

Valdeci Batista de Melo Oliveira

O INFERNO ÓRFICO

DO SERIAL KILLER NO DRAMA
DE BERNARDO SANTARENO

O INFERNO ÓRFICO DO SERIAL KILLER
NO DRAMA DE BERNARDO SANTARENO

Valdeci Batista de Melo Oliveira

***O INFERNO ÓRFICO DO SERIAL KILLER
NO DRAMA DE BERNARDO SANTARENO***

Copyright © Valdeci Batista de Melo Oliveira

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos da autora.

Valdeci Batista de Melo Oliveira

O Inferno órfico do serial killer no drama de Bernardo Santareno. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021. 247p.

ISBN 978-65-5869-225-6 [Impresso]
978-65-5869-264-5 [Digital]

1. Bernardo Santareno. 2. Serial killer. 3. O Inferno. 4. Crônica forense. I. Título.

CDD – 410

Capa: Petricor Design

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luis Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 - São Carlos – SP

2021

À memória das vítimas: Edward Evans, Lesley Ann Downey, John Kilbride, Keith Bennett, Pauline Reade.

Aos atores internos (detentos) que participam do *Grupo de Teatro Abraço Sem Medo*, da Penitenciária Industrial de Cascavel.

À memória de meus amados pais, Ismael Batista de Mello e Ana Rosa de Melo.

À profa. Dra. Lilian Lopondo, inesquecível orientadora de doutorado (*in memoriam*).

Sumário

A vida em “tempos sombrios”	9
A patemização midiática da Crônica Forense	21
O inferno da indústria cultural	41
O canto nazi-fascista do orfeu reificado	91
A carpintaria poética da peça <i>O Inferno</i> de Bernardo Santareno	179
Considerações finais	223
Bibliografia de Bernardo Santareno	231
Bibliografia sobre a obra Bernardo Santareno	232
Bibliografia geral	233
Anexo	247

A vida em “tempos sombrios”

Quando estivermos com o coração e a mente
claras — somente então acharemos coragem
para superar o medo que assombra o mundo.

(Einstein, *Sobre a Bomba Atômica*)

Chamo George W. Bush de serial killer, de
uma forma sarcástica, não devido à invasão do
Iraque. Falo do que fez quando era governador
do Texas. O estado do Texas executou mais
pessoas do que qualquer outro. Mais de 300
pessoas foram mortas durante o tempo de
Bush no governo. O estado que tem o segundo
maior número de aplicações da pena capital é a
Flórida, governado por Jeb Bush, seu irmão.

(Susan Sontag, *O Globo*)

Seu negrume não surgiu no deserto de Gobi ou
na floresta tropical da Amazônia. Originou-se
no interior e no cerne da civilização europeia.

Os gritos dos assassinados ecoaram a pouca
distância das universidades; o sadismo
aconteceu a uma quadra dos teatros e dos
museus [...]. Em nossa época, as altas esferas
da instrução, da filosofia e da expressão
artística converteram-se no cenário para
Belsen.

(George Steiner, *Linguagem e Silêncio*)

Como nomear aquilo que assombra o mundo e reluta em se
deixar significar? Como mitigar a dor de um trauma social? Em

homenagem à escritora Isak Dinesen¹, Hannah Arendt escreveu: “Todas as dores podem ser suportadas quando se conta uma história ou se faz uma história sobre ela” (ARENDR, 1991, p. 188). A testar a validade de tal premissa, não apenas uma história, mas muitas histórias precisaram ser tecidas sobre um malfadado sucesso ocorrido na Grã-Bretanha da década de 1960. Lá, no dia 07 de outubro de 1965, o superintendente de polícia Talbot teve de que cancelar suas férias para compor um dos inquéritos policiais mais notórios daquele país. Entretanto, neste caso, os requintes e a crueldade assassina transbordaram a possibilidade de racionalização mediante o reconto, de modo que o nó que ata a vida e o sentido por meio da narração dos fatos abriu uma lacuna obscura entre a compreensão racional e as demandas pulsionais patêmicas, erigidas pela sanha perversa dos assassinios seriais.

Quanto mais histórias eram tecidas sobre as perversidades macabras dos “nascidos para matar”, Ian Brady e Myra Hindley, tanto mais se acendia a comoção e o clamor da opinião pública proclamava a monstruosidade de suas figuras. De fato, a marca anátema dos seus horrores galvanizou o protesto de todos em uma cicatriz traumática, que na atualidade ainda está a incomodar a memória forense da Grã-Bretanha, como se cumprisse a infeliz pretensão de ambos à imortalidade, ainda que abissal. Esta pretensão os aproxima e, ao mesmo tempo, os distancia de seu mestre, o Marquês de Sade, autor manifesto das representações da crueldade do humano, em cujo testamento desejou que sua “memória fosse apagada do espírito dos homens” (PAZ, 1999, p. 11).

Acrescente-se que esses modernos refiguradores dos feitos de Sade desconheciam que, na vida real, Sade afirmava: “eu sou um libertino, mas não sou nenhum criminoso ou assassino” (PAZ, 1999, p. 47) além de que Sade não tolerava os crimes lógicos, como os produzidos pela literatura *noir*, perenemente banhada por

¹ Isak Dinesen é o pseudônimo da escritora dinamarquesa Karen Blixen (1885 - 1962). Mas a citação também está presente em *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras p. 95.

discursos (BRANDÃO, 2002) e aparições dicotômicas entre o Bem e o Mal. Nessas ocasiões o Mal se substancializa ao paroxismo pelo empuxo do Poder das Trevas, tido por força tensionante do Universo, embora se creia que ele termine vencido pelo Bem.

Entretanto, ao escrever seus contos, Sade caiu nas mesmas armadilhas que apontara aos seus coetâneos. O descompasso entre a crueldade dos assassinatos e a superficialidade dos agentes foi abafado por um processo de patemização com o qual as mídias recobriram os percursos gerativos dos significados (CHARAUDEAU, 2000). Ora, qualquer processo de patemização é o oposto da autonomia, já que a paixão em seu sentido grego originário quer dizer passividade e determinação por um outro, sendo uma reação emocional a ele. Sendo assim, a intervenção de um agente exterior é fundamental para a determinação do *pathos*. “A paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir, geralmente de improviso. Ela é então o sinal de que eu vivo na dependência permanente do Outro. Um ser autárquico não teria paixões” (LEBRUN, 1987, p. 18).

Esse processo de patemização ajudou a recobrir os fatos com a tintura ideológica da responsabilidade individual que abstraía o caráter histórico-social e circunstancial do fenômeno, ao mesmo tempo em que permitia revestir os réus com a marca da demonização. Assim, a exaltação dos ânimos pode ser contemplada nas várias manchetes jornalísticas escritas com o fito de noticiar e compreender os fatos empíricos. E na persistência e na notoriedade desses macabros imitadores, transcorridas quatro décadas dos fatos empíricos, até o próprio Ian Brady, depois de cumpridos 36 anos de sua prisão perpétua, ainda se dispôs a escrever um livro sobre a versão dos acontecimentos de que fora protagonista, dando à obra o original título de *The Gates of Janus* (2001).

Desse modo, um *serial killer* confesso conquistava o feito de angariar um lugar na lista dos escritores ingleses. Segundo Adam

Parfrey, encarregado da divulgação do livro² nos Estados Unidos, foram os próprios jornais ingleses os responsáveis e fomentadores do interesse na publicação do livro em solo americano. Ainda, segundo esse divulgador, além do mercado, seu objetivo foi o de compreender os quarenta anos de obsessiva cobertura, nos quais a imprensa inglesa acicatou o casal de amantes, tratamento que, segundo ele, apenas costuma ser dispensado aos inimigos de guerra.

A confirmar essa afirmação na atualidade, basta verificar a insistente frequência do desditoso par nos inúmeros espaços das mídias contemporâneas, tais como a internet, pois se existe um lugar nas mídias em que os meios de transmissão são solidários e todos participam com sua parcela no processo de transmissão - do telégrafo ao satélite - esse é, sem dúvida, o jornalismo. Na verdade, é impossível examinar todos os sites da internet que trazem esta história; pois nesses novos ambientes de enunciação cultural, as imagens, os comentários e os episódios sobre esses eventos ricocheteiam na impressionante velocidade da cibernavegação.

Diante de uma sensibilidade altamente excitada e nervosa por fenômenos desse vulto, cabe perguntar: quais seriam as relações entre o crime e o amor? Quais forças teriam motivado esse fatídico casal inglês a matar, com zelo cruel, um adolescente homossexual, uma criança negra e outra criança judia? E quais seriam as relações entre essa história ubuesca e as mídias inglesas que exploraram à farta seus episódios mais macabros? De fato, as mídias de pronto etiquetaram seus protagonistas por *Moors Murderers*, porque eles ocultavam os cadáveres das vítimas enterrando-os em Saddleworth, um pântano existente nas proximidades de Oldham, em Lancashire.

Até aquela época ninguém, nem mesmo Jack, o estripador, houvera suscitado tamanho alarde naquele país nem despertado, concomitantemente, rastilhos de pânico e ódio. Nem ainda deixado atrás de si as ruínas de aproximadamente onze jovens

² BRADY, I. *The gates of Janus serial killing and its analysis by the moors murderer*. Port Townsend: Feral House, 2015.

barbaramente assassinados, cômputo geral dos jovens e impúberes vítimas atribuídas aos *Moors Murderers*, tempos depois do julgamento e da condenação dos réus. De sorte que as paixões suscitadas, de pronto, levaram a população inglesa à beira da paranoia, obrigando as autoridades a convocar, para explicá-las, uma gama de especialistas das mais diversas áreas de formação.

Obviamente, os primeiros a serem chamados foram os agentes da lei e da ordem, que atenderam ao chamado de David Smith — cunhado da ré —, realizado na manhã seguinte ao assassinato do adolescente homossexual Edward Evans. De imediato, são apresentados três dos componentes essenciais do gênero do romance policial: a vítima e o local do crime; os criminosos e o detetive, no caso representado pelo chefe de polícia e investigadores que entram na cena do último dos assassinatos Segundo (NARCEJAC, 1991), tendo por modelo o romance policial, as mídias buscaram construir os crimes dentro do limite entre a irracionalidade e a imaginação, de modo a dar vazão às tensões criadas pelas grandes cidades, em cujo périplo o homem moderno encena o drama de suas próprias trevas.

A figura do público era a personagem que faltava nessa narrativa à Edgar Allan Poe cuja ficção leva a cidade a assumir diversas facetas de potencialidades abertas à violência, ao crime, à impessoalidade da existência e às aberrações, possíveis pelo ritmo fervilhante da moderna vida urbana. Poe refletiu pelo exame cuidadoso de uma sensibilidade altamente excitada e nervosa. Sua presença completaria, então, o quarto e último elemento formador do romance policial: a massa de espectadores/leitores. Assim, os segundos a serem convocados foram os jornalistas, influenciadores da opinião pública; depois, os advogados de acusação e de defesa e também os juristas. A estes se acrescentaram o corpo de jurados, formado de quatro mulheres e oito homens, um legista, um anatomopatologista, um psiquiatra, os representantes jurídicos da Coroa Inglesa e, por último, o público assistente dos trabalhos do tribunal do júri.

Todas essas figuras eram compatíveis com sua área de especialização, bem ao gosto da segmentação classificatória, conforme a matriz weberiana de racionalidade. De acordo com as premissas da racionalidade instrumental, eles buscaram avaliar aqueles comportamentos desviantes dentro dos rigores dos juízos de fato. Esse era um expediente que lhes facultava suprimir a singularidade do processo histórico que o engendrara, de forma a encaixá-lo na superfície áspera da vida normalizada como um de seus componentes inevitáveis. Ainda que para tanto fosse necessário isolar o comportamento aterrador da totalidade social e, depois de, devidamente, interpretado, seu peso fosse levado a recair sobre os ombros atomizados do sujeito individual, como uma das categorias do mundo administrado.

Porém, tal avaliação foi posta em xeque quando um especialista que ninguém se lembrara de convidar, a contrapelo, entrou nessa história de investigação policial e, sobre ela, emitiu também um parecer paralelo à asserção oficial, que passou quase despercebido. Talvez como paga, por se tornar a *persona non grata* dessa história ao se pôr à revelia dos outros pareceres. Seja como for, o pressuposto aceito pela maioria esmagadora encontrara agora uma voz destoante e inconveniente.

Caberia ao autor dessa voz dissonante a ambiciosa postulação histórica a que teria respondido, num antagonismo também interno, entre formas e convenções que empuxam para lados divergentes. A isto se acrescente a tarefa de ir além da superfície ideológica dos fatos e de ter por propósito iluminar as relações que havia entre aquele fenômeno particular, ora investigado, e a totalidade social que o constituía e em cujo périplo ele se inseria. Acrescente-se que discordar das outras leituras era, a bem da verdade, denunciá-las como acalanto às massas amortecidas pelo processo de reificação, mas, ao mesmo tempo, significava reconstruir os fatos de modo a avultar neles o baixo relevo histórico, escondido para além do plano da mera documentação recolhida.

Essa figura atrevida foi a do intelectual, no caso, encarnado na pessoa do dramaturgo português Bernardo Santareno (1920? -1980),

pseudônimo de António Martinho do Rosário, médico psiquiatra de profissão. O seu parecer foi feito em forma de peça teatral, à qual o dramaturgo, sugestivamente, deu o nome de *O Inferno* (1967). Pelo próprio título parece que Santareno dava um acabamento dramático à afirmação de Adorno, segundo a qual “até hoje nenhuma investigação explorou o inferno em que se forjam as deformações que mais tarde vêm à luz do dia” (ADORNO, 1985, p. 50).

A peça visa então iluminar as dimensões escondidas nas profundezas da ideologia (THOMPSON, 1995, p. 44-144), não alcançadas pelos primeiros leitores do fato empírico. Ela será o caminho que, da perspectiva de Santareno, apresenta as condições de possibilidades da “escuta do ser” desta crônica forense, mediante a utilização do teatro como meio propício para expressá-la. O que marca de modo acentuado essa peça é a constatação, por ela exposta, de que somente era possível dramatizar a história que ela encena por meio da linguagem já formulada a respeito dos fatos empíricos; que o sentido daqueles fatos não poderia estar dissociado do discurso construído sobre eles; que esse discurso tinha de ser escrito antes de se performar a história que ele pretendeu narrar. O que Santareno faz é submeter à mimese teatral as outras duas formas de mimese: a midiática e a forense.

Certo é que a obra de Bernardo Santareno é densa e a essa predicação deve ser acrescentado que dois de seus dramas possuem cariz documental. Um deles é peça *O Inferno*, cujo cariz documental é uma (re)contextualização/ressignificação crítica *pari passu* à fábula do mito grego de Orfeu e Eurídice. Esse arranjo permitiu a Santareno pensar seu objeto estético correlacionado o projeto estético que performa o texto teatral com o projeto político que imanta sua forma objetiva. Esta correlação segue o proposto por Theodor Adorno, quando afirma: “os métodos não dependem do ideal metodológico e sim do objeto” (ADORNO, 1994, p. 50).

Destarte, o presente livro estuda a recontextualização do mito de Orfeu e Eurídice pelo texto dramático *O Inferno*, considerando a permanência e a importância desse mito grego como um dos *topoi* literários mais influentes na história da tradição literária Ocidental.

Sendo assim, importa estudar o papel, o sentido e as ilações que o mito ocupa na economia do drama.

Com este propósito, os pressupostos teóricos norteadores desse livro estarão calcados nas teorias da linguagem (linguístico-literária) do Círculo de Mikhail Bakhtin, cujos trabalhos voltados para o campo da literatura, dos gêneros discursivos e da cultura deixaram um rico legado. Nomeadamente, aqueles baseados nas concepções dialógica e social da linguagem, associados aos conceitos de dialogismo, polifonia e carnavalização.

Nas obras de Bakhtin o dialogismo é uma categoria medular, que antes de dizer respeito à literatura, diz, fundamentalmente, respeito à linguagem *tout court*. Conforme esse conceito, em cada enunciado discursivo há, inapelavelmente, pelo menos duas vozes, num sentido constitutivo primeiro que não se confunde com a superfície da intertextualidade, a categoria da polifonia.

Será escopo teórico esse conceito de Bakhtin e também os conceitos dos formalistas russos, os primeiros a influenciar a futura Escola de Tártu-Moscou, tais como o conceito de modelização semiótica e o conceito de paixão, entendida pela semiótica como efeitos de sentido de qualificações modais que alteram o sujeito de estado e o percurso patêmico engendrado por esse estado. A este cabedal teórico devem ser acrescentados alguns dos postulados teóricos de Theodor Adorno e Horkheimer, bem como os de Guy Debord e outros que discutem a onipresença e o papel das mídias na sociedade moderna. A esses pensadores somam-se outros que, do ponto de vista heurístico, forneceram as proposições, os conceitos e as categorias que forjaram o arcabouço teórico e fio condutor da consecução deste livro.

Se para nas proposições de Bakhtin (1999), todo discurso se constitui na relação dialógica estabelecida com discursos anteriores, o discurso da peça *O Inferno* é composto de uma treliça, um de palimpsesto raspado de discursos anteriores. A começar pela sua efabulação, que se faz sobre a matriz do antigo discurso grego acerca de o mito de Orfeu e Eurídice, estendendo raízes pelas enunciações discursivas do universo da indústria cultural e seus

fait divers e *roman noir*, o discurso forense e documental, variados excertos eruditos e formas estéticas diversas. A peça foi construída numa forma poliédrica, de viva recontextualização de cânones e gêneros diversos, que permite alargar a fronteira estético-formal e discursiva entre gêneros e objetos culturais.

