com outra obra de Cocteau: *O sangue de um poeta* (1930).

Nas primeiras cenas desse filme, um artista desenha o retrato de uma mulher. Entretanto, a boca desse retrato, ao ser apagada, toma vida na mão desse pintor e passa a pensar e a respirar. O artista, atormentado por essa visão, passa a procurar possíveis saídas. Ao ver a estátua clássica no canto do ateliê, tenta pregar nela a boca que o atormenta. A estátua toma vida, e a boca manifesta uma afirmação: “Você acha que é fácil se livrar de uma ferida fechando a boca da ferida” (COCTEAU, 11:43). O espelho próximo à estátua se transforma em porta de entrada para um outro local. Nesse novo universo, estranhas imagens revelam possíveis feridas a serem vividas – o fuzilamento de um homem, o sofrimento de uma criança que uma velha obriga a trabalhar como artista, o desprezo dado a um hermafrodita, a maldade de jovens estudantes que matam um amigo, o desejo de glória, o desdém da platéia para com a arte, a vontade de suicídio... Para findar essas estranhas imagens, a estátua clássica segura, com luvas negras, a lira de Orfeu e, formando um retrato imóvel, ouve a voz do narrador a dizer: “O tédio mortal da imortalidade” (ibidem, 55:00).

Salientamos que, antes das ações anteriormente descritas, um écran informa que cada poema é um brasão a ser decifrado. Não queremos aqui interpretar os brasões do surrealismo, nem compreender com exatidão o brasão cultuado por Hitler, mas devemos almejar compreender a insígnia criada por um Orfeu nazista a citar Cocteau.

Orfeu é poeta pelo nome que carrega, mas também o quer ser porque trouxe ao mundo o seu retrato de arte. Nesse retrato, podemos sublinhar diferentes elementos. De Hitler, ele copia uma “arte poética” que divulga o extermínio de pessoas como uma forma de preservar a pureza da raça. De Cocteau, copia um artista moderno que sofre com as feridas da orfandade, da homossexualidade e da violência; copia ainda uma “arte poética” a pregar que o artista deve cultivar em sua arte o que o público mais condena. No brasão final, Orfeu santareniano é um poeta a produzir imagens em que corpos assassinados são metáforas a compor uma estranha lírica moderna.

Para findar esta parte de nossa análise, trazemos o canto da juventude Nacional-Socialista que ecoa na película de Cohen: “Descanse tranqüilo onde se canta./ Os maus não cantam.” (COHEN, 1992, 1:15:30).

Na peça *O inferno*, cantos nazistas também são tocados, não sabemos se um deles é o trazido ao filme de Cohen. Contudo, devemos salientar, os sons de máquinas de escrever, de tiros de pistola e de sirenes – notas que Satie, segundo Cocteau, acrescentou à música de *Parade* para abrir os olhos da humanidade – nos trazem mais tranqüilidade do que os sons de extermínio provocados pela juventude nazista e pelo canto entoado por Orfeu.

III.8- Poesia e ação poética em Arthur Rimbaud.

No ano de 1912, uma carta escrita por Arthur Rimbaud (1854 – 1891) é publicada nos meios acadêmicos. O texto, denominado de *Carta do vidente* (1871), fora escrito quando o poeta tinha dezessete anos e nele podemos encontrar elementos que iriam inspirar os surrealistas. Vejamos o conteúdo dessa carta para compreendermos porque Orfeu, um pseudo-artista surreal, trouxe um trecho dela ao seu caderno.

Tendo o poeta Paul Demeny como interlocutor, Rimbaud almeja colocar nesse texto palavras que possam delinear suas visões acerca da “literatura nova” (RIMBAUD, 2005, p. 77). Contudo, a cada traço escrito, o jovem poeta constrói não só o retrato da poesia futura, mas também, e principalmente, o perfil do “vidente” (ibidem, p. 80) que será capaz de concebê-la.

No que concerne à obra, Rimbaud observa que a poesia grega, pela musicalidade dos versos que dão ritmo à ação, deve servir de modelo à nova poesia, entretanto esta não pode apenas copiar aquela, mas sim superá-la. Criando uma língua que seja capaz de resumir perfumes, cores, sons e pensamentos, a nova poesia deve falar de alma para alma, deve expor ao mundo o desconhecido, deve ser um canto que expresse todas as formas de beleza.

Como exemplo dessa nova poesia, o jovem traz dois salmos e um canto religioso à carta. O primeiro salmo poetiza a guerra primaveril travada entre o “lago de águas vermelhas” (ibidem, p. 77) da Comuna de Paris e o vôo de seus anjos opositores. O segundo, canta o amor por feiosas namoradas que são “estrelas vadias” (ibidem, p. 81) concebidas pela Natureza para despertar um amor que encanta o violino do poeta. Já o canto religioso, narra os escatológicos “Agachamentos” (ibidem, p. 84) do Frei Milotus,

ações capazes de fazerem fecundos os raios da lua e os rastros de luz das “voltas do cu” (ibidem, p. 85).

Orfeu santareniano escolhe copiar em seu caderno não essa prosa ou esses versos que falam da nova poesia a ser criada, mas sim dois trechos que revelam o retrato do poeta que pode conceber essa nova “arte eterna” (ibidem, p. 82).

O poeta transforma-se em vidente por um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura (...) Aos olhos dos outros, ele acabará por ser o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – o sábio supremo. (SANTARENO, s.d., p. 188).

Os trechos acima, se interpretados à luz dos intertextos já analisados, reforçam os traços de o Orfeu santareniano. Ele é um poeta cuja razão conduz ao desregramento, ou seja, conduz ao prazer advindo das diferentes formas de amor, de sofrimentos e de loucura. Além disso, como já observamos em nossa análise, por cultivar esse desregramento, Orfeu será visto pelos outros como um homem que sofre de distúrbios mentais, como um criminoso, como um perverso assassino; contudo, essas visões a lhe reprovarem nada mais são do que discursos que confirmam a suprema sabedoria de poder que ele acredita possuir.

Para compreendermos se esse discurso de Orfeu é o mesmo proferido por Rimbaud, devemos observar o parágrafo a que pertencem os trechos copiados:

O poeta se faz vidente por meio de um longo, imenso e refletido desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura ele mesmo, ele esgota nele todos os venenos, para só guardar as quintessências. Indizível tortura na qual ele precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana; onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, – e o supremo Sábio! – Pois ele chega ao desconhecido! Já ele cultivou sua alma, já rica, mais que nenhum! Ele chega ao desconhecido; e quando, enlouquecido, ele acabaria por perder a inteligência de suas visões, ele as viu! Que ele morra no seu salto pelas coisas incríveis e inomináveis: chegarão outros horríveis trabalhadores; eles começarão pelos horizontes em que o outro se perdeu! (RIMBAUD, 2005, p.80).

O parágrafo acima nos revela que Orfeu omitiu alguns trechos ao copiar Rimbaud. Vejamos se essa omissão modificou as idéias defendidas pelo jovem poeta francês.

Nesse trecho de sua *Carta do vidente*, Rimbaud observa o poeta como aquele que procura chegar ao amplo entendimento do desconhecido que habita a alma humana. Para atingir esse objetivo, observa o jovem escritor, o poeta deve cultivar racionalmente o desregramento de todos os sentidos, tornando-se não só fonte e desaguar de todos os males possíveis, mas também aquele que será marginalizado pela sociedade que não lhe compreende. Contudo, ao atingir esse novo horizonte de visão por ele almejado, o poeta se tornará o supremo Sábio e, ao morrer, outros “horríveis trabalhadores” poderão ampliar as visões que ele teve.

Ao compararmos o pensamento de Rimbaud com o de Orfeu, podemos observar que “os fins” do poeta francês não são os mesmos cultivados pelo assassino da charneca. Rimbaud visiona o ser supremo como o poeta que conseguirá, através do desregramento, chegar ao entendimento do desconhecido da alma humana. Orfeu, por sua vez, é o poeta que pratica o desregramento, que externa a violência inerente ao inconsciente da alma humana, não para chegar ao entendimento dessa, mas sim para comprovar que é um ser supremo, um ser superior aos demais. Ou seja, em Rimbaud, a prática do desregramento é um meio para se chegar ao entendimento do desconhecido; em Orfeu, ela é ação vinda do inconsciente e que não pode ser reprimida por aquele que acredita ser superior aos demais.

Acrescentamos ainda que Rimbaud coloca o poeta como ser que esgota “nele mesmo” todos os venenos. Orfeu, por sua vez, escolhe desaguar no outro a violência criminal e sexual que possui.

Para compreendermos esses diferentes raciocínios, e observarmos se eles são complementares ou antagônicos, trazemos à nossa análise alguns fatos da biografia de

Rimbaud e, posteriormente, a interpretação que “outros horríveis trabalhadores”, dentre eles os surrealistas e Orfeu, fizeram da obra e vida desse jovem poeta francês.

Três intervalos temporais devem ser destacados ao falarmos da vida de Arthur Rimbaud.

O primeiro deles, que vai de seu nascimento até os quinze anos de idade, corresponde a um período em que o menino nascido em Charleville viveu o tormento de sentir-se aquele que não foi aceito pela sociedade. Nesse período, Rimbaud foi o órfão abandonado pelo pai aos sete anos de idade, foi o menino a sofrer com a extrema pobreza monetária vivida pela família, foi o estudante do Instituto Rossat que era visto pelos colegas como um “estranho” que sabia traduzir poesia latina e escrever com primazia, foi o jovem que fugiu de casa e que foi encarcerado na prisão de Mazas por não ter dinheiro ou documentos.

Na adolescência, vemos o segundo período da vida de Rimbaud. Nessa fase, aquele que sempre foi considerado pela sociedade como o doente e o criminoso maldito concebe uma obra capaz de retratar a tortura e o prazer sentidos por quem sempre está à margem da vida. Como teoriza em sua *Carta do vidente*, Rimbaud racionaliza, então, o irracional e faz de sua vida passada e presente verrugas cultivadas por aquele que traz à sua obra as mais diferentes formas de beleza por ele experimentadas. A orfandade, o terror da guerra, a corrupção dos valores político-sociais, os êxtases das drogas e a sexualidade desmedida passam a ser, portanto, retratos de uma poesia que ambiciona falar de alma para alma.

A partir de 1876, contudo, Rimbaud abdica de seu canto poético. O adolescente, torturado por visões de um mundo obscuro, passa a ser então o homem que descarrega navios em Marselha, o capataz de uma pedreira na ilha de Chipre e, por fim, o traficante de armas em Harrar. Alguns dizem que esse último período da vida de Rimbaud mostrou ser

ele um homem que se vendeu à sociedade burguesa. Outros preferem enxergar nesses últimos anos o manifesto de um poeta que, ao não ser aceito pela sociedade e pelos demais poetas, escolheu evadir-se a uma vida de pura ação em povos primitivos, dentre eles, o etíope. Salientamos que este último pensamento observa que Rimbaud não foi aceito pelos poetas franceses de seu tempo devido à ambígua relação que mantinha com Verlaine; não que esses poetas fossem puritanos, contudo, Verlaine já era um escritor de renome e suas aventuras com Rimbaud acabaram por aniquilar não só o homem-família que nele habitava, mas também o homem social, que passou a ser um viajante vagabundo que vivia, por vezes, no limite entre normalidade e a criminalidade.

Como data a encerrar esse último período da vida de Rimbaud, temos o dia dez de novembro de 1891. Nesse dia, após viver trinta e sete anos, Rimbaud morre de câncer no hospital de Marseille.

Os traços biográficos acima descritos comprovam que Rimbaud era um homem que queria viver, na ação, todas as formas de loucura, de sofrimento e de amor. Além disso, podemos acrescentar, na adolescência, esse desregramento vivido trouxe à literatura um visionário que almejava expor, através da poesia escrita, o desconhecido.

Segundo Albert Camus, no livro *O Homem Revoltado*, os surrealistas foram os herdeiros da revolta pensada por Rimbaud. O ensaísta observa, contudo, que alguns artistas surreais, dentre eles André Breton (1896 – 1966), estimulados não só pela obra de Rimbaud, mas também pela vida desse poeta, consideraram que a ação desregrada poderia também ser uma obra poética.

O trecho a seguir retrata essa idéia de que a violência pode ser uma forma de arte:

O surrealismo (...) ousou dizer, e essa é a declaração da qual, desde 1933, André Breton vem se arrependendo, que o ato surrealista mais simples consistia em descer à rua, revólver em punho, e atirar ao acaso no meio da multidão. Para quem recusa qualquer outra determinação que não a do indivíduo e de seu desejo, qualquer primado que não o do inconsciente, isso equivale na verdade a revoltar-se simultaneamente contra a sociedade e a razão. (...) Que significa, efetivamente, essa apologia do assassinato, senão que, em um mundo sem significação e sem honra, só é legítimo o desejo de existir, sob todas as suas formas? O ímpeto da vida, o arrebatamento do inconsciente, o brado do irracional são as únicas verdades puras, que é preciso proteger. Tudo aquilo que se opõe ao desejo, e principalmente à sociedade, deve ser destruído sem piedade.(...) Breton, que ainda carrega o estigma dessas declarações, conseguiu fazer o elogio da traição e declarar (o que os surrealistas tentaram provar) que a violência é a única forma adequada de expressão. (CAMUS, 2005, p. 117 - 118).

Observamos que alguns termos do discurso acima nos lembram a poética visionada por Rimbaud. Dentre eles, destacamos o objetivo que tinha o jovem visionário de que a poesia fosse uma forma de expor o desconhecido, aqui denominado de inconsciente. Além disso, assim como Rimbaud pretendia uma poesia a expressar todas as formas de beleza, os surrealistas viram o assassinio como uma forma de arte.

Acerca dessa beleza assassina, acrescentamos ainda um pensamento de Rimbaud frisado por Edmund Wilson em *O castelo de Axel* (1931).

Rimbaud sempre se afeiçoava a ver-se a si próprio no papel de criminoso. ‘Mesmo quando criança’, escreve, ‘eu admirava o condenado incorrigível, sobre quem se fecham as portas da prisão... Para mim ele tinha mais força que um santo, mais bom senso que um viajante – e a si, apenas a si! Como testemunha de sua própria glória e razão. (WILSON, 1993, p. 192).

Ou seja, se juntarmos a admiração que Rimbaud sentia pelo criminoso incorrigível à opinião de Breton que o assassinio também seria um ato surrealista, podemos dizer que Orfeu não seria o único poeta a praticar a violência como arte surreal inspirada por Rimbaud. Sendo assim, esses violentos assassinos poderiam ser vistos como um dos

“horríveis trabalhadores” (RIMBAUD, 2005, p.80) a complementarem o horizonte do desconhecido explorado por Rimbaud.

Contudo, devemos salientar que um ponto essencial diferencia a poesia ação construída por Orfeu do ato surrealista observado por Breton. Em Orfeu, as mortes não ocorrem a esmo, mas sim pelo raciocínio cruel de quem escolhe suas vítimas a partir de um pensamento nazista.

Sendo assim, novamente podemos afirmar que esse assassino, segundo a visão camusiana, não poderia ser classificado como um revoltado, pois seus crimes não são movidos por paixão e sim, segundo o pensamento exposto por Camus, pela lógica de quem desvirtua ideais que em outrem eram verdadeiros.

Salientamos ainda que Rimbaud, para Camus, foi um homem a praticar crimes de paixão não na vida desregrada que teve, mas sim na poesia a revelar o inconsciente da alma humana. Além disso, acrescenta o ensaísta, ao perceber que o “surrealismo não era ação, mas ascese e experiência espiritual” (ibidem, p. 121), Breton se arrependeu da declaração em que unia arte ao ato gratuito violento e escolheu, ao invés da vida de Rimbaud, a obra deste poeta visionário.

Contudo, se alguns “horríveis trabalhadores” (RIMBAUD, 2005, p.80) optaram pela obra de Rimbaud, outros preferiram acrescentar notas ao seu canto de vida.

Na partitura da infância, Rimbaud e Orfeu cantaram a orfandade, a pobreza e a prisão. Na da adolescência, os sofrimentos da guerra, os êxtases das drogas e a sexualidade desmedida. Na lírica dessa nova arte, sons a manifestarem horizontes cada vez mais amplos: o de Rimbaud, a poesia que expõe o desconhecido e, para alguns, a vida criminal em Harrar; o de Orfeu, a poesia formada por corpos a serem racionalmente exterminados.

Ao fim e ao cabo, resta sempre ao poeta a escolha das linhas que quer traçar.

III.9- André Gide e a mais estranha das uniões.

Ao seu caderno de frases, Orfeu traz o pensamento de um dos mais fecundos autores da literatura francesa: André Paul Guillaume Gide (1869 – 1951).

Gide viveu oitenta e um anos e produziu quase uma centena de livros. Seus romances, peças de teatro, diários, prefácios, poemas e escritos críticos de literatura e de política mostram os pensamentos de uma alma que, como observou André Maurois, é um pêndulo que oscila continuamente para encontrar e mostrar aos jovens o segredo de não envelhecer (MAUROIS, 1942, p. 85).

Orfeu atribui a frase trazida ao seu caderno a André Gide, contudo, não a encontraremos em um dos escritos desse polígrafo francês, mas sim no livro em que o escritor e ensaísta André Maurois explica não só alguns dados biográficos da vida de Gide, mas também três das principais obras desse autor: *Os cadernos de André Walter* (1891), *Os frutos da terra* (1897) e *Os moedeiros falsos* (1925).

Maurois conta ter conhecido Gide em 1914, época em que os dois autores iniciaram uma forte amizade que fez com que eles trocassem confidências acerca de suas vidas e de suas obras.

Segundo Maurois, Gide era um burguês que tinha recebido dos pais uma educação severa e contra esta se rebelou desde muito cedo. Entretanto, salienta o ensaísta, essa rebeldia não pode ser analisada através de uma visão simplista, pois se rebelar significa, em Gide, ter o direito de também aceitar: Gide era filho de pais protestantes, mas, mesmo após ter abandonado a casa paterna, ter realizado viagens pelo mundo e ter produzido os mais diversos escritos, ele sempre lia o Evangelho e declarava encontrar, nas palavras impressas nesse livro, a fonte em que sua alma pode beber da matéria totalmente divina.

A religiosidade, portanto, está presente em Gide. Mas ela não é uma crença vinculada a uma Igreja específica e sim o desejo, segundo Maurois, de um homem que quer encontrar a liberdade do ser.

Em *Os cadernos de André Walter*, essa procura gideana aparece dividida em dois momentos: *O caderno branco* e *O caderno negro*.

No primeiro caderno, Walter tem pela prima um amor casto que o faz sofrer. A dor é intensa e senti-la significa viver intensamente a existência. A figura do diabo aparece personificada em diversos corpos e pede a Walter que conceda à carne o saciar dos desejos. Porém, seguindo sua alma nobre, Walter observa que a carne nunca pede coisas possíveis e sim ações que deixariam o próprio diabo escandalizado.

No segundo caderno, o drama ocorre no cérebro de uma só personagem a oscilar entre o angelismo e a bestialidade. O homem Walter luta para sentir Deus ao lado dele, mas o Diabo é que acaba por triunfar. Em sua prima, Walter vê a presença dos anjos, mas quando ela se casa com outro, o sofrimento o leva à loucura e o herói logo morre de uma febre cerebral.

Maurois observa que Walter era, na verdade, o próprio Gide. Contudo, se, na autobiográfica obra, Walter comete o suicídio, Gide enfrenta o casamento da prima de outra forma: em busca de prazeres, decide fazer uma longa viagem para a Itália e depois para as terras africanas.

A viagem lhe trouxe novas experiências e, em *Os Frutos da terra*, André Maurois vê na personagem de Menalco, um Gide que quer mostrar ao mundo o verdadeiro sentido da vida.

Na ficção, Menalco narra suas histórias de viagens a Itália e divulga, através delas, uma doutrina a ser entendida por seu súdito Nathanaël. Em primeiro lugar, explica Maurois,

a doutrina é negativa, pois prega que a família e todas as regras de estabilidade sejam destruídas. Posteriormente, ressalta o mesmo autor, ela tornar-se-á positiva uma vez que mostra que os sentimentos moderados, e os homens que os pregam, devem ser eliminados para que o fervor do amor possa trazer à vida o ser íntegro e verdadeiro.

Após a explicação dessa doutrina é que encontramos, no ensaio de Maurois, o trecho copiado por Orfeu em seu caderno. Nas palavras do ensaísta, assim encontramos a idéia de Gide:

(...) és necesario buscar la aventura, el exceso, el fervor; es preciso detestar la tibia, la seguridad y todos los sentimientos moderados. 'La simpatia no, Nathanaël, el amor...' És decir no un sentimiento superficial y que tal vez sólo esté constituido por inclinaciones vulgares, sino un sentimiento en el cual el ser se precipita íntegro y se olvida de sí mismo. El amor es peligroso, pero esse es um motivo más para amar, aunque debamos renunciar a nuestra felicidad, sobre todo si debemos perder nuestra felicidad, pues la felicidad disminuye al hombre. 'Desciende al fondo de los pozos si quieres ver las estrellas'. Gide se complace en la idea de que, dentro del contentamiento confortable de si mismo, no puede existir salvación, idea que comparte a la vez con grandes cristianos (...)" (ibidem, p. 76).

Primeiramente, devemos observar que a frase de Gide refere-se ao livro *Os frutos da terra*, mas não pertence a essa obra. Sendo assim, as aspas utilizadas por Maurois no seu texto não demarcam o fragmento retirado da obra, como é o caso da frase dita por Menalco a Nathanaël, mas sim uma confissão que Gide teria feito ao amigo ensaísta acerca das intenções que teria ao escrever essa narrativa.

O trecho nos revela que descer ao fundo dos infernos significa, para Gide, viver o extremo sentimento amoroso a fim de poder, através desse excesso, chegar à salvação. Ressaltamos que na obra *Os frutos da terra*, o amor não é o sentimento que um homem tem para com uma mulher, mas sim a paixão que existe a um ser superior que pode ser encontrado em todas as partes, mesmo no Inferno.

“Assumir o mais possível de humanidade” (GIDE, s.d., p. 21), conhecer “todas as paixões e todos os vícios” (ibidem, loc. cit.), renascer “como um ser novo, sob um céu novo e no meio de coisas completamente renovadas” (ibidem, p. 24): eis as atitudes a serem tomadas pelos que querem buscar esse ser superior.

O ódio pela família faz Menalco viver como andarilho. Na França ou na Itália, a fome e o excesso de bebida lhe trazem o atordoar dos poetas. Nas mais diversas cidades, orgias lhe ensinam que o gozo do amor provém tanto do feminino quanto do masculino. Através da vida nômade dos pastores, aprende os movimentos mais brutos da natureza. Em sua poesia habitam, então, as folhagens das árvores, o ruído contínuo das águas, a sensação da umidade na carne e, por fim, o som de um esquilo que pode entrar por suas narinas de poeta. À guisa de conclusão, Menalco fala das estrelas e de como elas são guiadas por um amor deslumbrado, fala também de como nós estamos sujeitos às escolhas que elas fazem e às leis que por essas escolhas são estabelecidas.