Entretanto, não se deve desconsiderar que a análise recairá sobre um texto teatral jamais encenado, ainda que seja permitido aventar hipóteses a respeito de encenações prováveis. Porém, o peso deste estudo tem em mira o drama escrito como um dos elementos semióticos constituintes da expressão teatral, entre outros, tais como: a música, a mímica, a dança, o figurino, o cenário e a iluminação, que formam os sentidos do fenômeno chamado teatro. Contudo, isso não significa desperceber o fenômeno teatral na globalidade dos seus componentes. Não quer dizer que este livro pretenda apresentar uma visão puramente literária do texto teatral, mas que a ênfase do estudo recairá sobre o texto escrito e não sobre a *mise-en-scène*, embora se possa recorrer a ela, quando necessário, como orienta Pavis: “considerar o lugar do texto na representação; não mais discutir infinitamente se o drama é literatura ou espetáculo teatral, mas distinguir o texto tal como o lemos em livro e o texto tal como o percebemos na encenação” (PAVIS, 2005, p. 185). Dessa maneira o este livro está dividido em três capítulos, além da apresentação da introdução e da conclusão:

O primeiro capítulo busca compreender as relações estabelecidas entre o fato empírico e o processo de modelização semiótica por ele sofrido ao ser apropriado pelas mídias, que criaram as condições psicológicas a serem unidas ao contexto do caso e apresentadas para justificar determinadas reações. Não há como negar a importância e influência desse agenciamento midiático e será ele que se encarregará de lhe recobrir os fatos, modelando-os com a linguagem e os signos da patemização. Obviamente, o sensacionalismo das mídias é hoje notório, além de se tratar de fenômeno muito estudado; entretanto, à época da peça, ele não tinha alçado voo a patamares tão impositivos, embora desde o século XIX os agenciamentos midiáticos preferissem os

acontecimentos de conteúdo apelativo, capazes de escandalizar e emocionar (CHARAUDEAU, 2006, p. 131).

No caso em tela, a primeira paixão a ser suscitada pelas mídias foi uma espécie de terror composto de luxúria e de puritanismo revoltado. Ambos travestidos de exaltação e escândalo, do êxtase de tudo devassar numa ânsia curiosa de descobrir, cuja mescla erigirá a história em chave dramática de modo a erigir os refolhos mais abjetos como ingredientes principais da construção da narrativa midiática. À custa dos golpes impactantes da revelação sobre os assassinatos e assassinos, pretendeu-se fornecer visibilidade e transparência, ainda que fosse preciso eliminar qualquer regra restritiva de princípios que resguardassem a exposição e exploração dos corpos das desditosas vítimas.

Outros fatores associados a estes deverão ser levados em consideração, pois deles resultaram o medo e a insegurança que compõem a segunda paixão a ser fomentada pelas mídias. Ambos desencadearão o desejo de vindita e o ódio das demandas pulsionais com as quais se modulará o modo do público ver e construir o sentido a ser dado ao fenômeno em tela. O conluio dessas paixões resultará na transformação do fato empírico em acontecimento, em evento singular, o mito cosmopolita dos *Moors Murderers*, que no périplo do mundo cosmopolita se transformou numa espécie de lenda urbana fabricada pela indústria cultural.

Foi assim que Santareno a tomou como matéria de figuração teatral e nela irá insistir para expor o peso que a transposição modalizadora do fato empírico para a lenda urbana teve para a condenação dos réus. Sua peça procura diminuir a opacidade dos elementos e os procedimentos míticos incorporados aos trabalhos do tribunal do júri, dos quais resultou a condenação dos réus. Bem se vê que este capítulo passará pela questão da lógica da indústria cultural na condição de mecanismo ligado ao crescimento das grandes cidades, símbolos e espaços de riqueza e progresso, mas também de crimes estarrecedores, misérias, loucura e exclusões em que convivem todas as figuras sociais (BOLLE, 1994).

Assim, buscar-se-á compreender a insistência e zelo com que veículos midiáticos divulgaram o caso à época e a persistência com que o mantiveram na ordem do dia até a atualidade, dentro do quadro da cultura como rede de significados socialmente estabelecidos (GEERTZ, 1981). Como artefato discursivo, o fato empírico transformado em acontecimento será a matéria prima da produção de um bem simbólico, confeccionado em proximidade aos bens culturais produzidos em escala industrial da qual nascerão todas as formas estéticas e os gêneros a serem vendidos às massas, tais como o *fait divers*, o *feuilleton* e o *roman noir*³. Contrapondo-se ao contexto da indústria cultural, procurar-se-á compreender o texto em sua relação com o projeto iluminista da *Aufklärung*, formação e semiformação.

No segundo capítulo são estudados, em primeiro lugar, o mito grego de Orfeu e Eurídice, seus componentes e episódios, assim como sua permanência como motivo literário na tradição artística ocidental. Com este objetivo, buscar-se-á analisar e compreender a recontextualização produzida por Bernardo Santareno ao ler os *Moors Murderers* em chave mítica. Em segundo lugar, confrontar-se-á a narrativa original do mito de Orfeu e Eurídice, em seu quadro de componentes constitutivos: os elementos, os episódios e as figuras e a mesma história (re)apresentada na repetição com diferença crítica que dela faz *O Inferno*, que, além da recontextualização do mito grego, incorpora outros textos, ora citados *verbatim*, ora transformados de modo a associar semelhança e diferença.

No terceiro capítulo são analisados os procedimentos do processo de intertextualidade paródica: a acumulação, a subtração, o deslocamento e a inversão dos elementos pertencentes ao quadro dos componentes constitutivos do mito grego, ou dos que a ele foram acrescentados, subtraídos, deslocados ou invertidos em termos

³ Veja-se neste aspecto Umberto Eco, em *O super-homem de massa*, Marlise Meyer em *Folhetim*, Flávio Kothe em *A narrativa trivial*.

de valores, figuras e cosmovisão dos elementos contextualizados na obra *O Inferno*.

A análise dará destaque a alguns dos elementos, — os episódios, a frequência e as figuras — pertencentes ao mito grego, serão subtraídos na repetição paródica feita pela obra em tela. Alguns desses elementos serão deslocados quando sofrido o empuxo da força gravitacional histórica, que age atraindo ao rés-do-chão degradado e profano da moderna Manchester de 1960 os elementos caracterizadores do mito original, juntamente com sua frequência no espaço mítico-sagrado do mundo grego antigo. Isso implica que o deslocamento efetuado pela transcontextualização do mito grego irá percorrer o arco do modo imitativo elevado ao mais rebaixado do modo de figuração irônica.

O livro apresenta também uma descrição panorâmica da obra dramática de Bernardo Santareno, detendo-se um pouco mais na peça *O crime de Aldeia Velha* para depois estudar a carpintaria poética que performa a construção estética do texto teatral *O Inferno*, bem como as coordenadas históricas e as convenções dramáticas em cujo périplo este se enraíza. Conforme quer a crítica, Bernardo Santareno é um autor peculiar porque sua dramaturgia passa por fases distintas. Escritor de dramas trágicos em plena metade do século XX, de dramas épicos e de dramas que atendem aos proclamas dessas duas formas de se fazer teatro e, por último, também escritor de peças politicamente engajadas. Entretanto, quer uma quer outra das obras dessas fases, todas elas o colocam no panteão dos melhores dramaturgos da nação lusa. Por último, as obras posteriores à Revolução dos Cravos, quando ele compõe peças em que a qualidade estética pode ser considerada menor, se comparadas às obras anteriores.

A patemização midiática da Crônica Forense

Cultura do medo, há de ser também cultura da culpa. Iniciando-se como inimigo externo, o mal insinua-se, sorrateiro, na interioridade do espírito. O pecado, tentação demoníaca, já não precisa de figuras visíveis; nossos devaneios, sonhos e mais secretos desejos cindem nosso ser e o mal chama-se apenas paixão da alma. Emprestamos nosso corpo e nosso espírito para que o diabo seja, restando-nos o medo de nós mesmos. O Inferno somos nós. [...] O medo é companheiro de secretos ódios. [...] O inferno são os outros.

(Marilena Chauí. *Os sentidos da paixão*)

Segundo o historiador Pierre Nora, aos “*media se deve o reaparecimento e o monopólio da história*” e no mundo contemporâneo “*esse monopólio lhes pertence*” (NORA, 1995, p. 181). Nesse onipresente e voraz ambiente de enunciação cultural, os detalhes e fragmentos da história macabra desses assassinos seriais foram apropriados e elevados à condição de “*espetáculo*”, de modo a fazer dele uma das crônicas policiais mais notórias da Grã-Bretanha de 1960. É preciso ressaltar que, embora jovens, os *Moors Murderers* tinham ideias e atitudes opostas à abertura dos famosos slogans “*paz e amor*”, “*revolução individual*” e “*desrepressão*”, que culminaram em *Woodstock* (1969), maior festival de rock e forma objetiva das trepidações, e aos “*embalos*” contraculturais daquela década. Também um modo psicodélico de expressar o “*nojo diante do mundo como embuste e mentira*” (ADORNO, 1994, p. 73).

Entretanto, como movimento de negação e abertura, à sua maneira, a experiência da revolta vivida pela geração de 1960 foi também vivida pelo jovem casal assassino. Ambos negaram e atravessaram os limites estabelecidos e, ao mesmo tempo,

abalaram o sistema, mas, à contramão da história, em lugar das lutas contrárias ao autoritarismo e do questionamento da situação presente com vistas à transformação social, tomaram sentido inverso ao confirmar ambos o poder da opressão da violência, do extermínio e da tortura, práticas decorrentes da impiedade resultante do ódio rácico-fascista.

À barbárie dos atos praticados acrescentou-se a plethora patêmica das mídias de importância fundamental e papel decisivo na constituição, na construção e na transformação do fato empírico em “espetáculo”, conforme a 4ª máxima de Guy Debord “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 5). No contexto cultural de enunciação midiática, o fato foi deslocado, ao mesmo tempo em que foi ampliado e recombinação, transformando-se em acontecimento. A enunciação midiática dos sucessos em tela desencadeou sensações e atitudes no interlocutor de modo a influenciá-lo, além de o informar. Nesse sentido seu processo enunciativo estava ancorado sobre os deslocamentos afetivos do receptor, pela acentuação patêmica da insegurança, do medo e da ameaça do terror. Sobre os fatos empíricos, um palco (ou teatro) de operações foi montado de modo a inscrever nele a rubrica do cenário midiático e depois forense. Dessa maneira, os conflitos em torno dos acontecimentos, a serem atribuídos significados, foram configurados dramaticamente e espetacularmente (NORA, 1995, p. 180).

Será, então, com o protocolo de modelização semiótica do gênero *noir* que as mídias construirão a relevância espetacular dos fatos e os divulgarão ao público. Segundo Irene Machado (2003), as palavras se prestam a vários empregos nos mais variados jogos de linguagem e de poder,

uma vez que a função polissêmica de qualquer signo permite a sua modelização sob variados sistemas semióticos divergentes. Modelizar é ler os sistemas de signos a partir de uma estrutura: a linguagem natural. O objetivo é conferir estruturalidade a sistemas

que, por natureza, não dispõem de um modo organizado para a transmissão de mensagens. A busca da estruturalidade corresponde à busca da gramaticalidade como fenômeno organizador da linguagem. Contudo, no processo de decodificação do sistema modelizante, não se volta para o modelo da língua, mas para o sistema que a partir dela foi construído. Modelizar traduz, portanto, um esforço de compreensão da signicidade dos objetos culturais. Modelizar é semiotizar. Mito, religião, arte e literatura foram os sistemas modelizantes para os quais, inicialmente, se voltaram os semiotistas russos. Na tradição do ícone medieval, por exemplo, Boris Uspênski encontrou fundamentos teóricos sobre a modelização na pintura (MACHADO, 2003, p. 49-50).

De imediato é facultado perceber que *O Inferno* irá expor os processos coletivos e sociais de formação da subjetividade contemporânea; processos que ultrapassam e que também atravessam o foro do indivíduo, como corpo único modo de conceber e de modelar essa mesma subjetividade.

Serão esses processos sociais considerados responsáveis pelos agenciamentos e consecução das profundas e violentas transformações socioculturais. A peça visa, então, denunciar a tragédia de uma organização social que passou a instrumentalizar a vida para fins mercadológicos. Aqui está delimitada a perspectiva do diálogo entre este parecer crítico e os pareceres positivistas feitos anteriormente. Ele implica na problematização dos mecanismos de construção do próprio conhecimento, colocando em questão a própria possibilidade da verdade dos fatos à maneira positivista e, em particular, no caso específico do julgamento realizado entre os dias 19 de abril e 05 de maio de 1966. O fato é que, no processo de divulgação dos fatos empíricos, acabou por se construir uma espécie de trajeto temático, formando um “arquivo” das formações discursivas que refletem o pendor para a heterogeneidade e a representatividade dos atores sociais que estiveram ou se sentiram neles representados.

Conforme lhes é próprio, as notícias foram constituídas numa cadeia de gêneros discursivos que podem ser entendidos a partir dos

recursos próprios das edições midiáticas, tais como: título, imagens, fotografias, ilustrações, signos semióticos capazes de garantir uma tensa e incontestável sensação de realidade, possibilitando a adesão afetiva sem nenhum questionamento que faculta recobrir o acontecido de elementos do discurso patêmico do rancor da vindita, subjacente às intenções e relações sociais requeridas pelo sistema de dominação e exclusão. Além disso, das notícias surgiram outros gêneros discursivos como os comentários, as análises, as críticas, e as opiniões retratadas cenicamente no texto *O Inferno*.

Nas mídias, na maioria das vezes, esses são gêneros que se originam ao após da elaboração da notícia, que nasce depois da informação. Conforme Bakhtin, “o discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação. Mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre outra enunciação”⁴ (BAKHTIN, 1999, p. 144). Quantas enunciações as mídias e a opinião pública formularam antes que acontecimentos chegassem até Bernardo Santareno? A peça é, então, uma resposta de um recém-chegado à pergunta: O que são e quem são os réus e o entorno que os circunda? Também é uma enunciação sobre as enunciações das mídias e do tribunal do júri. Ela revela o processo semiótico de modelização em que as diversas linguagens se apresentam como um sistema de signos articulado por vários subsistemas.

Para Bakhtin, a linguagem é a substância da consciência e do discurso, mas o discurso se nutre de muitos outros e busca sua realização no contínuo diálogo com estes outros, de tal forma que os discursos se encontram e se extraviam em seus entremeios, pois “as palavras não são de ninguém e não comportam um juízo de valor. Estão a serviço de qualquer locutor e de qualquer juízo de valor” (BAKHTIN, 1997, p. 309). Assim, os discursos repetem-se continuamente, pois todo discurso se constitui pela existência de muitos outros discursos. Vê-se, então, que o outro do discurso é o

⁴ Esse fenômeno denomina-se discurso relatado, ou seja, trata-se de uma enunciação sobre outra enunciação, em que o enunciado midiático é o “discurso citante” e a fala de um enunciador distinto é o “discurso citado.”

espelho ontológico essencial na constituição do humano. No mais fundo do *eu* encontra-se o *outro*. Em outras circunstâncias, Hannah Arendt compartilha das teorias de Bakhtin quando afirma:

O mundo não é humano simplesmente por ser feito por seres humanos, e nem se torna humano simplesmente porque a voz humana nele ressoa, mas apenas quando se tornou objeto de discurso. Por mais afetados que sejamos pelas coisas do mundo, por mais profundamente que possam nos instigar e estimular, elas só se tornam humanas para nós quando podemos discuti-las com nossos companheiros. Tudo o que não possa se converter em objeto de discurso – o realmente sublime, o realmente horrível ou o misterioso – pode encontrar uma voz humana com a qual ressoe no mundo, mas não é exatamente humano. Humanizamos o que ocorre no mundo e em nós mesmos apenas ao falar disso, e no curso da fala aprendemos a ser humanos (ARENDR, 1993, p. 77).

Se aqui o discurso é peça fundamental na constituição antropológica do humano, Santareno irá trazer para a peça os vários mecanismos ideológicos de entrave: opressão, banimento e ocultação da dimensão dialógica da linguagem. A peça encena os mecanismos quer da violência física quer da violência simbólica e seu *modus operandi*. Hannah Arendt demonstra que o clichê é a enunciação discursiva transformada em violência simbólica porque perdeu sua faculdade de heteroglossia.

As armas e a luta pertencem à atividade da violência, e a violência, distinguindo-se do poder, é muda; a violência tem início onde termina a fala. Quando usadas com o propósito de lutar, as palavras perdem sua qualidade de fala; transformam-se em clichês. O modo como os clichês instalaram-se em nossa linguagem cotidiana e em nossas discussões pode ser um bom indicador não só do ponto a que chegamos ao nos privarmos de nossa faculdade da fala, mas também de nossa presteza para usar meios de violência mais eficazes do que livros ruins (e somente livros ruins podem ser boas armas) para impor nossos argumentos (ARENDR, 1985, p. 22).

Esta citação serve como luva para apontar o processo estético de construção e funcionamento das palavras dentro da peça aqui estudada. A mais pura expressão do diálogo transformado em solilóquio. De modo contraditório, aquilo que é proposto pelo diálogo acaba sendo disposto pelo monólogo. As palavras são lançadas com o propósito de imposição e não como possibilidade de estabelecer o diálogo. Disso resulta que as discussões travadas durante o julgamento funcionam apenas como meros sofismas travestidos na aparência de argumentos, com os quais se pretende alcançar a veracidade dos fatos para além da efetividade, buscados no mundo mítico. Os participantes permanecem incapazes de aceitar ver além desse véu mítico. Outra estratégia é fazer ouvidos moucos às palavras que o outro propõe.