Se compararmos Orfeu a Menalco, podemos dizer que o primeiro segue o segundo ao querer conhecer todas as paixões e todos os vícios. A homossexualidade, a pedofilia, a violência desmedida poderiam ser, portanto, ações que mostram esse fato. Porém, se Menalco tem na harmonia com a Natureza e na subserviência a esta o ápice de suas experiências, Orfeu renega seu modelo ao transformar em “Provérbio do Inferno” o que eram atitudes de rebeldia.

Salientamos que, nas palavras que Maurois atribuiu a Gide, não existe a especificação de que a frase dita é um provérbio. Além disso, observamos que a atitude de tornar o tema da obra como uma máxima a ser seguida é incoerente com a própria obra *Os frutos da terra*.

Para comprovarmos esse fato trazemos ao nosso trabalho a advertência que o autor faz a Nathanaël:

Quando me tiveres lido, joga fora este livro – e sai. Gostaria que te tivesse dado o desejo de sair – sair do que quer que seja e de onde seja, de tua cidade, de tua família, de teu quarto, de teu pensamento. Não leves meu livro contigo. (...) Que meu livro te ensine a te interessares mais por ti do que por ele próprio – depois por tudo o mais – mais do que por ti. (ibidem, p. 13).

O trecho acima nos revela que as palavras de Gide não devem ser máximas a serem cumpridas, mas sim o móbil de um sair que dê liberdade para que cada pessoa se interesse por si mesma e principalmente pelo mundo que a cerca.

Sendo assim, mais uma vez, Orfeu deturpa o verdadeiro sentido das palavras copiadas em seu caderno.

Antes de findarmos mais esse subcapítulo, observamos que Maurois acrescenta a seu ensaio a visão que o poeta inglês George Meredith dá à obra de Gide.

Meredith declara que Gide fala aos homens jovens e que esses encontram nas suas palavras a potência das paixões e caminhos possíveis a serem seguidos. Acerca de *Os cadernos de André Walter*, acrescenta o poeta inglês, três atitudes acabam por existir: alguns não se recobrarão jamais; outros terão o cinismo como forma de fingir que compreenderam a obra; mas os melhores reconhecerão que o homem não pode renunciar nem à sua natureza animal, nem à sua natureza angelical.

Ao encontrar no Evangelho palavras de regozijo, André Gide reconhece sua natureza angelical. Ao escrever *Os frutos da terra*, une essa natureza à glorificação do desejo e dos instintos. Ou seja, como homem a cometer um ato de paixão, Gide tenta conciliar o que aparentemente era impossível: a religiosidade que aceita glorificar o angelismo e a bestialidade.

Orfeu, por sua vez, ao encontrar nas palavras de Gide máximas que nos levam ao Inferno, parece ser, se usarmos o raciocínio de Meredith, o cínico que fingiu compreender a obra.

Contudo, se tivermos por base o raciocínio de Hitler, o qual já enfatizamos anteriormente, Orfeu seria um quarto tipo de leitor: o que é capaz de usar uma obra para aguçar suas mais terríveis ações em direção ao fundo do poço.

Novamente, a busca pela liberdade almejada pelos revoltados, e tão explicitada por Camus, torna-se um “crime de lógica”.

III.10- Orfeu e Eurídice: sabedoria e escolha de caminhos.

Na peça *O inferno*, Ian Brady e Myra Hindley foram denominados por Bernardo Santareno como Orfeu (Orpheus Wilson) e Eurídice (Eurydice Olivier). Com o intuito de compreendermos essa denominação, dividiremos este momento de nosso estudo em duas partes: na primeira estudaremos a influência do mito amoroso de Orfeu e Eurídice no casal de assassinos de *O inferno*; na segunda, o motivo que fez esse casal declamar os versos da lâmina órfico-dionisíaca Petelia.

Em seu escritório, Orfeu santareniano entrevista mulheres para o cargo de secretária. Uma delas, “encolhendo os ombros, um pouco canalha” (SANTARENO, s.d., p. 201), diz que o pai de suas duas filhas “desapareceu no nevoeiro” (ibidem, loc. cit.). Após Orfeu escarnecer dessa primeira mulher, ele recebe a segunda “sem se voltar” (ibidem, p.204), mas a encara bruscamente quando ouve seu nome, Eurídice. Fazendo reverência a sua amada eterna, Orfeu deseja que Eurídice seja “bem-vinda ao inferno” (ibidem, p.205).

O nevoeiro, os olhos a se encontrarem e a morada infernal são referências que Santareno faz a um dos mais conhecidos mitos a falar da separação que causa o sofrimento amoroso, o mito de Orfeu e Eurídice. Podemos encontrar essas referências nas palavras que Bernadette Bricout escolheu para resumir esse mito:

Orfeu, descido aos Infernos para buscar Eurídice, toca as cordas de sua lira. Com seu canto, emociona Plutão e Prosérpina, os seres incorpóreos e a própria noite. Consegue que lhe seja devolvida aquela que a morte lhe tirara, sob a condição de não se voltar para ela antes de tê-la trazido para a luz do dia. Ele a precede, portanto, no estreito caminho envolvido em espesso nevoeiro mas, uma vez à beira do mundo, cede à impaciência de rever o seu rosto. Eurídice é imediatamente sugada pelo abismo, onde se desfaz como fumaça. (BRICOUT, 2003, p. 13).

O trecho acima comprova que as referências utilizadas por Santareno evocam o mito amoroso de Orfeu e Eurídice. Contudo, se compararmos esse mito com a situação criada pelo autor, podemos perceber um dramaturgo que realiza um texto paródico.

Atribuindo à primeira mulher um certo ar amargo, Santareno a coloca como uma pessoa a ironizar o mito do amor eterno: em meio ao nevoeiro espesso, o amado não a guiou para o mundo da luz, mas sim a abandonou sem dinheiro e com dois filhos para sustentar.

Eurídice, por sua vez, encontrará no nome de seu futuro chefe o mito do amor eterno. Todavia, no texto santareniano, o canto de sofrimento entoado por uma separação amorosa passa a ser um canto em que um Orfeu olha para sua Eurídice com o intuito de trazê-la não ao mundo da luz, mas sim ao sítio infernal de uma vida em que habitam a violência assassina e a sexualidade desmedida.

Importante acrescentarmos que a história do amor de Orfeu e Eurídice míticos – história de um amor absoluto que ignora a própria morte – foi tema poético a ser repetido

por vários séculos. Desse modo, o filho de Apolo com a musa Calíope⁹⁹ ficou conhecido por seu canto amoroso a ser perpetuado por vários poetas.

Salientamos, contudo, que o canto inebriante de Orfeu já existia antes de Orfeu ter se apaixonado por Eurídice.

Edith Hamilton, por exemplo, observa que antes de conhecer a bela Eurídice, “Orfeu, ao tanger a sua lira melodiosa, arrastava as árvores (e) conduzia os animais selvagens da floresta” (HAMILTON, 1983, p. 147). Além disso, acrescenta a autora, no argo de Jasão, o som da lira de Orfeu foi capaz de salvar os argonautas do canto de morte das sereias.

Édouard Schuré, por sua vez, observa que antes de cantar o sofrimento pela perda da amada, a música de Orfeu serviu para salvar Eurídice das mãos da sacerdotisa infernal Aglaonice. Essa visão de Schuré nos interessa particularmente, pois esse escritor francês traz à obra *Les Grands Initiés* (1889) um Orfeu mítico responsável por um canto que salva os “homens desgraços” (SCHURÉ, 2003, p. 59), inclusive Eurídice, dos erros cometidos em suas “milhares de existências” (*ibidem*, loc. cit.).

Nascido de Apolo e da Musa Calíope, Orfeu teria recebido dos pais o dom do canto. Na adolescência, esse dom fora aperfeiçoado quando ele, em uma viagem ao Egito, recebera dos sacerdotes de Mênfis a revelação dos “Mistérios da alma”. Nesse momento, seu nome passou a revelar uma missão a ser cumprida: a de curar pela luz¹⁰⁰. Contudo, tendo sofrido com a morte prematura de sua mãe, Orfeu teria abandonado essa sua missão ao descer do templo dos deuses para habitar nos vales tenebrosos da terra.

⁹⁹ Observamos que alguns livros de mitologia, dentre eles o de Edith Hamilton, atribuem ao rei da Trácia a paternidade de Orfeu.

¹⁰⁰ Na língua fenícia, segundo Édouard Schuré, Orfeu seria a junção das palavras *aour* e *raphae*, que significam respectivamente luz e cura.

A sacerdotisa Aglaonice reinava nesses vales quando Orfeu a eles chegou. Em nome do poder infernal de Hécate, Aglaonice queria conquistar a bela virgem Eurídice e torná-la mais uma de suas bacantes. Entretanto, os objetivos da sacerdotisa seriam frustrados quando Orfeu, encantado pela beleza de Eurídice, por essa se apaixonou e decidiu levá-la ao himeneu. Aglaonice, por sua vez, não aceitou perder Eurídice e preparou para ela um veneno mortal que levou a noiva à morte súbita. Nesse momento, Orfeu narra seu desespero:

Quando eu vi a fogueira consumir Eurídice, quando eu vi o túmulo devorar as suas cinzas, quando a última recordação da sua forma viva desapareceu, então eu gritei: ‘Onde está a sua alma?’ E parti desesperado. Depois, erreí por toda a Grécia. (...) Finalmente, cheguei ao antro de Trofônio, onde certos sacerdotes conduzem os visitantes temerários por uma fenda até aos lagos de fogo que fervem no interior da terra, fazendo-lhes ver o que lá se passa. Durante o caminho o visitante entra em êxtase e sente que se lhe abre a dupla vista. Respira-se com custo, a voz estrangula-se na garganta e só por sinais se pode comunicar. Uns recuam a meio do caminho, outros persistem e morrem asfixiados, e, dos poucos que de lá saem vivos, a maior parte fica louca. Depois de ter visto o que boca alguma deve repetir, eu regressei à gruta e caí em uma letargia profunda. Durante esse sono de morte apareceu-me Eurídice. Ela flutuava em um nimbo, pálida como um raio de luar, e disse-me: ‘Por mim tu afrontaste o inferno depois de me ter buscado entre os mortos. Eis-me aqui, acorrendo ao teu apelo. Eu não habito o seio da terra, mas a região do Erebo, o cone de sombra que há entre a Terra e a Lua. É nesse nimbo que eu turbilhono a chorar como tu. Se quiseres libertar-me, salva a Grécia, outorgando-lhe a luz. (...) Ouvi apenas como que um som de corda que quebra; depois, uma voz fraca como um sopro, triste como um beijo de adeus, murmurou: — Orfeu!

Ao som dessa voz acordei. Esse nome, proferido por uma alma, transformou o meu ser. Senti passar em mim o estremecimento sagrado em um desejo imenso e o poder de um sobre-humano amor. Eurídice viva ter-me-ia dado a embriaguez da felicidade; Eurídice morta fez-me achar a Verdade. Foi por amor que eu enverguei o vestido de linho, votando-me à grande iniciação e à vida ascética; foi por amor que penetrei na magia e busquei a ciência divina (...). Sondei a morte para nela encontrar a vida e, para além da vida os limbos, as almas, as esferas transparentes, o Éter dos deuses. (ibidem, p. 86 - 87).