O concerto de vozes, em lugar de estabelecer uma sinfonia, estabelece um encontro entre sons autistas, pois nenhum deles é capaz de ser compreendido pelo outro. Surge aos ouvidos do receptor uma sucessão de réplicas mudas, que não se comunicam porque o que se pretende é apenas falar mais alto, impor as suas vozes sobre as demais vozes e cuja réplica é elaborada com um amontoado de clichês. Santareno imagina esse concerto como hipérbole discursiva dos problemas discutidos, que são amplificados a níveis incômodos. Nesse concerto, além das vozes mais emblemáticas destaca-se a hipérbole, que se faz pela quantidade e diversidade desses problemas. Entretanto, os clichês atuam de modo autista, caracterizando os envolvidos no caso — dos réus ao corpo de jurados, juízes, advogados e público assistente — que, embora tagarelas, demonstram ser contumazes na privação da faculdade da fala no sentido de interlocução.

A interlocução vira aqui apenas embate impositivo que não aceita, respeita ou reconhece as diferenças e os pontos de vista contrários aos seus, já que todas as vozes ouvidas estão mais interessadas em fazer calar as vozes contrárias ou aparentemente contrárias do que estabelecer interlocução. Na peça, o que deveria ser o uso da faculdade de diálogo transforma-se em violência simbólica, exercida pelo e no discurso, com vistas a disputas de

espaço e tendo o objetivo de, pela imposição, levar o interlocutor a aceitar o discurso da hegemonia. Disso resulta a abundância de clichês advindos das mais diversas formações discursivas que caracterizam o poder ideológico da violência simbólica e da qual resulta a paralisia do pensamento crítico sobre os fatos em causa.

Sob a lente de Bakhtin será facultado perceber o falhanço interdiscursivo que impossibilita exercitar o pensamento crítico. Mas aquilo que da perspectiva de Bakhtin é visto como falhanço deve ser considerado muito bem-sucedido, ou seja, sua contraface é a bitola discursiva que prepondera na ideologia dominante. De outro lado, parece ser possível demonstrar os expedientes que a peça inter-relaciona com vistas a estabelecer um diálogo entre elementos e poéticas, e fenômenos multifacetados, estabelecendo as relações entre as práticas estéticas difíceis de serem relacionadas. O gênero dramático pode fecundar o narrativo e vice-versa: ambos compartilham do universo da ficção e, ao mesmo tempo, da História. Ambos contêm recursos que podem ser compatibilizados na composição de uma obra que não se pretenda purista. Assim, personagens, convenções, estilos e formas da literatura erudita podem fecundar o *roman noir* e vice-versa. Exemplos dessa permeabilidade podem ser demonstrados na afirmação de Mario Praz:

Rebeldes em grande estilo, netos do Satanás de Milton e irmãos do Salteador de Schiller, começaram a povoar as perspectivas pitorescas e goticizantes dos romances de terror ingleses do final do século XVIII. As figurinhas de bandidos que formavam um agradável motivo decorativo nas paisagens de Salvador Rosa, então em moda, animaram as páginas de Mrs. Ann Radcliffe, o “Shakespeare dos romancistas”, tomaram proporções gigantescas e satânicas, encapuzados e tortos como espectro de Goya. Montoni, o aventureiro facínora dos *Mysteries of Udolpho* (1794) gozou do violento exercício das paixões; as dificuldades e as tempestades da vida, que arruinaram a felicidade dos outros, estimulam a reforçam as energias da sua mente (PRAZ, 1996, p. 75).

A própria história e teoria literárias, bem antes da semiótica, já atestavam a existência de relações entre a literatura e outros sistemas de signos: teatro, música, dança, pintura, escultura, depois ópera, jornal, fotografia, cinema, publicidade, televisão e hipermídia. Bakhtin também discute o diálogo e as relações entre os gêneros literários. Ambos os fenômenos são viáveis para a teoria geral dos signos, que permite perceber as trocas de influências e intercâmbios de recursos que um sistema de signos pode estabelecer com outros, chamados de processos intersemióticos. Além disso, entre outros, os estudos de Mikhail Bakhtin demonstram que a linguagem, a consciência e o próprio sujeito são fenômenos histórico-culturais e não realidades invariáveis no tempo e no espaço. Conforme Bakhtin, “consciência individual não só nada pode explicar, mas, ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social” (BAKHTIN, 1999, p. 35). Santareno modelou sua peça seguindo à risca essa proposição, impondo uma brutal diferença entre o que foi modelado pelas outras formas de enunciação.

Segundo outras proposições teóricas, toda transcontextualização pertence ao procedimento denominado de intertextualidade. Conforme é sabido, o processo de repetição pertence ao sistema de signos semióticos e ao campo simbólico-cultural, entre eles a linguagem articulada e, mais especificamente, a esfera do estético, que faz parte do diálogo histórico-cultural e artístico entre obras, temas, cânones, gêneros, matérias e formas estéticas. No caso da peça em tela, cabe perceber que a repetição do antigo mito grego se caracteriza como repetição com diferença crítica, procedimento denominado paródia por Linda Hutcheon (1985, p. 28).

Outro aspecto que deve ser destacado é a necessidade de compreender os quase 40 anos em que a peça *O Inferno* passou despercebida da crítica *tout court*. Dessa forma, sua fortuna crítica se restringe a alguns parágrafos em livros portugueses; teses; dissertações; capítulos de pesquisas acadêmicas e poucos artigos (LOPONDO, 2006, p. 245-260). De imediato, esse desconhecimento geral em relação à obra suscita muitas questões. Pela pertinência,

destaco algumas: Quais fatores impediram os pesquisadores e os críticos de estudar a retomada paródica do mito de Orfeu, plasmado pelo texto dramático? Como foi possível que se mantivesse ignorada a relação intertextual entre *O Inferno* e o romance best-seller *A Sangue Frio* (1965), de Truman Capote, que também possui cariz documental? Por que se demorou tanto tempo para investigar o cariz documental da peça de Santareno, pois logo após a sua publicação João Gaspar Simões elaborara a respeito dela uma resenha crítica em que apresenta o caráter documental de *O Inferno*, ainda que não o discuta? (SIMÕES, 1985, p. 119-123). Sobre o casal *serial killer, personae dramatis* dessa peça, João Gaspar Simões teceu o seguinte comentário:

Eis um caso monstruoso, filho de leituras mal assimiladas e da influência de um gênero particular de mentalidade inerente a uma época da história europeia em que se assiste à decomposição da sociedade que produziu a última grande guerra e ao impacto, no espírito da juventude, da era da violência inaugurada pelo hitlerianismo (SMIÕES, 1985, p. 119).

Percebe-se aqui que João Gaspar Simões havia atentado para o cariz documental da peça. Ele tem razão ao afirmar que o caso é monstruoso, e fruto de leituras mal assimiladas no que tange a Nietzsche, Sade e outros, mas deixou na penumbra (esquecimento involuntário?) o fato de que o gênero de que a mentalidade inerente a Orfeu e Eurídice não era tão particular assim, embora não seja objetivo deste trabalho discutir essa questão. Entretanto, ela não deixa de ser importante porque se enlaça ao fenômeno da poética escolhida pelo dramaturgo e se soma aos desdobramentos da indústria cultural como fruto e meio de sustentação da sociedade unidimensional, do capitalismo tardio ou da pós-modernidade⁵.

⁵ Conforme Fredric Jameson, a rubrica pós-modernismo costuma estar em oposição ao capitalismo tardio. Pós-modernismo tem sido utilizado como uma outra forma de olhar, de conhecer, de interpretar e de influir no mundo, separado de sua totalidade histórica e material. O termo pós-modernismo vem se destacando no pensamento contemporâneo desde a Segunda Guerra Mundial.

Se Bernardo Santareno fosse um “integrado”⁶ provavelmente nem prestaria atenção para o conúbio havido entre o fenômeno empírico e a exploração que as mídias dele fizeram, mas como escritor empenhado e *outsider* do fascismo salazarista, Santareno estava atento às questões de sua época, tanto assim que lhe direcionou a focalização da qual a peça é resultado.

É certo que o trabalho de plasmar dramaticamente as ações, as demandas e as influências da indústria cultural, no caso daquele famoso julgamento, implicaram no risco de a peça ser mal interpretada, como ela, de fato, foi, conforme exposto na acusação de cair no esquema trivial (para não dizer nos vezos), do teatro didático — à Brecht. Parece que o crítico desdenha ou não valoriza o trabalho de configurar as relações sócio-históricas, que performam a subjetividade moderna, dramatizadas por Santareno. De igual modo desconsidera a complexidade apresentada pela peça, na composição das práticas culturais decorrentes daquelas relações sócio-históricas, pois a julga produzida “com carácter mais oportuno ou oportunista, como quiserem, visto utilizar um *fait divers* extraído do *Diário de Notícias* de 7 de maio de 1966, ocorrido em Inglaterra”.

Nesse sentido o equívoco de João Gaspar Simões se deve ao fato de ele não perceber o baixo relevo da figuração, oculto sob a superfície chapada do *fait divers* que avulta na estrutura de superfície, obnubilização que o impediu de avançar além desse périplo para chegar ao terreno muito mais fértil da estrutura

Aliás, embora o termo circule de forma restrita ao mundo letrado, nele vicejou de tal forma que é utilizado com facilidade nos dias atuais, embora no mais das vezes seu uso demonstre incompreensão e imprecisão. Pós-moderno tornou-se uma etiqueta semiótica que tem se prestado para significar os mais diversos fenômenos. Também, de acordo com Mike Featherstone, o termo pós-modernismo foi empregado pela primeira vez por Federico de Onis, em 1934, para indicar “uma reação de menor importância ao modernismo”, aqui caracterizado como um movimento cultural que se iniciou em fins do século XIX; da mesma forma, a expressão pós-modernidade foi descrita por Arnold Toynbee, em 1947, para apontar “um novo ciclo na civilização ocidental” (FEATHERSTONE, 1995, p. 54).

⁶ O termo pertence ao título da obra *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco.

profunda, que consiste na construção paródica do *fait divers*. Seu falhanço decorreu de uma pretensão nefelibata que visa colocar a chamada “alta literatura” num reino de acesso vedado a outras produções culturais, esquecendo-se de que [...] “a fronteira que separa a obra poética do que não é obra poética é mais instável que a fronteira dos territórios administrativos da China” (JAKOBSON, 1979, p. 283). Não tendo esses pruridos, Santareno fez o inverso: se apropriou das produções midiáticas, forenses e outras para com elas criar alta literatura em chave paródica.

Todo o trabalho de construção do texto dramático *O Inferno* será o de figurativizar, com distância crítica, os processos citados acima. Até que ponto ele atingiu ou não essa meta já é uma outra questão. Importa destacar aqui a mestria com que conseguiu entrar nos espaços da indústria cultural e lá de dentro inverter sua lógica. Se a mídia e o tribunal do júri dão um caráter numinoso aos crimes de Orfeu e Eurídice, figurando-os como forças alógenas às forças humanas, a peça irá descamar o verniz dessa efetividade transcendente que potencializa e, ao mesmo tempo, mistifica a identidade desse caráter humano para expô-lo como demasiado humano, como prática muitíssimo humana, cultivada e entranhada no seio do social. O que vem à tona é, então, o flagrante processo de construção da opinião pública sobre o acontecimento empírico, que acaba por conduzir sua história macabra às alturas da notoriedade internacional na época. Talvez o livro de Ilana Casoy, *Serial killer – Louco ou Cruel* (2004), além de tantos outros livros sobre os mesmos acontecimentos, tenha servido para o reconto do caso. Entretanto, há quarenta anos, foi a rapidez de um *fac-símile*, transcrito de um jornal inglês da cidade de Manchester, que trouxe a Portugal a notícia sobre o término do julgamento.

Santareno deixa patente que esse *fait divers* foi visto por ele como mote inspirador da sua peça, pois com um resumo dele abre o texto dramático. É curioso que, em tempos ainda não tão globalizados, a notoriedade dos acontecimentos tenha percorrido quase todo o globo. Na Alemanha, em 1969, o polêmico dramaturgo e cineasta Rainer Werner Fassbinder também os

utilizou para compor o texto dramático teatral *Pre-Paradise Sorry Now*, embora com visada diferente. *Verbatim* essa notoriedade funesta chegou às raias do paroxismo, como se pode perceber pela afirmação de Peter Stanford publicada em novembro de 2002 pelo jornal inglês *The Guardian*:

Há um pequeno grupo de nomes cristãos que já foram populares, mas caíram em desuso por causa de suas associações com uma pessoa odiosa. Na Alemanha, praticamente não existem Adolfos de menos de cinquenta anos. E você pode contar nos dedos de uma mão as Myras nascidas neste país (Grã-Bretanha) desde 1966 (KLEIN, 2004, p. 241).

Dessa maneira, no dia 07 de maio de 1966 o jornal português *Diário de Notícias* estampa, às páginas nove, o título: *Prisão Perpétua para Ian Brady e Mira Hindley*, relatando diversos pormenores dos crimes que levaram esse casal ao julgamento finalizado da véspera⁷.

PRISÃO PERPÉTUA

PARA IAN BRADY E MIRA HINDLEY

⁷ Eis na íntegra a cópia do *fait divers* publicado pelo jornal português *Diário de Notícias* de 07/05/1966.

CHESTER, 6 — Ian Brady e Myra Hindley, os amantes diabólicos, foram condenados a prisão perpétua, findo o seu julgamento, iniciado a 19 de Abril, no tribunal de Chester.

Acusados de terem assassinado Edward Evans, de 17 anos, Lesley Ann Downey, de 10, e John Kilbride, de 12, sempre negaram a sua culpabilidade. O júri reconheceu Brady culpado dos três crimes e Myra Hindley culpada dos dois primeiros e cúmplice do terceiro. Os jurados reuniram-se durante duas horas e vinte minutos, tendo apenas feito uma interrupção para perguntar ao juiz um pormenor sobre a compra por Myra Hindley de dois revólveres, encontrados em seu poder.

O juiz, ao ler a sentença, acentuou ter sido este um dos processos mais atrozes da história e que os dois acusados tinham sido reconhecidos como culpados das mortes cruéis executadas a sangue frio.

Brady manteve-se esfingico até ao fim, acolhendo a sentença sem deixar transparecer a menor emoção. Palido, as mãos crispadas sobre o rebordo da bancada, não pronunciou uma única palavra. A sua companheira, de pé por detrás do vidro que protegia os dois criminosos, pareceu por momentos fraquejar, ao ouvir a sentença. Mas depressa se recompôs.

A seguir os dois condenados foram separados e conduzidos à prisão, respectivamente por um carcereiro e por uma carcereira.

O juiz Atkinson deu a impressão de lamentar a abolição da pena de morte. Dirigindo-se aos acusados, depois de ter ouvido o veredicto do júri, declarou: «Condeno-vos à única pena agora permitida pela lei — a prisão perpétua. Myra foi condenada a prisão perpétua pelos dois primeiros assassinios e a sete anos por cumplicidade no último.

Durante as 28 audiências do julgamento, os membros do júri ouviram testemunhos horríveis sobre as cenas que precederam a morte de Evans, finalmente abatido à machadada por Brady. A principal testemunha era o cunhado de Myra, David Smith, que assistiu ao assassinio e no dia seguinte avisou a Polícia.

O caso chegou mesmo ao domínio da política: o tio da pequena Downey queixou-se do deputado cessante do seu círculo, Sydney Silverman, autor da lei que aboliu a pena de morte. Se é certo que não conseguiu abater Silverman, não é menos certo que conseguiu obter cinco mil assinaturas a favor da anulação dessa lei.

Nas aldeias perdidas da charneca da região de Yorkshire, todos pensam que Brady é o autor de muito mais mortes, pois em dois anos desapareceram oito pessoas que a Polícia nunca conseguiu encontrar.

Na Inglaterra, a prisão perpétua não val, geralmente, além dos 14 anos. Desde que o preso tenha bom comportamento, pode ainda a pena ser reduzida para 10 anos.

A gravação magnética foi prejudicial aos réus, pois denunciou-lhes o carácter — acentuou o juiz

Falou das malas com fotografias e livros sobre o sadismo e outras perversões que Brady pôs numa estação de caminho de ferro e referiu-se à fotografia da sepultura de Lesley Ann — «a rapariguinha que ouvimos implorando piedade»

Para Sir Fenton, a gravação magnética foi prejudicial aos réus, na medida em que «lançou sobre eles a impossibilidade de merecerem piedade, denunciando-lhes o carácter e as tendências criminosas».

Finalmente, e depois de ter abordado os crimes cometidos pelos réus contra outras duas vítimas que figuram no processo, o juiz lamentou o comportamento da principal testemunha de acusação, David Smith.

O juiz criticou severamente a oferta de mil libras que um jornal britânico fez a David Smith, em troca de artigos sobre o assunto.

Smith admitiu, ao ser interrogado, ter interesse financeiro em que os réus sejam condenados.

Contudo, o juiz disse não se poder afirmar que o depoimento de Smith tenha sido substancialmente afectado por este contrato com o jornal, «uma tentação à qual ele nunca deveria ter sido submetido».

— (ANI, F. P. e R.).