O trecho acima nos revela não só o mítico amor supremo que foi capaz de levar Orfeu a afrontar o inferno, mas também a transformação desse amor por Eurídice em uma

missão que o levaria a ser aquele a guiar os gregos a uma morte que significa uma passagem para a vida ascética.

Segundo Schuré, após o sonho com Eurídice, Orfeu lutou contra Aglaonice e suas bacantes. Na luta, ele morreu. Entretanto a voz de amor saída de sua “cabeça cadavérica” (ibidem, p. 90) fez com que os seguidores de Hécate fugissem temendo o “verbo órfico” (ibidem, p. 92) que então se fez presente na terra. A partir desse momento, nos templos de Dionísio habitava a estátua de Orfeu, o profeta que trouxe aos gregos a luz da sabedoria eterna.

O texto de Schuré traz ao mito de Orfeu um olhar religioso que explora a luta do Bem (Orfeu) contra o Mal (a sacerdotisa infernal Aglaonice). Poderíamos dizer que essa luta nos lembra o cristianismo, contudo, devemos acrescentar, Schuré coloca Orfeu como o iniciador não do canto religioso da Igreja católica, mas sim do canto órfico-dionisíaco a propagar uma luz capaz de pôr término a “o longo circuito das existências tenebrosas” (ibidem, p. 69).

Schuré não traz ao seu texto esse canto órfico mítico. Todavia, podemos encontrá-lo, por duas vezes, entoados pelas vozes de Orfeu e Eurídice santarenianos:

Orfeu – Encontrarás uma fonte à esquerda do átrio de Hades...
Eurídice – ...e ao seu lado um cipreste branco (...)
Orfeu – Encontrarás uma fonte à esquerda do átrio de Hades...
Eurídice – Não te aproximes desta fonte
Orfeu – E encontrarás outra, a fonte do Lago da Memória, de onde flui água fria...
Eurídice – Em frente dela há guardas. Deves dizer:
Orfeu – Sou o filho de Gê e do constelado Ouranos...
Eurídice – A sede ressequiu-me e sinto-me morrer
Orfeu – Sou o filho de Gê e de Ouranos, vós o sabeis...
Eurídice – Venham, dêem-me depressa água fria do Lago da Memória.
Orfeu – Sou o filho de Gê e de Ouranos, todos hão-de sabê-lo!...
Eurídice – E eles próprios te darão a beber água da fonte divina, e depois disso reinarás com os outros heróis. (SANTARENO, p. 61).

Como Santareno ressalta em nota de rodapé, os versos entoados pelo casal pertencem à “Petelia, séc. III-IV antes de Cristo” (ibidem, p. 62).

O documento a que Santareno se refere é a lâmina Petelia que foi encontrada no início do século XIX, na cidade de Petelia (Itália), e que pertence atualmente ao acervo do Museu Britânico de Londres. Escrita em grego, a lâmina em questão estava envolta em um cilindro de ouro e pertencia a um túmulo que, segundo os arqueólogos, fora fechado em meados do século IV antes de Cristo. Trazemos a seguir o desenho desse documento histórico:

(www.theosophy-nw.org/.../world/med/s8ongfk.gif, Orphic Tablet de Petelia, Itália desenho original em HARRISON, s.d., p. 573).

Em *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso al más allá em la Grécia antigua.*, Francisco Diez de Velasco traz a versão para o espanhol das onze lâminas órfico-dionisiacas já publicadas. Segundo esse estudioso, o texto abaixo seria a versão para o espanhol do escrito da lâmina Petelia:

Encontrarás a la izquierda de la morada de Hades una fuente y cerca de ella un blanco y enhiesto ciprés, a esa fuente no te acerques en ningún caso. Encontrarás otra, de la que mana el agua fresca del lago de Memoria, delante de la cual están los guardianes, diles: 'Soy hijo de la Tierra y del Cielo estrellado, pero mi estirpe es celeste y esto lo sabéis también vosotros, agonizo de sed y perezco, dadme prestamente del agua fresca que mana del lago de Memoria', y ellos te permitirán beber de la fuente divina y después reinarás junto con los demás héroes (...) este (...) a punto de morir

(...) escrito (...) las tinieblas cubriendo todo alrededor (...) (VELASCO, 10/01/2008)¹⁰¹.

Ao compararmos as palavras de Orfeu e Eurídice santarenianos com as palavras de *Petelia*, podemos perceber que o discurso religioso da lâmina foi reproduzido, à exceção das palavras finais, pelos assassinos santarenianos. Como o discurso de *Petelia* é simbólico, temos que compreender, primeiramente, o significado do documento histórico para entendermos, posteriormente, o motivo que levou o casal de assassinos a declamá-lo.

Segundo Velasco, as lâminas eram colocadas nos túmulos dos iniciados órficos para que esses pudessem escolher, através das indicações que existem nos escritos, o caminho que os levaria a uma vida ascética. Apesar de utilizarem palavras diferentes, salienta o autor, as onze lâminas trazem o mesmo conteúdo em suas palavras.

Ao iniciado era interdito se aproximar da fonte à esquerda da entrada de Hades, pois se o fizesse, ele se tornaria um criminoso na próxima reencarnação. Além disso, após se guiarem para o caminho da direita, os iniciados deveriam conter a sede que neles habitava, pois só as águas do lago da Memória é que deviam ser bebidas no Hades. Da fonte que brota o lago da Memória, viria o conhecimento das vidas passadas, e os descendentes de Gê e Ouranos – primeiras entidades a formarem o Universo – receberiam dos guardas as águas

¹⁰¹ No livro *Grécia, um olhar amoroso*, encontramos uma possível versão em português para esse hino órfico: “Na entrada da casa dos mortos/Encontrarás à esquerda uma fonte./ Perto dela se ergue um branco cipreste./Dessa fonte não te aproximes./Verás outra, saindo do lago da Memória,/Água fresca que jorra. Guardas a protegem./Diga-lhes: sou filha da Terra e do Céu estrelado,/ Dele venho, atendem bem. A sede me consome/E morro. Dêem-me logo da água fresca/Que jorra do lago da Memória!/E eles te permitirão beber da fonte divina/ E dali em diante herói, para sempre reinarás” (LACARRIÈRE, 2001, p. 394). Optamos por utilizar a versão em espanhol para nosso cotejo, pois ela possui palavras que se aproximam mais das que foram utilizadas por Orfeu e Eurídice.

dessa fonte. A sabedoria eterna seria fornecida, desse modo, aos iniciados órficos que, nas vidas futuras, tornar-se-iam, pela sabedoria, heróis.

Na peça santareniana, as palavras de *Petelia* são ouvidas em dois momentos. No primeiro deles, o casal de amantes, ao lado do corpo de Edward, declama *Petelia*. No segundo, entre o som das torturas sofridas pela pequena Ann Gilbert e o veredicto de condenação aplicado ao casal, as palavras de *Petelia* ecoam nas vozes *em off* de Orfeu e Eurídice.

Acrescentamos que ao declamarem *Petelia* ao lado do corpo assassinado de Edward, Eurídice e Orfeu revelam, conforme nos mostram as rubricas, diferentes sentimentos perante a morte. A agonia sentida por Eurídice só é apaziguada pela paixão que ela nutre por Orfeu. O assassino, entretanto, com altivez e frieza, revela que a morte lhe dá um “prazer sádico” (SANTARENO, s.d., p. 62). Ou seja, enquanto Orfeu declama *Petelia* para mostrar que escolheu ser superior bebendo da fonte que lhe era interdita, Eurídice o faz com o medo de quem é conduzida, por amor, a um caminho de assassinos.

Petelia volta a ecoar no palco de *O inferno* entre os gritos da pequena Ann Gilbert e o veredicto de condenação aplicado ao casal.

Observamos que os cantos órficos falam de reencarnação, motivo pelo qual a lâmina *Petelia* estava envolta por um objeto circular no túmulo em que foi encontrada. Acrescentamos ainda que esse retorno à vida não significa, para os órficos, que o ser vivente futuro reproduza indefinidamente suas ações passadas, mas sim a possibilidade de um crescimento espiritual que o levaria à suprema sabedoria dos heróis. Portanto, para os seguidores de Orfeu, a morte é vista como ritual de passagem para vidas que representem uma ascensão do espírito.

Como vimos, Orfeu santareniano recusa essa ascese pregada pelo orfismo e prefere – na morte de Edward, John e Ann – manchar de sangue o cipreste branco. Eurídice santareniana, por sua vez, não pede ao amado a salvação dos homens, mas sim por ele e com ele compactua nos assassinatos cruéis. Sendo assim, as palavras de *Petelia* indicaram os caminhos a serem seguidos, o casal, contudo, mesmo sabendo que seria condenado na terra pelos seus atos criminosos, preferiu reconstruir sua eterna união não pelo amor do passado, mas sim por uma estranha ascese de almas que cultuam o sangue e a perversidade acima de tudo.

Os gritos da pequena Ann, antes da segunda declamação de *Petelia*, mostra-nos a crueldade daqueles que, mesmo guiados ao caminho certo, escolheram ser assassinos.

A leitura das penas de prisão perpétua a que são condenados Orfeu e Eurídice, feitas após *Petelia*, revelam a manifestação de uma sociedade que não compactua com essa escolha.

Contudo, se no julgamento racional Orfeu e Eurídice são condenados, resta saber se no átrio de nossas mentes infernais, no nosso Hades do inconsciente, não escolheríamos, mesmo que com uma parcela menor de crueldade, o mesmo caminho que eles.

Acrescentamos que a figura de um Orfeu a escolher o caminho interdito é comum na literatura moderna. Para comprovar esse fato, trazemos à nossa análise o exemplo de um autor intertextualizado pelo próprio Santareno: Jean Cocteau.

No texto dramático *Orphée* (1926), o poeta abdicou de glorificar o Sol e passou de grande escritor da Trácia a poeta que recebe de um cavalo versos que glorificariam a Lua e que seriam capazes de torná-lo ainda mais famoso. A presença desse estranho na residência de Orfeu e Eurídice, contudo, faz com que o casal brigue constantemente. Eurídice acusa Orfeu de dar mais atenção ao cavalo que a ela. O poeta, por sua vez, acusa a

mulher de ter como amante o vidraceiro Heurtebise. Em uma briga, Orfeu quebra a janela para que o amante de sua esposa possa com ela se encontrar. Heurtebise chega e Orfeu, acusando a esposa, beija o cavalo e diz a esse que voltará ao anoitecer para casa. Sozinha com Heurtebise, Eurídice, olhando para o espelho, confessa seu amor por Orfeu e diz que o ciúme do poeta provém do medo que esse possui de que ela volte ao mundo de Aglaonice. Heurtebise incita Eurídice a matar o cavalo com um cubo de açúcar envenenado. Eurídice, contudo, prefere escrever uma carta à sacerdotisa infernal para pedir-lhe auxílio. Ao lamber o envelope da carta, entretanto, Eurídice morre por um veneno que Aglaonice havia ali colocado. Heurtebise sai em busca da ajuda de Orfeu. A Morte vem buscar Eurídice, mas antes de levá-la, dá ao cavalo o açúcar envenenado e o deixa partir. Ao chegar em casa, Orfeu observa a ausência do cavalo e de Eurídice. Ele acusa a mulher de ter deixado o cavalo fugir, contudo, ao vê-la morta dentro do espelho, esquece o animal e pede ajuda a Heurtebise para poder resgatar a amada. Heurtebise diz que Orfeu deve atravessar o espelho para poder resgatar seu amor e entrar, assim, no mundo dos mortos. Orfeu atravessa sua própria imagem. Tempos depois, Eurídice volta do Inferno seguindo Orfeu. Contudo, ele terá que cumprir duas promessas, uma feita a Hécate, outra a Eurídice. À deusa infernal, Orfeu prometera nunca mais unir seu olhar ao de Eurídice. À amada, nunca mais falar com o cavalo. Na mesa com Eurídice e Heurtebise, Orfeu fala das histórias da Lua. Eurídice proíbe Orfeu de falar dessas histórias, ele então dirige a ela, de propósito, seu olhar e Eurídice volta ao Inferno. As bacantes, ofendidas pelo poema que o cavalo ditou a Orfeu, declaram no tribunal que ele é culpado por divulgar uma religião mística proibida: “*Madame Eurydice Reviendra Des Enfers*” (COCTEAU, 1954, p.137). Orfeu percebe, então, que o cavalo o enganara. Tambores soam, o barulho significa que as bacantes se aproximam para matar Orfeu. Para encontrar a amada, Orfeu se deixa ser destruído.