«Por mais anos que vivamos, jamais esqueceremos aqueles gritos dramáticos que escutámos, quando foi apresentada a este tribunal a gravação magnética dos crimes cometidos contra Lesley Ann Downey, de 10 anos» — declarou hoje o juiz, Sir Fenton Atkinson, que ao dar por encerradas as alegações e ao entregar aos jurados a decisão final, resumiu o que ao longo destes dias foi dito ao tribunal.

Referiu-se, em primeiro lugar, ao que considerou «a perda fundamental sobre a qual assentou o ponto de vista da defesa»: o registo magnético da sessão de fotografias pornográficas a que a pequena Lesley Ann foi submetida. Brady e Myra negaram todas as acusações contra eles apresentadas, garantindo que Lesley Ann foi levada a sua casa por David Smith, a principal testemunha de acusação, e que com ele saiu de sua casa.

«Jamais poderemos esquecer como começa essa gravação, com esse lancinante grito da pequena Lesley Ann — exclamou Sir Fenton. — Que aconteceu antes desse grito? Ouviam-se as vozes de uma mulher e de uma criança? Que estava a acontecer nessa altura? Não serão estas as perguntas a que Myra Hindley devia responder?»

«Diz ela que a voz não é a sua, mas sim a de Brady, pois que ela nem se encontrava presente. Tirem daqui as conclusões que quiserem.»

O juiz referiu-se à leitura da transcrição da fita magnética pelo

advogado da acusação, Sir Elwyn Jones, procurador-geral da coroa, perguntando se aquele não teria exagerado um pouco ao pronunciar certas frases. «A verdade, porém, é que ao ouvirmos a gravação já nos surge a dúvida se teria ele, efectivamente, exagerado um pouco. Ouviram as vozes. Era uma gravação. E crelo poder afirmar que nenhum de nós, dos que nos encontramos aqui presentes, poderá esquecer o que ouviu, por mais anos que viva.» Sir Fenton Atkinson recordou que Lesley Ann desapareceu depois de ter ido a uma festa, com seis xelins no bolso, no dia 26 de Dezembro de 1964, e foi encontrada pela Polícia, nos pantanos de Saddleworth, enterrada nua, no dia 16 de Outubro último. Todas as suas peças de vestuário estavam enterradas junto dela.

Disse ter a Coroa apresentado provas em como a Polícia realizou uma aturada busca naqueles pantanos depois de uma vizinha de Brady e Myra, uma rapariga de 12 anos, ter declarado que o caval a costumava levar para aqueles sítios.

Depois, Sir Fenton lembrou que Lesley Ann aparece extraordinariamente calma nas fotografias. «Quando pomos um lenço amarrado com muita força a volta da cara, qual é a vossa expressão?» — perguntou o juiz, acrescentando que pelas gravações se prova que a rapariga estava a ser submetida a crimes, que, só por si, já justificam uma pena de cinco anos de cadeia».

O que havia em comum entre essas duas personae foi o fato de ambas terem inculcado o ideário fascista, que cultiva a ideia de que há pessoas descartáveis — *homini sacer* (AGAMBEN, 2002) — cuja eliminação é permitida e até estimulada como legítima. Ela é fruto de uma racionalidade técnica, em cujo âmbito a economia da violência está inserida e no qual se efetiva na direção tanto das restrições de ordem material e corporal quanto das simbólicas. É por isso que, embora essas personagens históricas tenham sido tornadas odiosas aos olhos da sociedade inglesa da época, a mais terrível verdade é que a ideia de que há pessoas descartáveis

continua sendo promovida pelos “fundamentalismos, nacionalismos e neoliberalismos de todas as espécies” (LABARTHE, 2002). A gravidade dessa questão foi dramatizada em peças tais como *O Vigário* e *O Interrogatório*, obras pertencentes ao reino do documentário, além das duas já mencionadas sobre o caso, que também fazem jus a essa etiqueta. E no que se refere ao português Bernardo Santareno essa é segunda vez que ele retira seu argumento de uma notícia de jornal, sendo a primeira também notória pela sua condição paradigmática. Refiro ao drama *O Crime de Aldeia Velha* (1959), cujo expediente análogo, entretanto, é plasmado com diferente conformação dramática e com outra visada.

O grande mérito de Bernardo Santareno, ao plasmar o texto dramático, como a catábase forense do mito de Orfeu, foi perceber as ilações e analogias entre o mito moderno, novo em folha, que acabara de ser produzido pelas mídias em torno do caso dos “amantes diabólicos”, os históricos Ian Brady e Myra Hindley. Como figuras emblemáticas, cujo fanatismo nazi-fascista foi o estímulo erótico/sádico, ambos alimentaram a relação amorosa, cultivada com as catexias libidinais de *Thánatos* em lugar da comum beatitude daquelas placidamente alimentadas por *Eros*. Santareno resgata a contraface das primeiras de forma a ultrapassá-las. É por isso que, perante essa fonte de energia libidinal, o texto dramático não se propõe a indagar se as pulsões foram catexiadas do obscuro fundo das cavilações irracionais, carreadas da animalidade ancestral ou erigidas sob os móveis de um indivíduo psicológico e se esgotariam na atividade pulsional interna, que deve ser diferenciada dos fatos históricos externos.

Entretanto, os mesmos fatos históricos externos, a que Freud atribuía menor consideração em seus primeiros anos de pesquisa, foram reconhecidos por ele, em estudos posteriores, como uma das forças mais poderosas atuando na vida das sociedades. Isto porque não existe individualidade sem a formatação coletiva, em que as esferas do trabalho e das relações socioculturais em geral têm um peso substantivo. Esses fatos não se deixam encobrir por uma

névoa cinza de generalidade antropológica. Pelo contrário, trata-se, inequivocamente, de produtos específicos de nossa sociedade contemporânea.

Por isso cabe aqui a pergunta: Até que ponto o casal seria senhor absoluto de suas ações ou servo submisso de sua natureza biológica ou psíquica? Para Freud, a cultura é definida como “tudo aquilo que na vida humana superou suas condições zoológicas e distingue-se da vida animal”. Embora, até certo ponto, Santareno não pretenda negar que essas possibilidades possam se entrelaçar, seus questionamentos ultrapassam essa dimensão numa intensa perquirição do que está submerso na aparência do indivíduo psicológico e de suas pulsões e refolhos. Claro então que não será o *Homo Violens*, como um possível descendente do *Homo Erectus*, o objeto de sua reflexão estética.

O que lhe interessa aqui é outra forma de agressividade, mais especificamente aquela cultivada no ímpeto da moderna civilização, cujos excessos de crueldade e sadismo, catexiados pelo ideário do nacionalismo da ideologia rático-fascista, são obra do *Homo Sapiens*. A este será imposta a responsabilidade pelo cultivo do ódio e do autoritarismo, da guerra e da opressão, grotescamente ilustrados na inscrição *Arbeit macht frei* (O trabalho liberta) do portão de entrada de Auschwitz. Sobre esta questão, a peça *O Inferno* encena elementos cruciais para a compreensão dos acontecimentos mais relevantes da modernidade (GAY, 2001). Principalmente esses graves acontecimentos, que podem ser encaixados na etiqueta semiótica mais conhecida por capitalismo tardio ou por sociedade unidimensional (MANDEL, 1982) cujo propósito de maior necessidade de eficiência dos meios de produção fez com que o poder tivesse de moldar o homem de acordo com o novo ritmo que se lhes impunha.

Nessas circunstâncias, um texto teatral que se proponha a figurá-las como as condições sociais do hábitat do *serial killer* deverá ser plasmado de modo a tornar visível o aspecto político-social e cultural desse calibre, pois será nele que se encontrarão as condições de possibilidade que lhe facultem ultrapassar os limites

da individualidade ao tratar da questão da violência. Por mais terríveis que possam ter sido os assassinatos cometidos pelo casal, e de fato eles o foram, os feitos da violência cultivada não terminaram neles e nem eles se constituem em uma exceção à regra. Ao contrário, revelam-se em perfeita sintonia com o *modus operandi* do modelo e práticas da sociedade unidimensional na época, visto, por exemplo, na explosão da bomba H, em 1952, na ilha de Eniwetok, no Oceano Pacífico. Apesar do uso de napalm, de antraz e de desfolhantes químicos pelas tropas americanas contra os vietcongues e populações civis durante a Guerra do Vietnã, mesmo assim deve-se considerar que o século XX foi o século das democracias, dos direitos humanos e da humanização das guerras.

Embora, na atualidade, o exercício da violência cultivada tenha se tornado pandemia, não se pretendeu prosseguir na descrição macabra de exemplos desse naipe (mesmo porque a lista seria imensa). Apenas se quis reiterar que a violência tem sido um corolário das políticas do capitalismo unidimensional e da sua aberta ausência de ética na condução das relações humanas. Além do mais, esses exemplos contextualizam a peça *O Inferno* dentro das balizas histórico-culturais do cultivo à violência. Nelas, em escala bem menor, nem por isso menos agressivas, estão postas as diversas formas de violências públicas e privadas dos diferentes países inseridos nesse mesmo sistema.

Da época em que o dramaturgo produziu essa peça à atualidade tem havido cada vez mais obras que apresentam uma coreografia da violência com o propósito de torná-la estética, procedimento que pode levar à sua banalização ou torná-la digna de reconhecimento. Um olhar para a realidade das representações e para os modos como o receptor as tem recebido alerta para o aspecto crucial de que a violência passou a ser uma espécie de entretenimento de forma séria. A questão é incômoda quando se considera que o que deveria ser exceção se tornou regra geral, pois o receptor atual parece poder tolerar, sem nenhuma crise de consciência, as figurações que dão destaque à crueldade, à tortura, aos assassinatos. Sobre ela Benjamin escreveu:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos e na verdade regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, percebemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. [...] O assombro com que o fato de que os episódios que vivemos no século XX 'ainda' sejam possíveis, não é assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante concepção é insustentável (BENJAMIN, 1996, p. 226).

Ao expor a patemização fomentada em torno dos *Moors Murderes*, Bernardo Santareno, de maneira dramática, estava contribuindo para a construção política de um conceito de história em que tanto os assassinos seriais quanto a patemização midiática possam ter seu caráter de exceção experimentados em sua pretensão de verdade.

O Inferno da indústria cultural

O mundo inteiro é forçado a passar pelo crivo da indústria cultural. [...] A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas (ADORNO; HORKHEIMER. *A indústria cultural. O esclarecimento como mistificação das massas*)

Como já foi observado, a partir dos anos 40 acentuam-se os debates e estudos a respeito das mídias e suas relações na produção de notícias e na capacidade de influenciar e formar ou informar (nos dois sentidos do termo) a opinião pública. Essa problemática entrou na pauta do mundo cosmopolita e nela tem sido muito estudada, de sorte que há uma farta bagagem de proposições e teorias escritas e publicadas a esse respeito. Com Adorno e Horkheimer, em 1947, nascia o hoje famoso conceito de “indústria cultural”, que propunha uma discussão a respeito da importância e papel dos *media* na formação das subjetividades e de suas consequências para a sociedade contemporânea. Entretanto, é provável que em 1967 a problemática da indústria cultural não dispusesse de tão farta teorização. Talvez essa seja, entre outras, uma das razões que levaram Bernardo Santareno a dar-lhe destaque na composição de *O Inferno*.

Entretanto, uma segunda razão mais importante está no fato de que, na condição de ficcionista, Santareno poderia recorrer à liberdade de criação, retirando da história empírica os elementos que quisesse. Entretanto, como figurar o cariz documental da peça sem passar pela importância que as mídias tiveram na construção dos fatos empíricos? O rigor histórico, bem como a fidelidade à produção midiática da trama eram importantes para que o receptor tivesse também uma boa dose de realismo. Como se sabe mesmo o maior dos ficcionistas tem a liberdade de imaginação encurtada

quando pretende produzir uma obra de cariz histórico ou documental. A esta constatação deve-se acrescentar um adendo que marca a grande diferença entre a antiga ficção de cariz histórico, quer seja performada em romance quer seja em drama, e a moderna ficção documental, à qual se deve acrescentar também a metaficção historiográfica, conforme a taxonomia de Linda Hutcheon (1991).

Ocorre que o documentário e a metaficção historiográfica, — teoricamente é possível enquadrar o documentário dentro dos postulados da metaficção historiográfica — contêm, como uma das suas especificidades, o tratamento dado à realidade, cuja visada mira o tempo presente, os temas atuais, inclusive os acontecimentos recentes e cotidianos. Esse sentido o coloca bem distante do universo do passado remoto das lendas e dos mitos, tais como exemplam o drama *Frei Luís de Sousa* (1843), de Almeida Garrett, cuja matéria histórica permanece incólume do desgaste apesar dos, aproximadamente, duzentos e cinquenta anos transcorridos.

Acrescente-se que no drama documental a necessidade de enquadramento da matéria a ser figurada também é maior que no drama histórico porque, devido à proximidade do leitor/espectador, se ele quiser conferir com o material factual tem tudo ao seu alcance e poderá conferir, se assim o desejar. Além de ser próprio de o gênero documental pretender recuperar o arquivo que contém e circunscreve a realidade atual a ser retratada, fornece a ele uma nova orientação, no mais das vezes de denúncia e de problematização de questões políticas e socioculturais, em cujo périplo o documentário estabelece sua enunciação. Sobre a crônica forense em questão já haviam sido produzidas as enunciações discursivas das mídias e do tribunal do júri, que tanto serviu como fator de enquadramento quanto de questionamento para a composição do drama *O Inferno*.

Ambas, pelo seu grau de importância, devem ser consideradas duas grandes macrotestemunhas. Desconsiderá-las era o mesmo que não dispor de material para a produção de sua

obra. A saída encontrada diante dessa aporia foi não abafar essas duas enunciações; ao contrário, fazer delas a matéria com a qual compôs a peça teatral. Essa opção era também uma decorrência da percepção de que o espaço da ficção, por lei, deveria pertencer ao escritor. No entanto, já fora preenchido antes pelas macrotestemunhas, interferindo na formação do arquivo sobre o caso. Santareno teria de vasculhar o arquivo do caso à procura de rastros e vestígios não percebidos pelos que vieram antes dele. Dramatizar simplesmente os fatos seria repetir o que as mídias e depois o tribunal do júri já haviam executado quando revestiram e deram sentido aos fatos empíricos com o pincel da ficção não apenas dramática, mas da dramatização ao gosto patêmico, ou seja, que se aproxima dos exageros do melodrama.

Conforme Bakhtin, toda enunciação visa estabelecer uma relação estreita entre o que se quer significar e o público-alvo, que deverá receber e interagir com os sentidos dados pela enunciação, uma vez que a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados. E mais adiante, Bakhtin irá dizer que “a palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra se apoia sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor” (BAKHTIN, 1999, p. 113).

Se as mídias e o tribunal do júri tinham a sociedade e a opinião pública como esse outro a lançar a ponte, caberia então ao dramaturgo português tentar construir sua ponte com as enunciações e palavras dessas duas instituições, ultrapassando suas práticas para, com outras poéticas menos exploradas tais como as do metateatro, atingir seu interlocutor/espectador e leitor. Ao considerar a figura do leitor/espectador, isto é, do receptor da obra, deve-se aqui destacar a importância atribuída à função interpretativa do público. Segundo Jaime Guinsburg, o receptor torna-se locutor da obra quando se decide “a colocar em andamento a sua aparelhagem, não só de percepção e de decodificação, mas de reativação na cena de seu imaginário, com a animação de sua sensibilidade” (GUINSBURG, 2001, p. 21).

Desse modo, o receptor é capaz de performar e projetar em si mesmo o discurso dramático. Dessa perspectiva deve ser considerada a estética da recepção, pois ela privilegia a função ativa do receptor, assim como o seu grau de engajamento no processo de construção do sentido no espetáculo teatral. Este processo formal surge da vontade do dramaturgo ao avaliar a tarefa de construir o sentido das palavras e dos signos culturais requisitada pela indústria cultural. Sua onipresença norteia a realidade da sociedade unidimensional. Observado por esse ângulo, o real pode ser visto como um campo de luta pelas melhores condições de possibilidades, que expressam o resultado do enfrentamento de forças sociais que têm lugar no plano das relações de poder. Entretanto, aqueles que detêm o poder dispõem das melhores condições de possibilidades para estabelecer os registros de linguagem que definem e atribuem o sentido a ser dado ao mundo real. O conceito teórico de hegemonia formulado por António Gramsci e descrito por (GRUPPI, 1980) sustenta em que a classe que possui a supremacia política se impõe pelos mecanismos de coerção e consenso. O papel da ação hegemônica torna-se fundamental na gestão, conquista e construção dos sentidos e a possibilidade de dirigir os outros pelo consenso. Gruppi fala que “a hegemonia, portanto, não é apenas política, mas é também um fato cultural, moral e de concepção do mundo” (GRUPPI, 1980, p. 73).

É nesta medida que a indústria cultural deve ser entendida: como força hegemônica que constantemente busca atingir o consenso e que define e estabelece o próprio real. Desta perspectiva, a significação do mundo torna-se um ato de enunciação da hegemonia, em que as palavras têm os recursos simbólicos e materiais de fazer existir ou inexistir aquilo que existe. Todas as matrizes ideológicas da indústria cultural girarão em torno dessa missão. Ainda conforme esse pensador “a hegemonia tende a construir um bloco histórico, ou seja, a realizar uma unidade de forças sociais e políticas diferentes; e tende a conservá-las juntas pela concepção de mundo que ela traçar e difundir” (GRUPPI, 1980, p. 78). A concepção de mundo traçada no caso em

tela tratou-o como uma aberração, sem nenhum elo que o ligasse à totalidade social.

Assim, a necessidade da indústria cultural de performar e influenciar os comportamentos e as mentalidades a colocam na vanguarda da tarefa de atribuir sentido e valores à realidade social. Entretanto, sua onipresença e *modus operandi* são, às vezes, expostos ao questionamento pelo desiderato de artistas cujas obras ostentam um caráter crítico. Ainda que em número reduzido, elas são produzidas de modo a fazer a própria indústria cultural voltar-se contra si mesma. Como exemplo atualíssimo pode-se citar o filme *Fahrenheit 11 de setembro* (2004), direção de Michael Moore e, antes dele, a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1929), de Bertolt Brecht. Mudadas as proporções, caminho análogo será percorrido na composição e sustentação da peça *O Inferno*. Esse desiderato formal foi nela construído de modo a contrapor os achados da investigação policial com o sentido divulgado imediatamente pelas manchetes jornalísticas, cujos gritos dispararam em pregão sensacionalista as vozes dos vendedores de jornais.

1.º Ardina. (*Cujo grito se sobrepõe à última sílaba de Howard: Poderoso, nervo rasgado.*) Desenterrado hoje o segundo cadáver da Charneca! Orfeu e Eurídice acusados de três crimes de morte! Cá está o *Diário da Tarde!*... (SANTARENO, 1967, p. 96).

Entretanto, cabe considerar que as três figuras e as vozes dos arduos quebram a linearidade do entrecho, cuja sequência é a continuação ou a segunda parte da V retrospectiva, que ocorre na Delegacia de Polícia, no gabinete do superintendente Howard, quando ele interroga os réus. Sobre esse episódio, o Procurador da Rainha disse que ambos “afirmaram e negaram mais ou menos as mesmas coisas, não obstante a extrema fadiga, as incomodidades várias e até um ou outro trato corporal que talvez lhes tenha sido infligido” (SANTARENO, 1967, p. 74). Convém mencionar um detalhe que talvez tenha escapado ao dramaturgo na composição das cenas em que se intercalam o cenário do tribunal do júri com os

cenários das oito retrospectivas responsáveis pela quebra da composição das ações. Ocorre que a continuação ou segunda parte da V retrospectiva acontece depois da saída do cenário do interrogatório de Orfeu e a volta ao cenário do tribunal do júri, que é marcado pela rubrica “(*Obscuridade total. Projector incidindo sobre a mesa dos Juízes*)” (SANTARENO, 1967, p. 80).

E mais uma vez se é quebrada a linearidade da trama, pois entra a voz do juiz-presidente a comentar o acontecido durante o interrogatório de Orfeu. Depois ele cede a voz ao Procurador da Rainha, que também tecerá seus comentários sobre os assassinatos, sobre a tese da defesa e da acusação. A sequência é a volta ao cenário do gabinete do delegado, onde agora começa o interrogatório da ré Eurídice. Essa volta é marcada pela seguinte didascália: “(*Obscuridade total, luzes apenas no gabinete de Howard: Presentes ainda, além do Superintendente, os 1.º e 2.º Detectives; em vez de Orfeu, temos agora Eurídice. Interrogatório:*)” (SANTARENO, 1967, p. 81). A sequência vem entremeada pela volta ao cenário do tribunal do júri, depois por uma nova volta ao cenário de interrogatório, mas desta feita será Orfeu o personagem interrogado. E o término das cenas dos interrogatórios é marcado pela rubrica. “(*Obscuridade súbita em todo o palco. Como chicotadas, estalam no escuro os gritos dos vendedores de jornais.*)” (SANTARENO, 1967, p. 96).

2.º Ardina. Descoberto hoje na charneca o corpo de Ann Gilbert! Olh’ó *Notícias!* Traz os “amantes malditos”!... (SANTARENO, 1967, p. 96).

À figura do segundo ardina se acrescenta a do terceiro, seguido da rubrica com as indicações cênicas de montagem.

Traz os “crimes da Charneca!” Olh’ó *Londrino!* Encontrados já os cadáveres de duas crianças! Cá está o *Londrino!* Leiam os amantes diabólicos!... (Estes pregões devem ser ouvidos em off, com som partindo de vários pontos da sala. Vai se subindo gradualmente a luz de cena, enquanto os gritos dos ardininos se distanciam e fragmentam. Luz normal. Silêncio. Sala do tribunal, em pleno funcionamento. Os

réus, Orfeu e Eurídice, estão em sua gaiola de vidro: (Serenos e frios, seguem a audiência.) (SANTARENO, 1967, p. 96).

No excerto comparecem nomeados três jornais, cujo cariz, ao que tudo indica, pende para o tabloide. No entanto, pelos sinais gráficos de pontuação e construção das rubricas, caberá (numa possível ou virtual encenação) às figuras dos ardinas destacarem a descoberta dos corpos e os assassinatos macabros. Que pode indicar a gaiola de vidros à prova de bala, senão a extrema patemização em torno do caso? Ao ponto de ser necessário colocar os réus num receptáculo de vidro à prova de bala para resguardar a sua integridade física por ocasião da pública exposição, no tribunal do júri. Como um país inteiro chegou a essa patemização senão pelo trabalho das mídias?

Nesse sentido, os processos midiáticos de enunciação não somente construíram a ancoragem cognitiva de divulgar as notícias, ou seja, uma determinada narrativa que postulava um saber/informação, mas também um objetivo pragmático e passional de estipular pactos de fidúcia entre essas enunciações e a opinião pública. Esse processo deu a legitimidade necessária à instituição dos trabalhos do tribunal do júri, cujas consequências são conhecidas. Um sistema de valores que codificava os papéis institucionais, e além deles codificava também um desejo de vindita, cuja violência poderia deixar de ser simbólica para ser aplicada *verbatim* por todo e qualquer cidadão inglês que se julgasse no direito de aplicar a Pena do Talião. A espetacularização dos fatos motivou e acendeu na alma da opinião pública o mesmo ódio que Orfeu e Eurídice nutriam pelas vítimas.

Entretanto, desde Kant se pensa a *aufklärung* como um processo movido pela razão substantiva, embora Kant esteja distante de considerar a responsabilidade das condições sociais, culturais e políticas que performam a própria alienação dos indivíduos. Mesmo assim, e de modo especial, as figuras retratadas na peça são portadoras dos fatores da minoridade apontados por Kant (1995, p. 11). No caso dos assassinos, os dois primeiros fatores

são de ordem pessoal: a covardia, já que ambos são assassinos cruéis de crianças indefesas. O segundo fator apontado é a preguiça: ambos os réus abdicam de fazer uso do próprio entendimento sem a direção de outrem. Mas a preguiça é um fator que pode ser estendido a todas as figuras dramáticas presentes na sala de julgamento. Basta aqui lembrar o factual e cênico caderno no qual Ian Brady, com zelo, copiava os excertos retirados especialmente das obras de Hitler e outros para se chegar ao que Kant alerta como sendo o terceiro fator, agora de existência objetiva: os tutores da grande massa, ou seja, o preconceito racial. As estruturas discriminatórias e persecutórias do ideário rácico-sexista, bem como o seu caráter processual, entram como material na composição de *O Inferno*, forçando-o a discrepar da posição das mídias que, nesse aspecto, pouco ou nenhum destaque deram ao caderno de Orfeu e aos seus os credos da formação ideológica nazi-fascista. O amálgama de mistura fará parte do material de composição do trecho de *O Inferno*.

A ênfase dada ao tema estabelece a dominante discursiva que conduzirá tanto os diálogos de Ian Brady e Myra Hindley, quanto os solilóquios em *off* de alguns dos jurados que cultivam o ideário rácico-fascista. Conforme algumas proposições teóricas, a estrutura desse ideário está concentrada no “pensamento metafísico, fé não ortodoxa, obsessão por ideais éticos abstratos e fé na predestinação do *Führer*. Estas categorias estão associadas a um estrato mais profundo” (REICH, 2001, p. 76) da psique social. Ele foi (talvez na prisão, ainda seja) um cego discípulo de Hitler, chegando ao ponto de aprender alemão⁸ para ler *Mein Kampf*, cujo conteúdo não propõe argumentos capazes de convencer pelo uso da razão, mas persuadir ou demover a massa e inflamá-la num apelo de

⁸ O fato diminui de proporções se for considerado que em 1998 a revista norte-americana *Time* promoveu uma votação para eleger a “*Personalidade do Século*”. Cristo foi votado em primeiro lugar, e Adolf Hitler foi o segundo. Hitler foi para o topo da lista porque Cristo não havia vivido no século XX. Obviamente a votação restou inútil, pois a *Time* não ousou respeitar o pensamento dos eleitores.

transbordamento emocional, no sentido disfórico do termo, em que caracteres da fala patética se aproximam dos da fala mística.

Orfeu, seus defensores e acusadores buscam na racionalidade causal explicar o ocorrido, lançando mão de muitos argumentos e “os argumentos nascem, na maior parte do tempo, da causa, e a melhor (causa) fornece sempre um grande número deles, de maneira que, se vence graças a eles; deve-se saber que o advogado fez apenas o que devia fazer” (MAINGUENEAU, 2006, p. 371). Ora, como a causa defendida por Hitler não poderia produzir argumentos substantivos, a causa de seu discípulo Orfeu/Ian Brady também apresenta apenas um discurso mistificador feito numa flenética repetição tautológica do que lera e ouvira do ideário rático-fascista, sem parada para reflexão. Pelo excerto se percebe que a atuação de seu discurso é impositiva, ou seja, monológica, cuja principal característica é dispensar interlocução. O discurso monológico independe da situação discursiva: qualquer que seja o contexto e a situação histórica a linguagem é única. Nesse sentido, será a situação histórica e suas contingências que deverão se adaptar à situação discursiva e não o contrário. Dessa perspectiva o discurso monológico apresenta uma explicação total e definitiva para o mundo, por isso seu “lastro de cientificidade” deve ser modesto, pois constitui necessidade precípua do discurso científico a prática de submeter-se ao teste da realidade empírica e, por isso, pertencem à sua natureza o debate, a crítica e a contradição, para que o conhecimento pretendido possa de aproximar da verdade do objeto em processo de dissecação. O discurso de Hitler e de seus oblatos, tais como aqueles figurados no trecho de *O Inferno*, não suporta o confronto *vis a vis* com a realidade dos fatos.

Disso resulta a importância do discurso patêmico como evento indutor das massas a serem conduzidas automática e irreprimivelmente ao redil, não deixando via de escape para a razão substantiva. O incremento do *côté* passional que Hitler sugere aqui difere muito. De fato, na democracia grega a argumentação podia persuadir e era arma capaz de dirimir conflitos ou diferendos entre os cidadãos. Assim os gregos passam a usar a eloquência da

retórica em lugar da violência física e a aceitar consensualmente as regras da melhor argumentação. Nesse sentido, diferente da patemização não consciente, a argumentação é resultado de movimentos intersubjetivos estruturados pela reflexão e por conjuntos de argumentos intercambiáveis no debate público e no reconhecimento das diferenças e da cidadania. Mas Hitler aqui está renunciando a parte da retórica que aceitava as diferenças, e em seu lugar enfatiza apenas a patemização de emoções que precisam fazer da diferença o *pharmakós* a carregar a culpa e a ser imolado pelo bem-estar dos eleitos. Seus discursos alcançam no apelo emocional o mais alto tom. Expediente análogo foi utilizado no caso dos amantes malditos: quer antes quer durante e quer depois do julgamento, a ação passional constante e exagerada teve importante papel na formação da opinião pública.

Mutatis mutandis certamente existe certa analogia entre as proposições hitlerianas e o trabalho de produção da indústria cultural, como veículo mais ativo da esfera pública, a se constituir na potência formadora de opinião das massas. Elas desempenham na peça a importante tarefa de, a contrapelo, alertar para as dificuldades impostas ao pensamento crítico numa sociedade em que os indivíduos se transformam em “caixas de ressonância” dos tutores — hegemonia a ser inoculada via indústria cultural. Sua tarefa é seduzir pelo incentivo à integração cega, ao coletivo regido por valores e palavras de ordem que cultivam a violência, a agressão e a morte, como os feitos macabros de ambos bem lustram. Afinal, além da Bíblia, estudos comprovam que *Mein Kampf*⁹ era, à época em que Simões compôs sua crítica, o livro mais lido em todo continente europeu e norte-americano. Deve-se lembrar de que Portugal, naquela época, vivia sob o domínio da ditadura salazarista, de modo que a obra de Hitler também devia ser lida lá. E bem-feitas as contas, ver-se-á que Orfeu seguiu à risca a exaltação ao assassinato proposta por essa obra, como atesta este excerto exemplar:

⁹ HITLER, A. *Mein Kampf*. <https://teiahistorica.com/2017/09/03/mein-kampf-ou-minha-luta-o-livro-escrito-por-adolf-hitler-pdf/> Acesso em: 03 mar. 2021.

Se, no começo e durante a Guerra, tivéssemos submetido à prova de gases asfixiantes uns doze ou quinze mil desses judeus, desses corruptores de povos, prova a que, nos campos de batalha, se submeteram centenas de milhares dos nossos melhores operários alemães de todas as Categorias, não se teria visto o sacrifício de milhões de nossos compatriotas das linhas da frente (SANTARENO, 1967, p. 288).

Contraopondo-se a esses diretores eônicos que conduzem a consciência das massas alienadas ao obscurantismo, a segunda linha de força da peça *O Inferno* é herança da *Aufklärung* kantiana que, como é sabido, desde a Filosofia das Luzes busca incorporar o ideal da *Bildung* como formação cultural, compreendendo a ideia de que os homens deveriam e poderiam se tornar melhores do que são por meio da formação cultural e da educação formal.

Nesse sentido, a cosmovisão da peça procura se encaixar no molde da razão substantiva, cuja meta é “de fato, nada menos do que descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie” (ADORNO, 1985, p. 11). Além de enxergar a realidade como ela se apresenta, a teoria da razão substantiva postula tornar-se crítica ao enxergar, na realidade investigada, os entraves e os elementos que impedem a realização das potencialidades contidas nela (BRONNER, 1997). Resultam, então, duas linhas de força que erigem e sustentam a estrutura do texto dramático, num jogo de oposições entre *Bildung* e *Halbbildung* — formação cultural e semiformação —, ou dito de outra forma razão substantiva *versus* racionalidade instrumental. A linha de força da *Bildung* foi assim formulada na singela proposição de Ernst Bloch:

As artes *tout court* e a literatura entre elas, herdaram produtivamente os antigos sonhos da humanidade, introduzindo-os de modificada e atualizada na problemática da atualidade, desenvolvendo a força para abrir, audaciosamente, novas perspectivas e horizontes para um futuro livre e feliz. De forma que o ainda não consciente do estar aí do homem nas condições de possibilidade do presente possa ser

despertado como ímpeto que ilumina a tendência a transformações da sociedade caduca (BLOCH, 2005, p. 31).

Na peça, caberá ao oitavo jurado parte da responsabilidade de expor as misérias da sociedade retratada:

(Com a coleção de fotografias do Edward morto.) Crianças; adolescentes; jovens: São estas as vítimas; estes os algozes. “O ato de *injuriar* e o ato de *ser injuriado*¹⁰ acham-se reunidos na forma de conduta a que chamamos injúria; a doença mostra-nos que podem confundir-se ou ser tomados um pelo outro”: Foi o grande Pavlov quem disse isto. (olhando em redor, com uma gravidade dolorosa:) Estes senhores – membros do júri, magistrados – sabem quem foi Pavlov, sabem o fundamental das suas experiências mais importantes? Tenho medo da resposta... (Como que a elucidá-los:) Pavlov, velho russo que tantos e tão válidos argumentos veio trazer ao princípio segundo o qual não existe uma “natureza humana eterna, imutável”. Antes pelo contrário: “O homem pode ser transformado, desde que modificadas as condições materiais em que se processa a sua existência”. (Pausa) Como isto nos fez esperar do futuro, e... desesperar¹¹ do presente! (SANTARENO, 1967, p. 52).

Certamente o oitavo jurado é a figura antípoda da maioria esmagadora dos jurados masculinos. De certa maneira, ele é a voz do alterego santareniano e de seu inconformismo a respeito da sociedade em que vivia. No excerto ele expõe a condição de semiformados dos membros do júri, estendendo-a aos próprios magistrados, que inclui aqui o fato de desconhecem as experiências, o fundamental das experiências de Pavlov, cujas teorias, citadas aqui numa herogeneidade mostrada, estabelecem

¹⁰ Grifos do próprio dramaturgo.

¹¹ Esta afirmação do oitavo jurado parece estar contraposta a uma visão gnóstica de mundo, segundo a qual o mundo dos homens origina-se de uma origem alógena, portanto exterior e superior ao mundo que os próprios homens construíram ou estão a construir. Da perspectiva desse jurado se no mundo figurado pela peça prevalece o Poder das Trevas, a culpa é da falta do poder da *Aufklärung* que não dispõe das condições de possibilidades para sobrepujá-lo.

uma postura dialógica entre as afirmações do velho russo e os argumentos e atitudes a contrapelo dele demonstradas pela maioria dos membros do tribunal do júri (PESSOTTI, 1976). O discurso do oitavo jurado é o porta-voz da chave da *Aufklärung*, que determina a cosmovisão apresentada pelo dramaturgo na peça, demonstrando que o comportamento dos réus é um comportamento adquirido social e culturalmente, tanto assim que introduz a sentença modalizadora “antes pelo contrário” cuja força discursiva é de argumentar que mesmo os terríveis Ian Brady e Myra Hindley poderiam ter apresentado outro comportamento se as circunstâncias materiais das suas existências pudessem ter sido outras. Entretanto, o oitavo jurado é otimista, pois se o mundo figurado na peça é desesperador, resta a esperança de que o futuro possa trazer um outro mundo.