Eurídice vem buscar a alma de Orfeu. Ocorre um eclipse solar e as bacantes fogem acreditando que o Sol se escondeu para mostrar o desapareço pelo assassinio de um dos seus antigos mensageiros. Os policiais chegam à casa de Orfeu e Eurídice e nesse recinto, encontram Heurtebise e a cabeça de Orfeu. Eurídice volta para buscar Heurtebise e o leva para o outro lado do espelho. A cabeça de Orfeu pede que esse se vá. Os policiais interrogam a cabeça e essa diz se chamar Jean Cocteau. No céu, Eurídice, Orfeu e Heurtebise tomam vinho. Orfeu faz então uma prece a Deus agradecendo por Ele ter-lhe enviado o anjo da guarda Heurtebise, anjo que lhe revelou duas verdades: a do amor capaz de matar o diabo em forma de cavalo e a da poesia que é Deus.

Como imagens pertencentes a um estranho sonho, essa obra de Cocteau revela faces da poesia de Orfeu. Uma delas, a mais conhecida, de que o poeta canta seu amor pela amada. A outra, semelhante aos cantos órficos, de que a poesia de Orfeu é um canto de Deus a revelar a escolha pelo Bem. Uma outra ainda, mostra-nos a cabeça decepada de Orfeu a proclamar-se Jean Cocteau e a cantar que o homem pode escolher ser o poeta que ouve o canto do cavalo e que prefere este e as histórias da Lua à presença de sua Eurídice.

Acrescentando à frase final de Cocteau em *O sangue de um poeta*, poderíamos dizer: “O tédio mortal da imortalidade” (COCTEAU, 1930, 55:00) pode fazer com que o poeta faça outras escolhas em suas vidas.

Novamente podemos concluir, outros poetas, como Orfeu santareniano, trilham o caminho esquerdo de Hades como forma de alcançarem à vida ascética.

Algumas versões do mito de Orfeu cantam um poeta a se entregar ao amor dos efebos para esquecer a perda de sua amada. Salientamos que, na Grécia antiga, a homossexualidade não era uma prática interdita, contudo, para os poetas de tempos católicos, esse caminho seria visto também como uma escolha à vida criminosa. A

informação nos é importante, pois não somente o criminoso Orfeu, mas também seu criador Bernardo Santareno – assim como Gide, Cocteau, Rimbaud, Genet, Sade, Tennessee Williams e Capote – trilharam esse caminho.

“Iniciados” na arte dos cantos entoados por Orfeu santareniano, podemos, enfim, chegar a uma conclusão acerca dos intertextos trazidos à peça teatral *O inferno*.

Conclusão: os infernos e *O inferno* santareniano.

Para lá dos problemas da responsabilidade e da sanção jurídico-social, quaisquer que sejam os crimes e o horror que provoquem à sua volta, o criminoso é um ser humano que devemos compreender. Por isso, meus senhores, ousa pedir-lhes o esforço de vossa compreensão.(...)
(SANTARENO, s.d., p. 210)

Segundo o doutor Manchester, personagem santareniana que proferiu as palavras acima, os participantes do julgamento de Orfeu e Eurídice estão preocupados em condenar os assassinos às penas previstas na lei. Contudo, salienta o psiquiatra, mais do que aplicar a penalidade prevista, caberia aos homens compreender os motivos que levaram os assassinos a tais ações.

Como vimos na análise, o doutor observa que Orfeu e Eurídice foram vitimados pela orfandade e pela guerra quando eram crianças e, ao crescerem, revidaram à sociedade as agressões que dela tinham recebido.

Lembramos que Antônio Martinho do Rosário também é um psiquiatra que quer compreender, através do pseudônimo de Bernardo Santareno e da peça teatral *O inferno*, os criminosos Orfeu e Eurídice.

Contudo, se para o doutor Manchester o pensamento determinista explica a existência de tais assassinos, a análise da peça de Santareno nos mostra obras e personagens que retratam este e outros pontos de vista.

No que concerne ao pensamento naturalista, podemos percebê-lo nas obras de Kramer, Sade, Nietzsche, Capote, Williams, Weiss, Fraser, Pound, Lazard, Rauschning e Hitler.

Na película *O julgamento de Nuremberg*, Stanley Kramer traz esse pensamento nas palavras do advogado de defesa. Segundo estas, a miséria que a Alemanha enfrentou no pós-primeira guerra fez com os nazistas criassem medidas extremas, dentre elas a de extermínio de deficientes mentais, comunistas e criminosos. Ou seja, o advogado teoriza que o momento histórico a que estavam sujeitos os alemães foi o fator responsável pelas atitudes nazistas de assassinio sistemático.

Acrescentamos que a violência justificada pelo momento histórico também é abordada na obra *Minha luta*, de Adolf Hitler. Nesse texto, o futuro ditador coloca a guerra e as sanções do Tratado de Versalhes como acontecimentos históricos determinantes para sua política de supremacia racial e de extermínio.

Nas obras *Hitler m'a dit* (Rauschining), *O julgamento de Nuremberga* (Didier Lazard) e *O interrogatório* (Peter Weiss) podemos conhecer mais elementos do pensamento naturalista defendido por Hitler.

Rauschining mostra que o ditador se pauta na crueldade da Natureza para defender o assassinio dos mais fracos. Lazard, por sua vez, conclui que a supremacia racial divulgada pelos nazistas legalizou não só prazer advindo da crueldade, mas também o extermínio de milhares de seres humanos que eram vistos como meras cobaias. Weiss, por fim, salienta que o Campo de Concentração de Auschwitz foi construído pelos nazistas não só para exterminar os que pertenciam à chamada “raça inferior”, mas também para criar um mundo em que habita a crueldade praticada pelos que querem ser superiores mesmo entre os inferiores.

Nas palavras do biógrafo de Pound, G.S. Fraser, podemos encontrar outros que também defenderam, assim como Hitler, a hierarquia entre os homens. Jefferson e Mussolini, segundo os artigos de Pound, nela se pautaram para governar, respectivamente,

os Estados Unidos e a Itália. Hannah Arendt, segundo o texto de Fraser, também a teorizou estabelecendo uma diferença hierárquica entre os homens que pensam e os que trabalham com a força física. Observamos que, nesses autores, a questão racial não é vista como povos biologicamente superiores, mas sim como a diferença existente entre os homens superiores e os inferiores.

Os escritos de Nietzsche também revelam o pensamento de que a sociedade deve privilegiar os mais fortes. Contudo, nesse filósofo, a supremacia de alguns não significa o extermínio naturalista dos mais fracos, mas sim a condição primeira para a existência de uma super-humanidade que afirmará nos homens a presença do divino.

Entretanto, na obra de autoria duvidosa, *Vontade de potência*, palavras atribuídas a Nietzsche pregam o pensamento naturalista de supremacia de alguns e de não compaixão destes para com os “mal nascidos” (NIETZSCHE, s.d.2, p. 217). Acrescentamos aqui que essa obra foi encontrada entre os livros de Ian Brady e que muitos atribuíram aos pensamentos nela divulgados o desejo de matar que habitava nesse assassino. Porém, como nos mostrou a análise, Ian declarou ter sido guiado pelo prazer de superioridade e não por qualquer livro que tenha lido.

Na obra *A sangue frio*, Truman Capote explorou a hereditariedade e o meio como fatores a determinarem o caráter humano. Perry Smith, um dos assassinos, diz pertencer a uma família de alcoólatras, suicidas e loucos, e acrescenta que podem ter vindo dessas pessoas os genes de seu desregramento. Além disso, na prisão, Perry e Hickock encontraram, não o sistema correcional almejado pelo governo, mas sim uma ambiência deletéria que os levou, posteriormente, a assassinar toda a família Clutter.

Na ficção santareniana e nos fatos que a inspiraram, a hereditariedade também parece ser um dos fatores responsáveis pela existência do indivíduo assassino. Orfeu,

segundo seu advogado, sofreu maus tratos de sua tia e desta parte da família pode ter herdado sua violência assassina. Eurídice, segundo a avó, herdou da mãe prostituta, a perversidade. Myra, por sua vez, pode ter recebido do pai alcoólatra não só espancamentos, mas também o gene da violência assassina.

Acrescentamos ainda que tanto Ian quanto Orfeu freqüentaram casas de correção e nesse meio danoso conviveram com os crimes que cometeriam posteriormente: a pedofilia, o homossexualismo e o homicídio.

Além disso, lembramos, a questão naturalista é utilizada por Orfeu quando ele, pautando-se na filosofia nazista, escolhe como vítimas os que pertenceriam às “raças inferiores” (judeus e negros) e à categoria de homens que sofre de um “distúrbio fisiológico” (os homossexuais).

Nas obras de Sade e de Williams, o Naturalismo está presente a partir do momento em que o homem é guiado por seus instintos sexuais e de violência. Atentamos para o fato de que os instintos sexuais são, em Sade, insaciáveis e tornam o libertino prisioneiro de sua própria libertinagem. Sebastian, por sua vez, é prisioneiro da culpa que sente por ser também libertino e essa culpa faz com que os jovens famélicos, animais guiados pelo instinto de violência, o assassinem.

Acrescentamos ainda que, na ficção santareniana, alguns jurados vêm no Naturalismo a explicação possível para a criminalidade de Orfeu e Eurídice. Em *O inferno*, a existência de máculas genéticas e sociais nos assassinos é apontada pelo quarto, sexto, sétimo e oitavo jurados como fator responsável pela formação dos “amantes diabólicos”.

Nesse momento da conclusão, observamos que o primeiro, o segundo e o quinto jurados vêm Orfeu e Eurídice com olhares católicos. Para eles, os assassinos são pessoas em que habita uma força maligna que os guiou ao pecado e os afastou do Paraíso divino.

Nos intertextos trazidos a *O inferno*, não teremos o pensamento religioso como forma de compreender a existência de assassinos, mas sim uma visão a mostrar que o homem pode ser classificado como “revoltado” ou “criminoso”, quando age em um mundo em que o poder do Deus católico perdeu, progressivamente, o sentido.

Albert Camus é quem, na obra *O homem revoltado*, diferencia essas duas categorias de humano: enquanto o “revoltado” comete o “crime de paixão”, o “criminoso” usa a filosofia dos verdadeiros revoltados para cometer os “crimes de lógica”.

Sade, Lermontov, Ivan (personagem de Dostoiévski) e Nietzsche são vistos por Camus como seres revoltados que representam não só a progressiva descrença no catolicismo, mas também possíveis manifestações de paixão ao ser humano.

Na obra de Sade, Deus é negado por vias extremas: em uma época em que o rei católico foi decapitado, o homem pode extinguir a autoridade divina aceitando suas desmedidas manifestações de desejo sexual.

Em Lermontov, por sua vez, a negação absoluta de Deus ocorre pela identificação que o poeta sente com Satanás. Vítima da ira divina, Satanás é um anjo caído do céu, anjo cuja beleza reflete o triste ser que tem, na impossibilidade do amor, a ascese ao Paraíso que lhe é eternamente negada.

Na personagem de Ivan Karamazovi, criada por Dostoiévski, a compaixão aos homens menos afortunados proclama a liberdade do crime como manifestação contrária à injustiça divina.

Em Nietzsche, por fim, o catolicismo e seu Deus são vistos de forma negativa, pois enfraqueceram o homem forte, valorizando o sofrimento e a piedade. Além disso, como forma de manifestar a paixão pelo ser humano, Nietzsche prevê o nascimento de um super-

homem que seja capaz de cultivar a coragem, o vigor e a bravura como pontos positivos de uma humanidade realmente virtuosa.

Ou seja, cada um desses autores e/ou personagens encontram diferentes formas de manifestar sua revolta contra a religiosidade que compactua com o sofrimento humano. Sendo assim, o cultivo à sexualidade, ao amor pelo satânico, à compaixão e, por fim, ao próprio homem superior são exemplos diversos de “crimes de paixão”.

Em contrapartida, o ser a quem devemos chamar de “criminoso”, observa Camus, encontra na ausência da lei divina e nos pensamentos dos “revoltados” as oportunidades para cometer crimes hediondos.

O livro de Camus nos mostra que Hitler seria um exemplo deste tipo de criminoso. A análise que fizemos de *O inferno* revela Orfeu como ser também pertencente a essa classe de homens.

Habitados por raciocínios que desvirtuam a verdadeira paixão sentida pelos homens revoltados, esses seres cometeram os hediondos “crimes de lógica”. Hitler desvirtuou o discurso de Nietzsche para se autoproclamar o homem superior que extermina os inferiores. Orfeu, por sua vez, tornou Sade, Dostoiévski e Nietzsche deuses glorificados por um sangrento poema de crimes que mostram a extrema violência desumana.

Devemos aqui dar relevo a três observações importantes.

A primeira delas é que podemos ver Sade tanto como homem revoltado quanto como ser determinado pela Natureza, fato que pode ser comprovado pelas próprias frases trazidas ao texto de *O inferno*. Como homem a cometer crimes de paixão, Sade proclama Deus como uma doença que devora os instintos; além disso, exige a liberdade do crime e a libertinagem sexual como forma de insurreição dos que querem alcançar o verdadeiro estado de graça. Contudo, como o próprio Camus observa, os desejos insaciáveis do

libertino o tornam escravo de seus próprios instintos sexuais; nesse momento, acrescentamos, como produto passivo de um distúrbio fisiológico, Sade pode ser tomado como exemplo do homem determinado por sua origem animal.

A segunda observação deve salientar que uma das juradas, e não Orfeu, é quem traz ao texto de *O inferno* a citação do romântico “homem revoltado” Lermontov. Como vimos em nossa análise, essa jurada vê na união dos “amantes diabólicos” uma paixão tão violenta que é capaz de tornar Eurídice uma assassina, que mata em nome de seu amor por Orfeu. Além disso, trazendo ao seu discurso versos de Shakespeare, a jurada em questão lembra que, quando as mulheres amam, não são capazes de distinguir o bem do mal. Como veremos, na obra santareniana, a mulher Eurídice parece mesmo ter no amor extremo a causa de sua ação assassina.

Por fim, devemos salientar que as palavras do “homem revoltado” Ivan trouxeram, não somente o “crime de lógica” cometido por Orfeu, mas também, segundo o próprio Sartre, o ponto de partida para a concepção do ser humano, pensada pelos existencialistas.

Segundo Sartre, Ivan proclamou a possibilidade da não existência divina e trouxe ao homem a permissão de se libertar de um “determinismo” católico. Ou seja, para o filósofo francês, sem o medo da eternidade do castigo ou da graça, o ser agiria segundo suas próprias escolhas. Contudo, explica Sartre, o homem ainda tentou tirar de si mesmo a responsabilidade pelos atos realizados e os explicou, através de Zola, pelo determinismo naturalista.

Com Sartre e com os que o seguem, dentre eles Jean Genet e Orfeu, chegaremos ao terceiro ponto de vista que explica o assassino: o ser não possui uma essência determinada – seja pelo catolicismo, seja pela Natureza – ele existe e escolhe qual essência terá.

Ou seja, esclarece Sartre, se o homem vive em um tempo de guerra, ele, e não somente Hitler, é o responsável por esse tempo. Se o assassino teve uma infância de privações e/ou habitou em um ambiente degradado, estes são fatores importantes somente porque ele se tornou um criminoso; se nos omitimos perante a criminalidade e esta, cada vez mais se expande, somos os responsáveis pelo peso do mundo e temos que suportá-lo.

Esse ser que escolhe sua essência é revelado pelo escritor Genet em sua obra *Diário de um ladrão*. Nesta, Genet fala de sua orfandade e da vida miserável que teve, mas atribui à sua escolha o ser abjeto que se tornou.

Orfeu cita Genet, cita Sartre, traz ao seu caderno e às suas palavras vários outros escritores e, ao fim e ao cabo, percebemos que ele se serve dessa amálgama de conhecimentos, como lhe ensinara o “mestre” Hitler, para conservar na memória os mosaicos que podem lhe auxiliar na essência que escolheu ter: ser um homem que conscientemente comete crimes de natureza sexual e hedionda.

À tentativa de compreender os assassinos, Santareno soma ainda aos intertextos trazidos a *O inferno* as palavras de Rimbaud, Cocteau e Breton.

Rimbaud, na *Carta do vidente*, observa que o poeta deve cultivar racionalmente o desregramento dos sentidos para chegar ao desconhecido que habita a vida humana. Cocteau e Breton, anos depois, levam ao surrealismo esse ensinamento de Rimbaud e mostram em suas obras tanto uma nova forma de se fazer arte (pautada não no gosto público, mas sim em criticá-lo), quanto um novo tema a ser revelado (as mazelas humanas que estão no inconsciente).

Contudo, as palavras desses escritores trazem a Orfeu um estranho conceito de arte poética: o poeta deve cultivar em si o desregramento de um assassino que se une à natureza através do crime.

Na Grécia Antiga, o poeta Orfeu usava sua lira para acalmar as feras, para cantar o sofrimento de quem foi eternamente separado de sua amada para guiar o homem, enfim, ao caminho de uma vida ascética pautada no aperfeiçoamento da humanidade.

Na nossa contemporaneidade, o canto de Orfeu é o canto de morte propagado por aquele que cultiva conscientemente o instinto assassino das feras, seu amor tem no sangue das vítimas a eternidade de uma união, e sua poesia mostra o caminho de quem escolheu beber da fonte interdita para ser um assassino.

Na Grécia Antiga, Eurídice, morta, pôde sentir a grandeza de um amor capaz de descer aos Infernos para buscá-la; pôde ouvir o canto melodioso de Orfeu antes de ser sugada pelas trevas eternas, pôde pedir ao seu amado que libertasse os gregos e os levasse à luz.

No nosso tempo, Eurídice é convidada por Orfeu a habitar o Inferno das mortes mostradas no filme *O julgamento de Nuremberg*, ouve com o amado o canto nazista de morte e, sugada pelas trevas que habitam os assassinos, participa de um amor que tem nas mortes alheias a seiva para viver eternamente.

Para Sartre, lembramos, a força da paixão não existe e Eurídice, portanto, também escolheu conscientemente o caminho do assassinio. Para o quinto jurado ela é a Eva responsável pela queda de mais um Adão. Para a terceira mulher-jurado e para o promotor, uma vítima de uma paixão intensa. Contudo, preferimos trazer à nossa conclusão a fala em que Myra Hindley, no filme *Longford*, explica porque cometeu os crimes: “Se estivesse lá, naquela noite, nos pântanos, ao luar, quando matamos o primeiro, você saberia que o mau também pode ser uma experiência espiritual” (HOOPER, 2006).

Feuerbach, na frase trazida por Orfeu a seu caderno, observa que vivemos em uma época em que a Bíblia foi substituída pela razão, o Céu pela terra, o Inferno pela miséria e Cristo pelo homem.

Santareno, por sua vez, expõe em sua peça um quadro bem mais complicado: nossa razão quer compreender os assassinos, mas eles apenas podem nos argumentar que são homens que preferem, dentre todas as asceses possíveis, a experiência espiritual do crime.

Para concluir esta parte de nosso pensamento, observamos que, segundo Didier Lazard, “os crimes de guerra” estão restritos a uma época de luta armada, mas os “crimes nazistas” se perpetuam mesmo após o findar da guerra. Em Bernardo Santareno, esse perpetuar do crime nazista traz agonia, pois não se restringe ao assassino Orfeu, mas a todo um país a entoar, vinte e dois anos após a morte de Hitler, as mesmas notas do canto de morte entoado pelo ditador alemão.

Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, mais especificamente na análise da peça *Português, escritor, 45 anos de idade*, Bernardo Santareno vê no governante da nação portuguesa, Antônio Oliveira Salazar, os mesmos ideais de Hitler e Mussolini. O nosso segundo capítulo, por sua vez, mostrou que a ficção santareniana trouxe à personagem Orfeu não a reprodução do assassino Ian Brady, mas sim o retrato de um homem que escolhe suas vítimas segundo o pensamento nazista. No terceiro capítulo, a ligação entre Orfeu e Hitler foi ficando cada vez mais clara, mas não exploramos, por não ser pertinente àquele momento, os símbolos que ligam Orfeu também a Mussolini e a Salazar. Devemos explorar em nossa conclusão, portanto, esses elementos que ligam o assassino criado por Santareno aos ditadores italiano e português.

Nas rubricas em que Santareno descreve o assassinio de Edward, temos as seguintes palavras:

O coro nazi está agora no auge. De súbito, Orfeu pega um machado caído junto da chaminé. Em fúria, levanta-o acima da cabeça. Apaga-se a luz da sala. Através da janela, vê-se o clarão verde da luz néon dum reclamo exterior que acende e apaga. É esta luz verde que ilumina Orfeu, quando ele desencadeia uma machadada direta à cabeça de Edward. Apaga-se o reclamo. Grito da vítima: pavoroso, mortal. Acende-se o néon verde. (SANTARENO, s.d., p. 32).

Para matar Edward, Orfeu utiliza um machado. Poderíamos pensar que esse objeto é trazido por Santareno à sua obra apenas para reproduzir o que de fato aconteceu na realidade. Contudo, lembramos, o fâscio, símbolo do governo de Mussolini, é composto por um molho de varas e uma machadinha.

Acrescentamos ainda que Santareno insere nesta cena uma luz verde a iluminar Orfeu. Como vimos na análise da peça *Português, escritor, 45 anos de idade*, o verde era cor utilizada no estandarte da Legião Portuguesa, organização paramilitar pertencente ao governo salazarista que divulgava, na terra lusitana, os conceitos nazi-fascistas como modelos a serem seguidos.

Sendo assim, nesta cena de *O inferno*, a proximidade dos atos assassinos praticados por Hitler, Mussolini e Salazar é simbolicamente retratada. Desse modo, mesmo Orfeu não sendo uma personagem política com um posicionamento político definido, Santareno traz, através dela, seu posicionamento político contrário ao governante de Portugal.

Devemos ressaltar ainda que a cor verde está presente em outras peças da dramaturgia santareniana, mas não representam nessas a mesma simbologia trazida a *O inferno*. Dentre os textos que analisamos em nosso primeiro capítulo ela aparece em *A promessa* e *Antônio Marinheiro*.