Em outros termos, a quarta mulher-jurado também compartilha dessa mesma cosmovisão,

(que tem sessenta anos, mais ou menos; quase obesa, serena e simples, aparentando o todo duma velha professora primária; compreensiva, bondosa; sente-se o somatório duma vida comprida, não frustrada.) ainda bem que já sou velha. Não tenho pena nenhuma. Custa tanto ser novo, é tão perigoso, tão traiçoeiro...! Estes dois caíram nas armadilhas da vida, não foram capazes de se livrar: São ainda tão jovens!...Meu Deus, que mundo o nosso! Tenho pena deles. Estão cheios de medo, os pobrezinhos: Aqueles ares, aquele orgulho que atiram à gente como uma pedrada... não passam de disfarces, máscaras para encobrir o medo. Quem me dera o Orfeu e a Eurídice estivessem inocentes, que saíssem daqui absolvidos... Quem sabe? Talvez eu possa ajudá-los! (SANTARENO, 1967, p. 22).

Aqui a didascália que abre a fala da quarta mulher-jurado ilumina com riqueza os sentimentos do dramaturgo em relação a esta linha de força, ainda que ele busque não se imiscuir nas opiniões. Entretanto, como não poderia deixar de manter-se fiel à verossimilhança, ele faz com que a linha de força da racionalidade instrumental tenha sempre a balança pendendo a seu favor. O

papel que cabia à formação cultural — emancipar os sujeitos e construir uma sociedade melhor — vê-se transformado na racionalidade técnica da indústria cultural. Entretanto, nela, a ideia de cultura como *manipulação* e da indústria cultural como fenômeno redutível a sua forma mercantil, dotado de conteúdo essencialmente alienado e alienador, é uma das consequências teóricas dessa suposta unidade em processo de fragmentação radical e irresistível.

Assim, na vida profana, além da obnubilação das consciências há também deterioração do pensamento conceptual.

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 palavreando, mas... cheira-me a pó de arroz! (*Riso grosseiro.*) (SANTARENO, 1967, p. 189-190).

Segundo Gianni Vattimo, Kant via a fruição estética como o prazer que o indivíduo deriva de constatar seu pertencimento a um grupo, numa aceitação sem questionamento do que significava esse pertencimento. De fato, é possível estabelecer uma íntima relação entre certas práticas e valores da indústria cultural, tais como: a produção em larga escala de imagens; a concepção de beleza, em cujo périplo convive a harmonia e a falta de conflito, misturados e em ordem, juntamente com a busca de certo sentimento de pertencimento a um grupo eleito. Por último, se pode perceber que essas práticas e concepções podem levar diretamente à barbárie.

Basta aqui lembrar dos famosos desfiles, paradas e rituais militares de Hitler em Nuremberg, do qual a figura da terceira mulher-jurado é uma degradação ironicamente paródica, para se aquilatar as proporções que os rituais de fé na beleza desvinculada de propósito ético-moral fomentam. Também nesse sentido a personagem da terceira mulher-jurado encontra pontos de contato com os mecanismos de produção da subjetividade contemporânea.

Enfeitiçada pela beleza de Orfeu, a mulher-jurado torna-se de bom grado um títere da estetização, não apenas vazia, mas também criminosa. Acrescente-se a estetização da vida — amputada da capacidade de estabelecer interseções entre as lutas sociais, éticas e políticas —, performa o modo de como as pessoas pensam e se comportam. Além disso, a estetização da vida estabelece o modo de ver das pessoas, o modo que elas veem os outros e como constroem a própria identidade (KELLNER, 2001).

Na longa história da cultura da estetização da vida, do início da modernidade ao mundo atual, a arte e a estética acabaram nefelibatas e os produtos estéticos da indústria cultural assumiram o vazio deixado no vácuo daquela retirada. *Mutatis mutandis* como ilustram os ingênuos esforços do crítico inglês Frank Raymond Leavis (1895-1978) em atribuir à cultura o importante papel de cimento social. Mas, apenas como cimento sem liga, assim não dependendo essencialmente de a cultura ter forças e ser capaz de despertar os conteúdos nela depositados. O percurso histórico que resultou na separação contemporânea entre cultura e sociedade não conseguiu eliminar o desejo de se reencontrarem, embora a separação continue a persistir e a se aprofundar de maneira a calhar com os valores do *establishment*, a cultura se restringiu aos interesses dessa esfera, ou da esfera particular do indivíduo. Assim o papel de esclarecimento do mundo desiderato maior do Iluminismo teve sua essência emancipadora corroída. Eis o ponto nodal da contradição entre a *Bildung* e a *Halbbildung*, no sentido de acúmulo de informações e de vivência sem reflexão e memória, impedidos de se transformar em experiência e, portanto, a resultar em aprendizado (ADORNO, 1982, p. 195).

Conforme as proposições de Adorno, esse desvio faz da formação semiformação, excesso de informação, aqui deixando claro que “informação não é conhecimento e nem um saber no sentido heurístico do termo” (SARTORI, 2001, p. 64). O acúmulo extraordinário de informações na verdade se constitui na soma de falsos eventos, fabricados e continuamente bombardeados, em forma de grita geral, à moda dos antigos pregões que, ao cumprirem

seu papel, transformam-se em inúteis obsolescências, como a peça *O Inferno* tão bem ilustra. Ora, diante de um desgaste dessa magnitude, a deusa *Mnemosine*, guardiã da função simbólica, observa, imobilizada, seu patrimônio ser dilapidado e lançado ao mar da faticidade do que é apenas contato instantâneo. Nessas circunstâncias, os indivíduos tornam-se impossibilitados de modelar um sentido por meio do qual o espírito poderia orientar-se para além da função fática (ADORNO, 1996, p. 388-411).

Com o advento da indústria cultural, a banalização da comunicação artística foi literalmente ingerida pela sociedade unidimensional. Nesse novo circuito, todas as práticas culturais tornam-se mercadorias a serem negociadas e “enquanto negócios, seus fins comerciais são realizados por meio de sistemática e programada exploração de bens considerados culturais” (ADORNO, 1985, p. 102). Essa expropriação força os bens culturais a perderem a capacidade de formação, transformando-os assim em mercadoria sem aura, sem passado e nem futuro, num eterno agora em que o valor de troca se constitui no único valor de uso. Depois de sua consolidação, o processo de produção em escala industrial da cultura se estendeu por todo o mundo globalizado. Esse é o entorno do drama *O Inferno*. Ele ilumina as forças e agilidades com que indústria cultural maneja a produção e circulação dos bens simbólicos, agora desgastados em meros simulacros. A cena em que o “juiz-presidente (*claramente irritado, por vezes batendo com um objeto sobre o tampo da mesa*)” tece longo comentário a respeito da confirmação de que o jornal *Notícias do Mundo* comprou por mil libras esterlinas o testemunho-chave de Joseph Smith.

Sempre às consciências individual e coletiva do nosso país repugnou o dirigismo do Estado, exercido sobre os órgãos de informação, os jornais particularmente. É este dirigismo sintomático das forças de governo mais primárias, transitórias, ou críticas significando sempre um tipo de intervenção ditatorial, grosseiramente policiada, que os povos desta nação não merecem, nem tolerariam. Isto, para dizer da liberdade que têm os jornais ingleses, enquanto se refira a boa

informação dos seus leitores. Mas será deste modo, pelos processos usuais do *Notícias do Mundo*, que a imprensa cumprirá o seu mandato social? Será lícito conceber um periódico, sem a espinha dorsal duma deontologia, duma ética interna, ainda que voluntária e não imposta? Sobretudo quando esse jornal atinge as monstruosas tiragens diárias dum *Notícias do Mundo*? Será tolerável que um jornalista digno deste nome corra todos os caminhos, os mais sombrios, e use todos os processos, os mais sórdidos, para conseguir as informações que pretende? Poderá ele obtê-las assim, corrompendo, tentando a miséria, comprando ao mesmo preço verdades e mentiras? Poderá um jornal desde que tenha um mínimo de dignidade profissional, correr o risco de viciar impunemente o depoimento de uma testemunha da qual depende a absolvição, ou a condenação — no caso de que nos ocupamos aqui, condenação com gravíssimo estigma infamatório! Das pessoas presentes na barra como réus? (*Com violência batendo na mesa:*) Poderá o *Notícias do Mundo* subornar à sua vontade a testemunha Joseph Smith, interessando-a economicamente na condenação dos acusados Orfeu e Eurídice? Poderá a justiça (sic) deste Reino permitir, sem sanções, tal intromissão grave no julgamento de seus processos? É então este o uso que a imprensa de nosso país faz da liberdade que lhe foi outorgada? Terá então de ser uma golfada de pus cada número dos nossos jornais? Uma amarra, um elo mais na correia de ferro que mantém a inteligência e o espírito agrilhoados aos mais baixos instintos do povo? Terá de ser o jornal um incentivo para o deprimente, o perverso, o mórbido, o reles e o aviltante? Poderemos consentir tudo isto? Deixaremos gritar livremente, nas folhas dos nossos jornais, o clarim que desencadeia, e muitas vezes justifica, as violências mais egoístas e individuais, inferiores e obscuras? Não, meus senhores!! Se assim continuarmos mereceremos a triste sorte dos países subdesenvolvidos, dos povos em ditadura; e não seremos dignos da liberdade que usufruímos. Basta, meus senhores!! Exijo que seja feito ao *Notícias do Mundo* o inquérito indispensável a fim de se averiguar dos atos e das pessoas a responsabilizar nesta tristíssima e vergonhosa ocorrência (SANTARENO, 1967, p. 137).

Pois bem, o excerto se parece com uma longa digressão. Na economia da peça é um comentário exposto nos limites e

dimensões do teatro dramático. Sua forma de interlocução judicativa e axiológica necessita de recorrer a um jogo de temas e figuras, símbolos linguísticos, expressões e imagens que se entrelaçam e servem para revestir as estruturas mais abstratas do texto. É sabido que as figuras representam no excerto as realidades, ações e acontecimentos de visível sensorialidade, palpáveis no plano do mundo sensível (FIORIN, 2002). Nesse sentido o excerto configura elementos sensoriais que são mais propícios ao teatro dramático no sentido etimológico do termo, em que o ver significa olhar através da simbologia imagética as figuras, as ações e os caracteres executados no e, para o palco —. Mas há aqui também elementos que ultrapassam a dimensão sensorial, que levam ao ver com o olho da mente no sentido de reflexão.

Poder-se-ia dizer que o excerto trabalha com temas e com figuras, sendo que os temas são mais abstratos que as figuras (FIORIN, 2002). Os temas são propostos pelo elevado número de indagações contidas no excerto, as quais interrogam os membros do corpo de jurados e o público assistente da peça forense, mas pretendem lançar os questionamentos para uma distância maior. O objetivo é alcançar o espectador/leitor que está além da peça forense encaixada na peça dramático-épica. No excerto, o juiz-presidente apresenta, explicitamente, seus juízos de valores, usando para isso de conceitos abstratos, de uma enunciação categórica que expressam suas convicções e preferências pessoais e, ao mesmo tempo, provocam o interlocutor com tiradas cáusticas, às vezes bombásticas, que interpretam e avaliam a compra da testemunha-chave. Neste caso, além de mostrar o discurso pretende julgar, avaliar o ser e o conhecer das ações e atitudes aqui implicadas por meio de conceitos e opiniões. No excerto, o leitor/espectador é levado além do papel de simples *voyeur* do espetáculo para assumir a posição de ser pensante, que raciocina e percebe as relações e conexões entre as questões propostas.

O episódio particular da compra da testemunha Joseph Smith torna-se assim o ponto de partida para questionamentos e avaliações que ultrapassam as dimensões desse episódio

particular. Indagam também a respeito do papel da imprensa nas sociedades democráticas e, por via indireta, criam as condições de possibilidades cênicas e discursivas para também desfechar uma estocada na ditadura salazarista. Ao acusar o jornalismo praticado nos países de terceiro mundo, compara o jornalismo exercido em Portugal, além de deixar patente o papel das mídias na condenação dos réus. Na sequência a palavra é dada ao primeiro jurado, cujos caracteres o desenham como um homem velho, austero, cruel e inflexível, sendo que a expressão do seu pensamento, em *off*, o revela reacionário. Em forma de réplica interior e muda, tecera o seu comentário a respeito do comentário do juiz-presidente.

1.º Jurado (*Em off. Irônico.*) A palavra, para magistrados e advogados, é um autêntico vinho: uma frase puxa a outra, esta uma terceira... e daí a pouco temo-los a navegar em plena bebedeira! Bebedeira de palavras, bem entendido. (*Riso seco.*) Sempre foi assim. E este não foge à... doença profissional. Há jornais e jornais! Generalizar a partir do *Notícias do Mundo* é a negação da justiça!... Toda gente sabe que ele é um jornaleco de escândalos, servindo uma clientela de baixo escalão social, vulgar e grosseira. Ora, o *Notícias do Mundo*!... Mas então os outros? Os bons jornais, os que defendem a fé e as instituições tradicionais?! É só ver, a propósito deste mesmo caso da Charneca, a campanha que eles levantaram para reinstaurar a pena de morte em Inglaterra: um milhão de assinaturas recolhidas até hoje! (*Riso áspero cruel.*) (SANTARENO, 1967, p. 137-138).

Nesse excerto, Santareno deixa escapar uma mordacidade viperina. O primeiro jurado irá sub-repticiamente e a contrapelo acrescentando argumentos às teses levantadas pelo juiz-presidente, e confirmando o trabalho das mídias no fomento da patemização em torno do caso. Aliás, no papel de enunciador o primeiro jurado aqui demonstra, pelos sinais de gráficos de ênfase e paixão, como seus ânimos estão exaltados ao replicar a fala do juiz-presidente. Há mestria numa construção frasal tal como: Há jornais e jornais! Ela leva o receptor a esperar uma contraposição com argumentos que sustentem a oposição aí contida. No entanto, na sequência ele irá

arrematar com o que ele considera bons jornais, “os defensores da fé e das instituições tradicionais”, portanto cristãos e sólidos na árdua campanha de recolher assinaturas para reinstaurar nada mais menos do que a pena de morte. A ironia, aqui, além de materializada pelos recursos retóricos, também é uma ironia de atitude porque a apreciação do primeiro jurado se transforma em depreciação que amplia e ancora o discurso do juiz-presidente.

Sobre o episódio da compra de Joseph Smith pelo jornal *Notícias do Mundo* há mestria e riqueza de detalhes na caracterização dos jurados, de seus afetos e a respeito das formações discursivas por eles encampadas e defendidas. De modo que em sua totalidade ele é emblemático na exposição dos trabalhos das mídias na construção social da realidade performada na peça. Sobre essas atividades, sempre em *off*, comenta o oitavo jurado, antípoda cabal do primeiro:

Tudo isto é uma paisagem de guerra. Almas bombardeadas. Restos de pessoas. Gritos que pingam sangue. Terrível! Pensar que o jornal em questão, o *Notícias do Mundo*, tem talvez a maior tiragem dos nossos diários!... Está certo. Tudo em harmonia! Os jornais deste gênero são abutres esfomeados pela carne podre dos seus leitores. Paisagem de destroços, arame farpado e madeiros fumegantes. Nos tempos que correm o desespero é um ímã. Não há dúvida (SANTARENO, 1967, p. 138).

Aqui, como que a elucidar o receptor, o oitavo jurado desenvolve um comentário crítico que alerta para a responsabilidade dos jornais no desenlace, que culmina com a condenação dos réus. Entretanto, não apenas os jornais, antes na cena de abertura dos trabalhos do tribunal do júri, o juiz-presidente nomeia a televisão como uma das fábricas da indústria cultural. Sobre ela afirma o dramaturgo português Jaime Salazar Sampaio:

Com efeito, essa ‘caixinha’, que poderia ter ajudado a libertar o Homem, mudando o Mundo, está a ser habilidosamente manejada pelo Poder, contribuindo para a passividade do rebanho. O objetivo

é claro: acabar com as diferenças — que podem ser subversivas — e criar o ‘Homo Identicus’, sem personalidade nem opiniões próprias. E os resultados estão à vista... (SAMPAIO, 1998, p. 214).

Mutatis mutandis, a professora e filósofa Jeane Marie Gagnebin expõe a finalidade e o trabalho de mistificação da industrialização do espírito:

A função principal daquilo que chamam indústria cultural consistirá precisamente nisso: evitar por todos os meios que os trabalhadores deixem de ser surdos e ousem ouvir, que possam “ouvir o inaudito com os próprios ouvidos”, “tocar o intocado com as próprias mãos”. O engodo da indústria cultural, cujo poder lembra o da magia mítica, será duplo. Ela mantém as massas surdas, não as encoraja a recuperar a audição e reforça ainda mais essa enfermidade ao fazer acreditar que não há problema nenhum, que todos escutam muito bem. Produz, então, uma série sonora ininterrupta e sempre repetida que ocupa, por assim dizer, constantemente, os ouvidos e as cabeças como se não houvesse nem possibilidade de silêncio nem possibilidade de sons outros. A indústria cultural não só mascara a violência social que separa a classe privilegiada (e que pode ter sensibilidade artística) da massa dos trabalhadores; em vez de denunciar a surdez destes últimos, os acostuma a sempre ouvir o mesmo, disfarçado de novo, os leva, portanto, àquilo que Adorno chama de “regressão da audição” (GAGNEBIN, 2003, p. 55).

Um exemplo clássico de violência social disfarçada de novo pela indústria cultural está posto na *dramatis persona* do terceiro jurado: Segundo a rubrica, ele é desenhado como tendo uns: “(quarenta anos num homenzinho gordo e pequeno, de mãos papudas e curtas, óculos redondos com aro de ouro, bochecha encarniçada e boquinha gulosa, às vezes refilona),” cuja voz em *off* revela seu arrivismo alienante (SANTARENO, 1967, p. 19):

Este vai ser o julgamento do ano! Sensacional. Oh, já começam a correr rios de tinta pelos jornais do mundo inteiro! Tenho de aproveitar esta formidável publicidade... em meu favor pessoal! É

justo, será a minha compensação. E veio no momento mais azado: Se depois disto, não for nomeado diretor de serviços... nunca mais o serei! Tenho de ver se a minha fotografia sai nos jornais: Ajudava, claro! (SANTARENO, 1967, p. 19).

Transcorridos exatos trezentos e dois anos, eis um belo exemplar de “tartufo” degradado ao máximo pelo modo de figuração irônica. Esse rebaixamento é produzido com vistas a caracterizar que o espetáculo midiático está inserido na própria sociedade e é, ao mesmo tempo, seu “*instrumento de unificação*”. Será no espetáculo e não no julgamento que o terceiro jurado concentra seu olhar e sua consciência. Que importa para ele as vítimas assassinadas? Que sentido tem para ele a inocência ou culpa dos réus a serem por ele julgados? O arrivismo nessas proporções é o foco de seu olhar iludido e performa toda a sua falsa consciência. Os sinais de pontuação que animam esse excerto (sinais da paixão) expõem os afetos do terceiro jurado, ao mesmo tempo em que modulam sua perspectiva sensacionalista, confirmando a proposição de Adorno.

Quando mais sólidas se tornam as posições da indústria cultural, tanto mais brutalmente esta pode agir sobre as necessidades dos consumidores, produzi-las, guiá-las e discipliná-las. [...] Divertir-se significa estar de acordo. O *amusement* é possível apenas enquanto se isola e se afasta a totalidade do processo social, enquanto se renuncia absurdamente desde o início à pretensão inelutável de toda obra, mesmo da mais insignificante: a de, em sua limitação, refletir o todo. Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo quando ela se mostra. Na base do divertimento planta-se a impotência (ADORNO, 1994, p. 182).

E não apenas a impotência, mas o entretenimento também desempenha o papel de estimular a indiferença e dilatar a capacidade de impor e presenciar a dor e a tortura. A esse respeito fala Susan Sontag em *Diante da dor dos outros*:

Como todos já observaram, existe uma curva ascendente da violência e do sadismo aceitáveis na cultura de massa: filmes, programas de tevê, quadrinhos, jogos de computador. Uma imagística que teria feito o público encolher-se e virar a cara de nojo quarenta anos atrás é vista sem sequer um piscar de olhos por qualquer adolescente nos cinemas. De fato, para muitas pessoas na maioria das culturas modernas, a brutalidade física é antes um entretenimento do que choque (SONTAG, 2003, p. 84).

Apenas as *dramatis personae* do oitavo jurado e do psiquiatra não expressam um julgamento negativo sobre as figuras dos réus, embora condenem o ódio neles existente, assim como a brutalidade física e moral que os escraviza. Para ambas as figuras, se os réus não estão inocentes do mal que praticaram devem, portanto, por ele responder. Entretanto, isso quer dizer que os vejam como culpados.

8.º Jurado: Por mim, não sou capaz, nem quero!, separar o caso “Orfeu e Eurídice” da sociedade onde ele se forjou. Sociedade que duas guerras mundiais tornaram instável e habitaram “a viver não só na insegurança como numa atmosfera de agressividade sádica”. Não, infelizmente creio que o inferno de Orfeu e Eurídice é apenas uma parcela do inferno social que todos vivemos; uma parcela mais pura, mais implacável... digamos, mais absoluta. (*Ataque de tosse*). Ouçamos o Dr. Manchester... (SANTARENO, 1967, p. 208).

E essa postura divergente das outras personagens configuradas na obra não quer significar apenas que esses não se julgam aptos para a atribuição de julgar e condenar os réus, além do mais, de antemão, essas tarefas haviam sido fartamente concluídas pelas outras *dramatis personae*. O que eles buscam é ultrapassá-los, pois se julgam perfeitamente capazes de perceber e condenar as condições sociais em que os réus nasceram e pelas quais foram também condicionados.

Ao procurar compreendê-los, em lugar de simplesmente condená-los, quer o oitavo jurado quer o psiquiatra deixam patente que se recusam a acrescentar mais ódio ao ódio. Não assim como

seria de se esperar da figura do juiz-presidente, que se restringe, ao máximo, ao episódio isolado, embora alerte para a influência da patemização midiática no fomento do ódio aos réus. Entretanto, a incumbência de permanecer neutro o mantém numa postura mais rígida desde o início de julgamento, embora ele acabe se deixando levar pela passionalização que irá crescer no desenrolar dos trabalhos do tribunal. No início do entrecho, por ocasião da abertura dos trabalhos do tribunal, ele assim exorta os membros do júri:

Rogo mais aos membros do júri que tudo façam para não se deixarem influenciar pelo clima de exaltação histórica, criado à volta deste caso. Caso que foram chamados a julgar. Um ambiente assim explosivo, vós bem o sabeis, é tudo quanto há de mais contrário à serenidade lúcida, atenta e científica, que a Justiça exige para que possa exercer-se (sic) dignamente. O júri deve, pois, esquecer todos os detalhes de horror que os jornais, a rádio, a televisão e o cinema pressurosamente começaram a fabricar: Peço-lhe, ousou exigir-lhe, que julgue tão-só com base nas provas que aqui forem apresentadas! Realmente, cada um dos Jurados deve varrer do sentimento esses venenos de fácil e mórbida emoção, ganhando, ou conservando, a claridade da sua consciência, e robustecendo o respeito pela vida e destino dos outros homens. Lembro-lhes que os dois réus, aqui presentes na barra, são apenas acusados dos crimes referidos, e não mais que acusados! Inocentes? Culpados? Averiguá-lo, é o objetivo dos nossos esforços. Oxalá, possamos chegar ao fim com a consciência de termos iluminado um veredicto justo, inteiro e livre de condicionamentos de toda espécie! (SANTARENO, 1967, p. 16).

O excerto expõe as exortações do juiz-presidente. Estão postas as ressalvas que os jurados devem considerar antes de avaliar os fatos empíricos, confirmando a influência negativa exercida pelo processo midiático de modelização dos fatos, tirando deles o máximo de proveito pecuniário. A este processo este enunciador buscará contrapor um método interpretativo com o objetivo de determinar o alcance da norma jurídica. No entanto, seu método de interpretação revela perfeita sintonia entre sua formação ideológica

e a significação de seu discurso. Por este motivo, para além delas, o excerto aponta para o considerável grau de interseção textual como procedimento cultivado, sobremaneira, pelas formas artísticas na atualidade. Santareno exorta o espectador a ficar atento, pois que no texto dramático que ele compôs existiam outras efabulações, tão fictícias quanto a sua, porém sobre elas irá pesar o fardo da forma mercantil que indústria cultural lhes dera. De forma que *O Inferno* impõe intersecção paródica entre o seu discurso e os discursos anteriores que antes dele narraram o acontecido. Santareno representou o episódio de modo a levar o espectador/leitor a perceber a poderosa participação midiática e a sua influência, tanto na composição do sentido e construção dos fatos empíricos quanto na condenação dos réus.

O juiz-presidente é levado a nomear uma a uma das fábricas que à época compunham a indústria cultural: jornais, rádio, televisão e cinema mediante o emprego da retórica de quantificação, uma estratégia discursiva hiperbólica, de intensificação, modalizada pela expressão: “pressurosamente começaram a fabricar,” que como recurso retórico denomina-se hipálage. A hipálage é elaborada por meio de um processo de derivação do sentido literal de um termo ou frase, sobre o qual se sobrepõe o sentido figurado aqui utilizado, cuja função consiste em atribuir uma qualidade ou ação de um ser a outro ser. A hipálage subverte as funções desses veículos de comunicação que, como tais, pertencem à esfera simbólica, ao reino do espírito e à cultura, que por contraposição passa aqui a atestar uma rusticidade e uma repetição mecânica próprias da ação de fabricar no sentido de atividade fabril/mercantil.

Nada é mais avesso ao espírito quanto a rusticidade, a repetição mecânica e a febre mercantil. Ironicamente, a frase torna-se cortante acicate que pinça a contradição na sua raiz. Acrescente-se que a expressão ainda é modificada pelo adjetivo pressuroso, cuja carga semântica implica em cuidado delicado, capricho e empenho, transformado aqui em advérbio de modo que indica

ação e intenção. Invertidamente se atribui a fabricar um cuidado que é próprio do trabalho do espírito e não da manufatura.

Desses procedimentos resulta o contraste que provoca surpresa e desestabiliza, pois procura sublinhar uma afinidade inexistente e contraditória entre a repetição mecânica, rusticidade que produz a expropriação, com a cultura, que produz emancipação. O excerto denuncia os perigos que a manipulação do acontecimento empírico pode causar aos membros do júri. Nesse aspecto, o dramaturgo revela o conhecimento dos sistemas que erigiam a realidade social de sua época. No caso da indústria cultural, ele pode apontar a reificação que a transforma em mera fábrica de simulacro (cópia da cópia), oferecido às massas como sucedâneo das verdadeiras experiências, que o fetichismo da mercadoria as impede de viver na efetividade social, substituindo-as pelo portento do “espetáculo” *The Moors Murderers*, que são chamadas a consumir. Considerando que o conceito de “espetáculo,” formulado por Debord, ultrapassa a onipresença dos meios de comunicação de massa, estes representam somente o seu aspecto mais visível e mais superficial. No excerto o simulacro aparece sob a escolha frasal acurada “dos venenos de fácil emoção”, como estereotipia e deglutição do já mastigado, ontologicamente a busca pelo já percorrido e o medo do que não se conhece. Parece que aqui se caminha de volta à Caverna de Platão.

Nas instruções do juiz aos membros do júri, por duas vezes, ele recorre ao verbo auxiliar modal dever: “deve esquecer” e “deve varrer”, que é apresentado nesta ordem de gradação para enfatizar a obrigatoriedade e definir, por antecipação, qual deverá ser a atitude deles frente ao caso que irão julgar. O cuidado visa à neutralidade e objetividade científica para que o veredicto possa estar livre de toda espécie de condicionantes/determinações. Entretanto, o desenrolar do trecho do texto dramático irá iluminar as contradições existentes entre o fazer e o dizer do próprio juiz, aprofundando a distância entre as instruções dadas aos membros do júri e as atitudes opostas que eles tomarão. A ironia mais cruel está posta no fato de ser o próprio juiz obrigado a

beber da indigesta bebida dos condicionamentos midiáticos que ele alertara como perigosos. Ao ponto de ele mesmo desconsiderar a determinante maior da condenação dos réus, que foi a compra efetiva do testemunho do casal Smith por um jornal inglês, cujos propósitos óbvia e declaradamente eram fomentar o clima de exaltação histórica com o fito de aumentar sua tiragem e lucros.

Em oposição a essa primeira formação discursiva está posta uma outra, resumida na expressão “claridade da consciência”, pressupondo o esclarecimento e a ausência de mistificação e confirmando a contraposição de ideias entre as duas linhas de força que percorrem o texto dramático em todas as suas dimensões. Entretanto, em termos literários, o excerto se constitui num expediente conhecido como *mise en abyme*, uma espécie de encrave que, em escala maior, possui a faculdade de estabelecer um vínculo analógico entre o excerto e o drama que ele espelha. No quarto capítulo, essa questão será desenvolvida.

Por outro lado, é provável que a notoriedade dada ao caso empírico dos *The Moors Murderers* tenha sido, em parte, também acrescida pela contribuição de outros acontecimentos notórios próximos no tempo. Um desses fatos foi o brutal assassinato dos quatro membros da família Clutter, ocorrido em novembro de 1959. A frieza dos dois jovens assassinos e a banalidade dos motivos dos assassinatos foram aproveitadas por todos os veículos da indústria cultural da época, tanto que Truman Capote se beneficiou dessa publicidade gratuita para construir e, ao mesmo tempo, tornar célebre seu *In cold blood — a true account of a multiple murder and its consequences* (1966). Elaborado na forma de “romance sem ficção” (se isso for possível) essa estrondosa forma poética midiaticizada, mas ainda assim com cariz de documental, foi julgada produtora de um gênero novo dentro do romance policial. O mínimo que essa obra nos fala sobre Bernardo Santareno é que ele era um leitor assíduo de jornal. Restava ver quantas matérias a respeito do caso Clutter foram publicadas nos jornais portugueses.

Também é muito provável que ele tenha lido o *roman noir* *A sangue frio*, tanto que o cita em sua peça. De qualquer maneira,

sabemos que o dramaturgo percebeu as ilações entre os dois acontecimentos empíricos. E não deixa de ser interessante a frase que, segundo Bennett Miller, o próprio Capote teria dito ao se lembrar, anos depois, do tempo que gastou para compor seu romance: “Eu me desviaria de Kansas, como um morcego fora d’*O Inferno*¹²”. Como todos já observaram, quando um texto faz citação de outro texto sua intenção é reafirmar ou inverter, contestar e deformar alguns dos sentidos do texto citado. No caso em tela, poder-se-ia afirmar que a intenção é dupla. Como é sabido, sobretudo no nível do intertexto classicista, a citação, tradicionalmente, era concebida como símbolo da *auctoritas* e ainda como homenagem respeitosa ou ornamentação, num contexto mais amplo da literatura como *mimesis* (RIFFATERRE, 1973).

Sendo assim, a citação de *A sangue frio* em *O Inferno* torna-se uma (re)escritura de dupla motivação, necessariamente contrastiva: na primeira motivação o hipotexto funciona como espécie retórica de argumento de autoridade que serve de ancoragem à tese defendida pelo dramaturgo; a segunda motivação torna-se uma repetição com diferença crítica, uma espécie de devoração do texto citado, perante o qual a peça pretende assumir um afastamento crítico.

Eis o hipotexto:

8.º Jurado: Acabei a noite passada de ler o último livro do norte-americano Truman Capote: “In Cold Blood”. Terrível. É o relato escrupuloso e autêntico dum crime verdadeiro, julgado na América, no Estado do Texas, há meia dúzia de anos. Os seus autores, Richard Hickock e Perry Smith, foram ambos condenados à morte. Mas a execução só teve lugar cinco anos depois da sentença. Por enforcamento. Eram dois rapazes. Mataram, *a sangue frio*¹³, uma família inteira: Pai, mãe e dois filhos. Nunca tinham visto antes as vítimas. E estas também não conheciam os seus algozes. Móbil do crime? Ao que parece, teria sido o roubo. Na realidade não roubaram

¹² Ver www.sonypictures.com.br/hotsites/cinema/535/presskit.pdf

¹³ Por várias vezes a frase é utilizada em *O Inferno*.

nada, porque não havia nada para roubar. Terrível, de fato. Ficou conhecido com o nome de “caso da família Clutter.” Um caso como tantos outros... (Procurando nos bolsos interiores:) Quando, há anos, foi o julgamento, recortei dum jornal americano, o “Garden City Telegram”, uma notícia que me impressionou. Não sei bem por que, guardei o recorte. Ontem o procurei, e dei com ele... Naturalmente ficou na algibeira do outro casaco...? Ah, aqui está! Sempre pensei que o caso Clutter era um caso exemplar. E o Truman Capote, pelos vistos, tem a mesma opinião... (Ironia triste:) A velha Europa... a maravilhosa América...! Ai, o nosso “Mundo Ocidental”, herdeiro de tantas e tão gloriosas civilizações, bandeira de tantas guerras!... (SANTARENO, 1967, p. 171).

Neste exemplo de heterogeneidade mostrada, o texto dramático se volta abertamente para o romance *best-seller* *A sangue frio* e ao de citá-lo revitaliza seus argumentos que reafirmam o cultivo da violência. A rubrica “ironia triste” dá o tom melancólico de quem percebe o que poderia ter sido e não foi o “Mundo Ocidental, herdeiro de tantas e tão gloriosas civilizações”. O oitavo jurado consegue aqui iluminar, na realidade presente, aqueles elementos que poderiam ter conduzido o Mundo Ocidental à realização plena de todas as suas potencialidades, ao mesmo tempo em que aponta, *pari passu* desses elementos, a guerra como barbárie e obstáculo que sistematicamente tem impedido a emancipação desse mesmo mundo.

Entretanto, além do oitavo jurado, a expressão “a sangue frio”..., seguida de reticências, é colocada em cena mais de uma vez pelo Procurador da Rainha Bernardo, indicando que o romance de Truman Capote constituía uma referência, quer pela problemática do assassinato sem motivação, quer pelo trabalho das mídias na construção da narrativa de reconta os fatos. Santareno empresta a voz do oitavo jurado, seu alterego, para confirmar que o caso Clutter é um caso exemplar, pois trata-se de um fenômeno particular cuja capacidade de ilustrar as tendências presentes na totalidade social é deveras hiperbólica. *O Inferno* também pode, então, ser lido como o comentário dramático desse *exemplum*.