No primeiro texto, os olhos de Antônio Labareda são verdes, pois, segundo as rubricas, verde é a cor do reino vegetal. Além disso, no enredo, Antônio simbolizará o

móbil que faz Maria e José celebrarem a primitiva sexualidade, que une um homem a uma mulher. Sendo assim, como concluímos no primeiro capítulo, Antônio pode ser a luz verde que possibilita ao casal santificado pelo matrimônio a ascese a um mundo espiritual onde os instintos sexuais sejam aceitos.

Em *Antônio Marinheiro*, verde é a cor dos olhos do almur e de Rui. Lembramos que, segundo os costumes gregos, o almur é um pássaro que traz mal-agouro. Rui, após ser o móbil que ocasiona a Amália o desespero de uma mulher que encontra no seu esposo o filho perdido, é também aquele que reconduz o amigo a uma vida em que o roubo, a prostituição e a homossexualidade serão, provavelmente, elementos presentes. Sendo assim, nesta peça santareniana, o verde dos olhos do almur junta-se ao verde dos olhos de Rui e traz a separação de Amália e Antônio.

Em *O inferno*, observa o Dr. Manchester:

A renovação da humanidade deve partir da família. Os pais não podem fugir ao imperativo categórico de serem guias e modelos de seus filhos. Somente por uma completa regeneração da vida e da família, a humanidade doente se pode curar e readquirir a capacidade que perdeu, de viver e adaptar-se ao meio social. (ibidem, p. 215).

Se pensarmos como o doutor Manchester, veremos no verde de *A promessa* uma renovação positiva, pois na união do casal ainda pode existir uma família a ser concebida. Em *Antônio Marinheiro*, contudo, teríamos o verde como uma cor negativa, pois o homossexual Rui não pode possibilitar a Antônio a família que regeneraria o homem.

Todavia, se assim interpretarmos a simbologia dessa cor nesses dois textos, estaremos trazendo a luz verde de Salazar aos olhos santarenianos, pois atribuiremos à família o poder curativo de todos os males.

Segundo a peça *Bernardo, Bernarda*, Santareno era

Filho de pai republicano constantemente sujeito a prisões e desterros, a sua infância foi marcada por um certo sentimento de abandono. A morte de sua mãe parece ter agravado sua solidão. Contra o ateísmo paterno, refugia-se no misticismo e entra no Seminário de onde é arrancado violentamente pelo pai. (CARINHAS, 2006, p. 03)

Segundo entrevistas que fizemos com amigos de Santareno, o dramaturgo não vivia com os pais desde muito novo. O motivo para essa cisão da família seria as divergências entre seus pensamentos e os do pai. Com a mãe, todavia, Santareno tinha uma relação de muita proximidade, relação que se fortaleceu nos anos em que mãe agonizou por causa de um cancro na vagina. Nessa época, Santareno foi quem cuidou de sua genitora e, quando ela veio a falecer dessa doença, o homem Antônio Martinho do Rosário decidiu entrar em um convento.

Os traços biográficos acima nos permitem dizer que Santareno não poderia concordar com a renovação pensada pelo doutor Manchester. Além disso, acrescentamos, a sabida homossexualidade desse dramaturgo não permitiria que ele defendesse a união familiar pensada segundo os moldes de Manchester como meio de regeneração. Por fim, devemos dizer, ao psiquiatra e dramaturgo Bernardo Santareno não cabe em *O inferno* dar receitas a serem seguidas por uma humanidade que quer se renovar, cabe sim, compreender as várias faces que podem existir nos homens.

Orfeu escolheu o caminho dos assassinos que unem o canto de Hitler ao machado e à luz verde. Bernardo Santareno o caminho de um escritor que traz à sua obra textos e intertextos a verem as várias faces do homem.

Acrescentamos ainda que a face homossexual de um homem também é objeto de discussão dos textos intertextualizados por Santareno.

Observamos que em Antônio Martinho do Rosário, a ausência paterna e o amor exacerbado pela mãe, podem ter originado a homossexualidade. Se assim pensarmos, estaremos concordando não só com o pensamento freudiano, mas também com o que foi trabalhado por Tennessee Williams em *Bruscamente no verão passado*.

Contudo, se quisermos realmente compreender a origem do homem homossexual, teremos que observar outros fatores apontados por nossa análise. Em *Antônio Marinheiro*, ele é fruto do abandono materno. Em Sade, de uma vida que quer ser “desregrada”. Em Gide de uma manifestação de liberdade. Em Perry Smith, personagem de *A sangue frio*, de um homem determinado pela hereditariedade e pelo meio “degenerado” da prisão. Em Hitler, de uma “tara hereditária” a ser exterminada. Em Jean Genet, por fim, de uma escolha possível de ser feita.

Não cabe a nosso trabalho apresentar uma conclusão que finde essa polêmica acerca da homossexualidade, mas cabe observarmos que, segundo o que nos mostra Santareno em *O inferno*, certos homossexuais, dentre eles Orfeu, matam seus iguais porque não admitem em si essa tendência natural ao homem.

Lembramos que Ian Brady não só matou, mas também abusou sexualmente de todas as suas vítimas, inclusive dos homens. Mesmo assim, em 2001, trinta e cinco anos após ter sido condenado à prisão perpétua, viu em si a figura mítica de Janus. Ou seja, como homem capaz de entender o passado e de prever o futuro, Ian seria, segundo ele mesmo, o símbolo do recomeço de uma nova humanidade.

Marquês de Sade, Ludwig Andreas Feuerbach, Mikhail Lermontov, Fiódor Dostoievski, Friedrich Nietzsche, André Gide, André Breton, Arthur Rimbaud, Jean Cocteau, Didier Lazard, Ezra Pound, Peter Weiss, Jean Paul Sartre, Jean Genet, Albert Camus, Tennessee Williams, Truman Capote e Bernardo Santareno não precisam atribuir a

si nenhum nome mítico, pois, homossexuais ou não, permitem aos leitores a visão do que fomos e do que somos para decidirmos, em nossa humanidade a habitar o inferno, a ascese que queremos ter.

BIBLIOGRAFIA

_____. *Bíblia de Jerusalém*. S.l.Paulus. s.d.

ABBAGNANO, Nicola *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (4ª edição).

ANTUNES, Alberto. “*Escritor, Português, 45 anos de idade*”. Portugal: Flama, 05/01,1973 p.39 – 40.

AGOSTINHO, Santo. *O Livre-Arbítrio*. São Paulo: Paulus, 1995 (Patrística).

ARGAN, Guilio Carlo. *Arte Moderna – Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. (Tradução de Antônio Pinto de Carvalho). Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.

ASSUMPÇÃO, Maria Elena Ortega Ortiz. *O dramático e o épico em Bernardo Santareno*. São Paulo: Tese de doutorado apresentada ao departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH, Universidade de São Paulo, 1986.

AZEVEDO, Cândido de. *Mutiladas e Proibidas – para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Annablume, 2002 (5ª edição).

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Questões de Literatura e Estética: a Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.

- _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- BARATA, José Oliveira. *A presença do trágico em Bernardo Santareno*. Miscelânea em honra do doutor Amorim Girão – Separata de Biblos- LXVI, Coimbra, 1990.
- _____. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BETHENCOURT, Francisco. *História das inquisições- Portugal, Espanha e Itália- séculos XV-XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BENTLEY, Eric. *A Experiência Viva do Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981 (2ª edição).
- _____. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2000.
- BOILEAU. *A Arte Poética*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979 (col. Elos, nº 34).
- BORGES, Jorge Luis. *La duración del Infierno –in Discusión alianza emacé*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin Conceitos –chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- BRECHT, Bertolt. “*Função Social do Teatro*”. In *Sociologia da Arte, III*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- _____. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRUGGER, Walter. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Editora Herder, 1969.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000 (3ª edição).

- BUENO, Francisco da Silveira Bueno. *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*. s.l.: Editora Lisa S.A.,1988.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- CAMUS, Albert. *A peste*. Rio de Janeiro: Record, s.d.
- _____ *O Homem Revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2005 (6ª edição).
- _____ *L'étranger*. Paris: Gallimard, s.d.
- CÂNDIDO, Antônio *et alli*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- _____ e CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira – das origens ao realismo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.a., 1987.
- CAPOTE, Truman. *A sangue Frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CARINHAS, Nuno. *Bernardo. Bernarda*. Cópia em arquivo digital.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003 (18ª edição).
- COCTEAU, Jean. *A máquina infernal*. Petrópolis: Editora vozes, 1967.
- _____ *Le rappel a l'ordre*. Paris: Éditions Stock, 1948.
- _____ *Le grand écart – suivi de Orphée*. Paris: Librarie Arthème Fayard, 1954.
- CORRADIN, Flavia Maria. *Antônio José da Silva, o Judeu : Textos versus (con)textos*. Cotia: IBIS, 1998.
- CRUZ, Duarte Ivo. *História do Teatro Português*. São Paulo: Editorial Verbo, 2001.
- CUNHAL, Álvaro. *A Revolução Portuguesa*. Lisboa: Editorial Avante!, 1976 (2ª edição).
- DIEL, Paul. *O Simbolismo na mitologia grega*. São Paulo: Attar, 1991.
- DORT, Bernard. *O Teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DOSTOIEVSKI, Fiódor M. *Os irmãos Karamazovi*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1995.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura – Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (5ª edição).

ELIADE, Mircea. *Tratado da história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FONTINHA, Rodrigo. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Portugal: Editorial Domingos Barreira Porto, s.d.

FRASER, G.S. *Ezra Pound*. Edinburg and London: Oliver and Boyd, 1962.

FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Volume IV: *A interpretação dos sonhos* (primeira parte). Rio de Janeiro: Imago, 1972.

_____. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Volume IV: *A interpretação dos sonhos* (segunda parte). Rio de Janeiro: Imago, 1972.

_____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

FROMM, Erich. *Conceito Marxista do Homem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1975 (6ª edição).

GARAUDY, Roger. *Rumo a uma guerra Santa? O debate do século*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1965.

_____. *Karl Marx*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1967.

GENET, Jean. *Diário de um ladrão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

GIDE, André. *Os frutos da terra*. S.l.: Riográfica, s.d.

_____. *L'Immoraliste*. Paris : Mercure de France, 1923.

GOMES, Álvaro Cardoso. “*O trágico e o social no Teatro de Bernardo Santareno*” - suplemento cultural de *O Estado de S.P.* 13/02/1977, p. 10 - 11.

_____. *A estética simbolista*. São Paulo: Atlas, 1994.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand do Brasil, 1993 (2ª edição).

GUINSBURG, Jacó *et alli*. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HACQUARD, Georges. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Porto: Asa Literatura, 1996.

HAMILTON, Edith. *A Mitologia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.

HARNECKER, Marta. *Os conceitos elementais do materialismo histórico*. São Paulo: Cortez & Moraes Ltda., s.d.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la Literatura y el arte II*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

_____. *Maneirismo – a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

HITLER, Adolf. *Minha luta*. São Paulo: Editora Centauro, 2001.

JUNG, Carl G. *Memórias, Sonhos, Reflexões* (reunidas por Aniela Jaffé). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

KONDER, Leandro. *Marxismo e Alienação*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1965.

KURY, Mario da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001 (6ª edição).

- LACARRIÈRE, Jacques. *Grécia, um olhar amoroso*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- LAZARD, Didier. *O processo de Nuremberga*. Lisboa: Livraria Morais Editora, 1965.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1997 (10ª edição).
- LOPES, C. e RIBEIRO, M.. *Jornal do Grupo de Estudos Clássicos da Universidade da Madeira*. in http://www.uma.pt/Publicacoes/FORUMa/200207_A2N4/index.php (14/11/2005)
- LOPONDO, Lílian. *Bernardo Santareno: A tragédia Contemporânea e a Tradição Aristotélica*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2000.
- _____. “Antonio Marinheiro: a revisitação de Édipo”. (in) *Boletim – Centro de Estudos Portugueses*. São Paulo: FFLCH USP, 4ª série n.º 1 1994.
- LUKÁCS, Georg. *Marx et Engels historiens de la littérature* (travaux 25). Paris: L’arche, 1975.
- MAGALDI, Sábato. “A Concepção Épica de Brecht”. In: *Aspectos da Dramaturgia Moderna*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962 (pp. 83-97).
- _____. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Ática, 1985 (2ª edição).
- _____. *O Cenário no Averso*. São Paulo: Perspectiva, 1977, (Elos, nº 10).
- _____. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal. volume III – das revoluções liberais aos nossos dias*. Lisboa: Palas Editorial, 1981. (2ª edição).
- MARTON, Scarlett. *A transvaloração dos valores*. São Paulo: Editora Mosderna, 1996.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: EDIPRO, 1998.
- MARX, Karl. *A Sagrada Família*. São Paulo: Centauro Editora, 2005. (5ª edição).
- _____. *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*. São Paulo: Boi Tempo, 2005.

- _____. *O Capital*. São Paulo: EDIPRO, 1998.
- _____. *Rumo a uma Guerra Santa? O debate do século*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- _____. *Textos Filosóficos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.
- MATTOSO, José (direção) *História de Portugal – O Estado Novo*. vol. 07. Portugal: Editorial Estampa, s.d.
- _____. (direção). *História de Portugal – Portugal em Transe*. vol. 08. Portugal: Editorial Estampa, s.d.
- MAUROIS, André. *Estudios literários: Paul Valery; Andre Gide; M Proust; H Bergson; P Claudel; C Peguy*. Buenos Aires: Hachette, 1942
- MEDEIROS, Ana Paula – *Do teatro de Bernardo Santareno*. Coimbra: Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996
- MENDONÇA, Fernando. *Para o estudo do teatro em Portugal (1946- 1966)*. São Paulo: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Assis, 1971.
- MIRANDOLA, Pico della. *Discurso sobre a dignidade do Homem*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2002 (11ª edição).
- _____. *As estéticas literárias em Portugal – vol. II*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- MORETTO, Fulvia M.L. *Caminhos do decadentismo Francês*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

NUNES, Domingos Pereira. *A Reatualização do Mito na Dramaturgia de Bernardo Santareno: Antônio Marinheiro e O Inferno*. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH, Universidade de São Paulo, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia da ciência*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *A origem da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 (2ª edição).

_____. *Assim falou Zaratrusta*. São Paulo: Círculo do livro, s.d.

_____. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O anticristo*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *Para além do bem e do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. *Vontade de Potência (Parte I e Parte II)*. São Paulo: Editora Escala, s.d.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. *História de Portugal*. vol. III. Lisboa: Palas Editores, 1981 (2ª edição).

OLIVEIRA, Valdeci Baptista de Melo. *A catábase épica em O Inferno, de Bernardo Santareno*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada para a Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

PAZ, Octavio. *Corriente Alterna*. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1984.

PEYRE, Henri. *A Literatura Simbolista*. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

PHILIPPE SOLLERS. *Sade contra o ser supremo; precedido de Sade no tempo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugalia, 1969.
- PIGNARRE, Robert. *História do Teatro*. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d (col. Saber, nº 9, 3ª edição).
- PINTO, António Costa. *Os Camisas Azuis - Ideologia, Elites e Movimentos Fascistas em Portugal (1914-1945)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Poético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro*. in *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 139-150.
- PUGLIESI, Márcio. *Mitologia Greco-Romana. Arquétipos dos Deuses e Heróis*. São Paulo: Madras, 2005.
- QUADROS, Antônio. *Crítica e Verdade- Introdução à actual Literatura Portuguesa*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1964.
- RAUSCHINING, Hermann. *Hitler m'a dit*. França: Éditions Somogy, 1979.
- REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro Português*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1968.
- _____ *100 anos de teatro português*. Porto: Brasília editora, 1984.
- _____ *Fragmentos de uma dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- _____ *O Teatro Simbolista e Modernista (1890-1939)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve), 1979.
- REINACH, Salomon. *Historia General de las religiones*. Madrid: Ediciones Istmo, 1985.
- REGO, A. da Silva. *O Ultramar Português no século XIX*. Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1969.
- RIBEIRO JR., João. *As perspectivas do mito*. São Paulo: Pancast Editora, 1992.

RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno. Poemas escolhidos. Carta do vidente*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: DESA, 2004 (4ª edição – 2ª reimpressão).

RUSSEL, Bertrand. *História da Filosofia Ocidental*. São Paulo: Companhia Nacional Editora, 1957.

SADE, Marquês de. *A Filosofia na Alcova*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2003.

_____ *Contos Libertinos*. São Paulo: Editora Imaginário, 1997.

_____ *Os Crimes do Amor e A arte de escrever ao gosto do público*. Porto Alegre: LPM, 2000.

_____ *Os 120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2006.

SÁEZ, Antonio Tordera. *Teoria y Técnica del Análisis Teatral in Elementos para uma Semiótica del Texto Artístico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980 (2ª edição).

SALAZAR, José Oliveira. *Discursos* - vol. I. Coimbra: Coimbra Editora, Ltda, 1961 (5.ª edição).

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1995.

SANTARENO, Bernardo. *Obras Completas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988 (volumes 1º, 2º, 3º, 4º).

_____ *A traição do Padre Martinho*. Lisboa: Edições Ática, 1973.

_____ *O Judeu*. Lisboa: Ática, 1995 (16ª edição).

_____ *O Inferno*. Lisboa: Ática, s.d. Revistas:

_____ *Brotéria* v. 73 p.578 a 582.

_____ *Seara Nova* – Ano XLVI nº 1468, fevereiro de 1968 (p.66)

SANTOS, Mario Ferreira dos. *Filosofia e Cosmovisão* – vol 1. São Paulo: Livraria e Editora Logos Ltda, 1958 (4ª edição).

SARAIVA, Antônio José LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora Limitada, s.d. (6ª edição).

_____. “A Universidade de Lisboa – Coimbra” *In História da Cultura em Portugal*, vol.1, Lisboa: Jornal do Foro, 1950.

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Portugal: Publicações Europa-América, 1995 (17ª edição).

_____. *História de Portugal*. (vol.6). Portugal: Publicações Alfa, s.d.

SARTRE, Jean Paul HEIDEGGER, Martin. *Sobre el humanismo*. Buenos Aires: Sur, 1949.

_____. *Freud, além da alma*. (Roteiro para um filme). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005 (2ª edição).

_____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *O ser e o Nada – ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

_____. *L’être et le néant*. Librairie Gallimard, Paris, 1949.

SCHIMIDT, Joël. *Dicionário de mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Edições 70, 1985.

SERRÃO, Joel. *Pequeno Dicionário de História de Portugal*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1976.

SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

SHURÉ, Édouard *Os Grandes Iniciados – Orfeu*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

SILVA, Victor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1993 (8ª edição).

SILVEIRA, Francisco Maciel *Concerto Barroco às Óperas do Judeu*. São Paulo: Edusp, Editora Perspectiva, 1992.

_____. “Bernardo Santareno em face do V Effekt” in *Boletim – Centro de Estudos Portugueses FFLCH USP*. São Paulo: 4ª série n.º1, 1994.

_____. “Realismo – Preliminares” in *A Literatura Portuguesa em Perspectiva* (vol. III). São Paulo: Editora Atlas, 1994.

SOARES, Etelvina Maria de Jesus Soares *O trágico em Bernardo Santareno*. Coimbra: Dissertação de mestrado apresentada para a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996.

SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da Mitologia Greco-Latina*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1965.

_____. *Dicionário da Mitologia Latina*. São Paulo: Cultrix, 1972.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa: Moraes Editores, 1976.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dionísio - Apologia do Teatro / O amador de Teatro ou a Regra do Jogo*. São Paulo: Cultrix – Edusp, 1978.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. *Idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

VERDASCA, Fernanda Martins. *Fígados de Tigre: em busca da origem e genealogia do melodrama*. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentada para a Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito & Política*. São Paulo: Edusp, 2002 (2ª edição).

_____. e PIERRE, Vidal-Naquet. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário Básico de Mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

WEISS, Peter. *O interrogatório*. São Paulo: Editorial Grijalbo Ltda, 1970.

WILLIAMS, Tennessee. *Bruscamente no verão passado*. Lisboa: Editorial Presença, 1964.

_____. *Orfeo descende*. Buenos Aires: Sur, 1960.

WILSON, Edmond. *O Castelo de Axel* (estudo sobre literatura imaginativa de 1870 a 1930). São Paulo: Cultrix, 1993.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanches. *As idéias estéticas de Marx*. S.l.: Editora Paz e Terra Ltda, 1968.

ZOLA, Emile – *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

FILMES:

Vencedores e vencidos: el juicio de Nuremberg. KRAMER, Stanley. USA, 1961.

Le sang d'un poète. COCTEAU, Jean. France: Continental, 1930.

Orphée. COCTEAU, Jean. France: Janus, 1950

Le testament d'orpee. COCTEAU, Jean. France: Janus, 1961.

Arquitetura da destruição. COHEN, Peter. Suécia: Versátil, 1992.

Longford. HOOPER, Tom. U.S.A.: HBO, 2006

Internet

VELASCO. <http://webpages.ull.es/users/fradive/confe/mediadores> (10/01/2008)

<http://www.bbc.co.uk/crime/caseclosed/moorsmurderersl>. (30/06/ 2006).

<http://www.catolicanet.com.br/interatividade/santo> (03/04/2006)

<http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk8/ensaios/intelectuais.html> (31/09/2004)

http://www.cervantesvirtual.com/serv_let/sirveobras/0126052910930500770035/p0000017.htm (10/01/2008)

<http://www.comedie-francaise.fr/biographies> (01/12/2007)

http://www.crimelibrary.com/notorius_murders/famous/nietzsche_crimes (24/08/2007)

http://www.crimelibrary.com/serial_killers/predators/moors/index (30/06/ 2006).

http://www.crimelibrary.com/serial_killers/predators/moors (30/06/ 2006).

<http://www.estado.estadao.com.br/edotoriais/2003/01/25> (17/7/2003)

<http://www.revistafenix.pro.br> (11/09/2007)

http://www.uel.br/cch/pos/letras/terroroxa/g_pdf/vol2/V2_VMG.pdf (14/11/2005).

http://www.filosofiavirtual.pro.br/apolineonietzsche.htm_ (01/10/2003)

http://www.geocities.com/ail_br/detebasaalfama.html (14/11/2005)

<http://www.hystoria.hpg.ig.com.br/inqui.html> (11/04/2005)

<http://www.instituto-camoes.pt> (09/09/2004).

<http://www.partido-socialista.pt> (31/09/2004)

<http://www.ugt.pt/historia.htm> (09/09/2004).

<http://www.universalis.fr/encyclopedie> (30/12/2007)

<http://www.vatican.va> (03/04/2006).

<http://www.vidalusofonas.pt> (10/04/05)

<http://pt.wikipedia.org> (03/04/2006)

<http://em.wikipedia.org> (11/09/2006)

<http://pt.worldwar-two.net/acontecimentos/84> (17/07/2007)

<http://fr.wikisource.org> (18/out/2007)