A prisão de Perry Smith e Dick Hickocke ocorreu em 1960 e suas condenações e morte por enforcamento em 1965. *A sangue frio* é publicado em 1966, ano do julgamento e condenação dos *Moors Murderes*. Ao falar sobre o nome do jornal americano *Garden City Telegram*, Santareno pode estar confirmando que realmente leu esse jornal, mas também, como o oitavo jurado, é inteiramente fictício. Pode ser que tenha escolhido um dos nomes dos jornais americanos com o propósito de acrescentar verossimilhança a esse jurado e sua fala. De qualquer modo, o dramaturgo demonstra que ambos os casos empíricos foram inscritos na lógica cultural do capitalismo tardio e nas práticas culturais que performam a comunicação social na “sociedade do espetáculo”, tanto assim que Bennett Miller, diretor do filme *Capote* (2005), afirma:

Eu diria, no entanto, que o próprio Capote contribuiu para o problema (Indústria cultural) ao convidar o entretenimento para o noticiário, no que chamamos hoje de ‘infotainment’. A partir dele, a meta visou mais atrair um maior número de espectadores e entretê-los para vender produtos do que ter a responsabilidade e a integridade que o jornalismo deve ter para servir seu propósito na sociedade. O que Capote fez foi pegar uma história muito privada de uma família metodista do meio do país e torná-la em algo que era jornalismo, claro, mas também entretenimento e também rentável (Jornalismo de Luxo. In: **Folha Ilustrada**, 06/02/2006, p. E 1).

As afirmações desse diretor confirmam o que fora dito por Bennett Miller sobre o papel desempenhado pela indústria cultural em torno do caso Clutter e do romance *A sangue frio*. De outro lado Bernardo Santareno, travestido na *dramatis persona* do oitavo jurado, está a dizer que leu esse mesmo romance, embora não seja importante a veracidade dessa informação. Mas a constatação de que foi por ele influenciado deve vir acrescida de uma crucial diferença, que se concentra no fato de que seus móveis não foram os fins mercantis de Capote e se o romance de Capote lhe serviu de modelo, Santareno soube usá-lo de modo invertido. É que o dramaturgo tinha aspirações menos comezinhas que as de Truman

Capote, talvez em decorrência das circunstâncias e país de nascimento, pois é certo que Santareno nasceu e viveu num ambiente muito diferente daquele vivido pelo norte-americano. Isso leva à ditadura fascista, da qual Santareno foi ferrenho inimigo e para a qual apontou as armas da sua escrita e todas as outras formas de que dispunha para combatê-la. Ele sabia das ilações havidas entre o fascismo de Salazar, a indústria cultural e a sociedade unidimensional.

Entre outros, compreendeu que a transformação daquele romance em *best-seller* era trabalho da indústria cultural. Nesse sentido se confirma a afirmação de que “no mundo burguês, a obra de arte só pode ser duas coisas: ornamento e mercadoria” (LEMINSKI, 1986, p. 30). Aqui, Santareno também utiliza o procedimento de modelização semiótica, ultrapassando o modelo primário de modelização até alcançar os outros sistemas secundários de modelizações, tais como aqueles apresentados nas recontextualizações paródicas dos mitos e de outras obras. Eles usam a linguagem natural como material, acrescentando outras estruturas e são “construídos em analogia com as linguagens naturais (elementos, regras de seleção e combinação, níveis), que funcionam como metalinguagem universal de interpretação.” (MACHADO, 2003, p. 146). Vê-se aqui que no sistema de modelização secundária, códigos culturais canonizados de linguagens, gêneros, estilos, formas, afetos, paixões, poéticas, na condição de formulações semióticas anteriores podem se transformar num conjunto de regras, de códigos, de instruções, enfim um modelo para a produção e orientação de sentido de processamento de novos eventos e fenômenos, modas e formas.

Problematizar o novo a partir do já-dito, ou seja, diretamente, no seu entrecho e, indiretamente, no caso de *A sangue frio* por meio do processo de modelização, trazendo à tona o acento mais carregado que a mídia sobrepusera aos aspectos e sucessos tidos por macabros. Estes, antes de serem divulgados ao público, receberiam o tratamento característico do sistema de modelização semiótica por parte dos veículos midiáticos. Graças à transferência de formatos — “um dos

processos mais comuns das relações intersemióticas” (MACHADO, 2003, p. 146). *A sangue frio* se consagrou porque soube redimensionar os códigos discursivos da linguagem jornalística.

Esse romance policial pôde modelizar, num meio, aquilo que era específico da codificação de um meio que lhe era estranho. Não só a dinâmica da violência espetacular do jornalismo impresso modelizou as imagens do romance sem ficção, como também este romance policial se serviu das formas poéticas do romance policial para representar aquilo que se deduzia acontecer do outro lado dos acontecimentos empíricos. É essa modelização semiótica entre gêneros e formatos que motivou Bernardo Santareno a produzir um trabalho teatral mais aprofundado na produção de *O Inferno*. O que ele coloca na pauta de discussão é a dialogia entre as diferentes formas de linguagens e poéticas.

Disso resulta que em lugar de uma transcrição mais referencial de informação jornalística sobre o acontecimento noticiado, a mídia os recodificou, (re)processando seus dados empíricos e com eles reconstruiu suas personagens e a diegese que anima o drama. Por meio de um processo de mediação, foram incorporados aos acontecimentos um conjunto de signos estéticos que não pertenciam à linguagem jornalística e nem mesmo à linguagem forense, começando por substituir o léxico referencial por um léxico acentuadamente de cariz emotivo que tem a função precípua de persuadir o leitor (FOWLER, 1991, p. 80).

Santareno quer apontar a valorização da crença, aceita por parte dos que trabalham na área, de que a natureza peculiar da linguagem forense guarda alguma propriedade especial que lhe possibilita, mediante uma busca empírica da verdade, “uma máxima correspondência com a realidade absoluta dos fatos a serem julgados, chegando assim a um veredicto justo”. De modo análogo à linguagem forense, a linguagem jornalística julga existir um grau zero de linguagem, com o qual se é possível atingir o coração do referencial. Dessarte,

[...] a função referencial no jornal é aquela que estabelece a conexão mais 'pura', mais direta entre o acontecimento e a notícia. É a função que narra o fato com a maior objetividade possível; com a menor interferência possível de fatores pessoais ou grupais (FARIA, 1991, p. 50).

Entretanto, a poética que performa *A sangue frio* e a linguagem forense e midiática de *O Inferno* demonstram o quanto essa pretensão é falaciosa, visto que ambos os textos demonstram que essa linguagem percorreu outros gêneros discursivos, no caso o gênero da literatura folhetinesca, com seu registro melodramático e tons romanceados. Desse processo modelizante nasce a estrutura que organiza em forma narrativa a gramática desses textos, cujo processo levam os acontecimentos a conter o peculiar chamariz da estrutura e dos apelos do *fait divers*. Um dos traços característicos do sistema de modelização que conforma o *fait divers* é desviar os fatos da análise racional, canalizando-os, via registro emocional, ao caminho que leva ao imaginário e ao inconsciente como solo fértil para a implantação de ideias, desejos, medos, atitudes e comportamentos de identificação ideológica. Nesse aspecto, os dois casos foram configurados em mito pela indústria cultural.

No âmbito da história, a formação desse processo está representada nos queixumes melancólicos de Baudelaire que, ao se deparar com o tratamento dado aos crimes pelos jornais daquela época, percebe que a divulgação dos acontecimentos escabrosos já passava pelo procedimento sistemático da modelização folhetinesca:

É impossível percorrer uma gazeta qualquer, seja de que dia for ou de que mês, ou de que ano, sem nela encontrar, a cada linha, os sinais da perversidade humana mais espantosa, ao mesmo tempo em que as gabolices mais surpreendentes de probidade, de bondade, de caridade, e as afirmações mais descaradas a respeito do progresso e da civilização. Os jornais, sem exceção, da primeira à última linha, não passam dum tecido de horrores. Guerras, crimes, roubos, impudícias, torturas, crimes dos príncipes, crimes das nações, crimes dos particulares, uma embriaguez de atrocidade universal. É com esse repugnante aperitivo que o homem civilizado acompanha

a sua refeição de cada manhã. Tudo, nesse mundo, transpira o crime: o jornal, a muralha e o semblante do homem. Não compreendo que uma mão pura possa tocar num jornal sem uma convulsão de repugnância (BAUDELAIRE, 1981, p. 39).

Ora, a bem da verdade, o registro de Baudelaire foi tecido na época em que a indústria cultural ainda estava em processo de formação. Mas o pai dos poetas malditos já dava a ver a voracidade com que elementos desse naipe eram fabricados. Bem antes dele o poeta inglês Wordsworth¹⁴ já denunciava a capacidade dos jornais, então única mídia existente, de conduzir o público ao embrutecimento e ao *voyeurismo*. A mídia norte-americana montou as imagens e detalhes degradantes para manter a notoriedade em torno do romance de Truman Capote, explorando, por exemplo, a relação amorosa que ele teria mantido com um dos acusados. Portanto, não devíamos estranhar que a mesma batuta fosse utilizada para produzir as imagens, ideias e emoções que incharam a crônica policial em torno do casal Ian Brady e Myra Hindley.

A diferenciar esses procedimentos nos processos de figuração de ambos está o fato de que a peça problematiza o mito produzido pelas mídias por meio de um processo intertextual, segundo as proposições de Genette (1982, p. 7), para quem a intertextualidade de um texto é “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Na relação estabelecida pelo processo intertextual está incluído outro texto: o hipertexto “ou texto derivado de um outro texto pré-existente” ao qual Genette (1982, p. 11) chama de “hipotexto”. Entretanto, em *O Inferno*, o processo intertextual tem um alcance maior do que o proposto no conceito acima, pois como hipertexto o texto dramático resultará de muitos

¹⁴ Assim escreve Wordsworth: “Graves fatos nacionais que ocorrem diariamente e pelo crescente acúmulo de homens nas cidades, onde a uniformidade de suas ocupações produz um anseio de acontecimentos extraordinários, que a veloz comunicação de informações satisfaz continuamente. Esse processo de super-estimulação age com a finalidade de embotar a capacidade de discernimento da mente e reduzi-la a um estágio quase de torpor selvagem” (SONTAG, 2003, p. 89).

hipotextos, estabelecendo um entrelaçado de modelos, de discursos e de formas vindos de diversas convenções culturais. O que se deve ressaltar aqui é que, diferentemente de Capote, Santareno se apropria de algumas dessas práticas sociais com visada diversa e de maneira diversa. Ao figurar a história de amor entre o casal diabólico, ele o faz como um amor fatal construído duplamente: primeiro pelo próprio casal, não por pulsões vindas da natureza, mas aprendidas na cultura na convenção do *roman noir*, com estilos e formas estéticas de outras convenções literárias.

Para efetivá-la, ele teve de plasmar outros caminhos para o material diegético, embora esse material pudesse ser lido em chave melodramática, da mesma forma que o foram as petições posteriores da empírica Myra Hindley que, em suas tentativas de alegar inocência, afirmou ter cometido as atrocidades sob o efeito do canto nazifascista sedutor de seu amado Orfeu/Ian Brady e, como justificativa, tentou estabelecer uma analogia com a inocente Trilby¹⁵, protagonista de romance homônimo, que posava nua sob a hipnótica sedução de poderoso vilão da história, Svengali.

Diga-se ainda, que, muito antes de Myra Hindley fazer sua petição comparando-se à personagem Trilby, Santareno construiu o texto dramático *O Inferno*, no qual destacou o poder de sedução da estética sem alma que comanda o discurso do anti-herói Orfeu Wilson. Esse discurso foi expresso nas vozes da primeira e da terceira mulheres-jurados. Mas especialmente da terceira mulher-jurado. Essa desesperada tentativa da ré Myra Hindley mimetizar, ainda que de modo degradado e oportunista, a figura de Trilby foi levada a sério, na realidade factual e na figuração dramática, como tese da defesa. Sobre ela comenta a figura do Procurador da Rainha:

¹⁵ O romance *Trilby* (1894) foi o único de George Du Maurier, talentoso ilustrador de revistas literárias. Pode ser considerado como um dos grandes *best-sellers* dos começos da indústria cultural. Só nos Estados Unidos foram vendidos 200.000 mil exemplares no primeiro ano de edição. A fábula tem por personagem principal Trilby, jovem ingênua e inocente, com passado obscuro, que sob a hipnose de Svengali, estranho músico judeu, posava nua para pintores de Paris e cantava maravilhosamente bem a ponto de comover as plateias de toda a Europa.

Refiro-me ao papel desempenhado pela acusada, Eurídice Oliver, no processo que estamos a julgar. Será ela um mero agente passivo nas mãos do Orfeu? É pelo menos esta a tese da defesa, que se esforça por não-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 ético e de responsabilidade, pulverizando-lhe a vontade e os naturais sentimentos de auto apreço. Estão a ver a imagem (SANTARENO, 1967, p. 81).

A imagem que os jurados e a assistência são chamados a construir mentalmente já fora performada por Eurídice quando ela leu o romance *Trilby* (assim o afirmou a ré Myra Hindley). Entretanto, essa imagem feminina era um dos estereótipos que pairavam nas páginas dos romances da época de *Trilby*, esse tipo de romance poderia ser visto como o mais macio travesseiro sobre o qual muitos reclinavam a cabeça para esquecer as asperezas da realidade empírica. A tentativa pretendia colar a imagem sua à imagem do estereótipo, procedimento que lhe facultaria ser considerada como uma jovem passional. Uma espécie de donzela, presa fácil dos amores fatais¹⁶ e seduzida por um implacável conquistador. Obviamente, à época ainda existiam escandalosos casos empíricos de sedução, hoje felizmente caducos, nos quais se podia mirar como exemplo.

No entanto, tanto a ré quanto a *dramatis personae* deixaram de considerar que já começava a se tornar obsoleta a puritana condenação da atividade sexual feminina antes do casamento, embora no passado as donzelas seduzidas fossem alvo da comiseração social. Vem daí também o cariz melodramático aqui exposto. Entretanto, da perspectiva do criminologista Colin

¹⁶ Numa carta à produtora da BBC, a própria Myra escreveu “a força do meu amor por Ian Brady foi parte do motivo de eu me permitir ser empurrada para dentro do homicídio. Ele tinha uma personalidade tão poderosa, um carisma irresistível. Se ele tivesse me dito que a lua era feita de queijo verde ou que o sol nascia no Oeste eu teria acreditado nele”. In: <http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/A10177355>- Acesso em: 05 out. 2006.

Wilson, a relação entre os réus se constituía num caso de *folie à deux*¹⁷. Restava saber quem do casal foi o elemento dominante e paranoide capaz de incutir suas convicções delirantes e quem foi o parceiro mais fraco, passivo e sugestível. A peça *O Inferno* num certo sentido parece confirmar a versão de Myra Hindley, mesmo porque era mais fácil no que respeita a essa questão deixar essa possibilidade no ar. Assim ela foi figurada como o parceiro passível e sugestível, tanto que compõe a seguinte fala para o segundo advogado de defesa.

Creio que dificilmente tornareis a ouvir uma confissão de amor mais apaixonada e total! Amor autêntico, destruidor e trágico, mas profundo e devotado. Tão devotado que a palavra “belo” nasce irresistivelmente da minha boca! Conheceis muitas mulheres, tão jovens como a acusada, tão bonitas como ela, que, na perigosíssima situação em que se encontra aqui, fossem capazes de aguentar, de não trair, de se manterem fiéis ao amante, para lá do medo, da prisão da morte?! O que Eurídice Olivier quis dizer ao tribunal, com as palavras que há pouco proferiu, foi apenas o seguinte: O que Orfeu sofrer, eu quero sofrer também; o castigo que lhe derem, quero que mo dêem também a mim!... (*Silêncio palpitante em que avalia o efeito emotivo da tirada junto do júri e da assistência.*). Confissão desgarrada, dum grande amor, terrível e escravizante, singular e satânico! Aí, meus senhores, as coisas cruéis e porventura criminosas que qualquer de nós, possosso dum amor assim, poderia talvez fazer...!

¹⁷ “*Folie à Deux* (Falret,1877) é a construção de um sistema delirante a partir da relação interpessoal entre personalidades susceptíveis de determinar a construção desse sistema. Tal fenómeno é atualmente classificado como Transtorno Psicótico Compartilhado pelo DSM-IV (297.3) (1) ou Transtorno Delirante Compartilhado no CID-10 (F.24) (2). Lasègue e Falret (3) foram os primeiros a usar o termo *folie à deux*, que pode ser definido como uma transferência de ideias delirantes e (ou) comportamentos anormais de uma pessoa para outra ou outras, que tenham vivido em associação próxima afetivamente. Bleuler (4), que o denominou loucura induzida, caracterizou sua ocorrência em doentes mentais, principalmente enfermos paranoides e, mais raramente, em hipomaníacos, que convencem da realidade de suas ideias delirantes pessoas que lhe são de convivência íntima. (ROCHA, F. L. **Folie à deux - Revisão crítica da literatura**. Jornada Brasileira de Psiquiatria, v. 41, n. 2, p. 61-65, 1992).

Mais nada, Eurídice Oliver, chega-me o que acabo de lhe ouvir. (SANTARENO, 1967, p. 198-199, grifos meus).

Pelo que se vê, a imagem de Trilby anima a fala do advogado de defesa. Aqui se tem um pequeno esboço do material que poderia se encaixar como luva num entrecho melodramático. Aqui o discurso tem a função precípua de comover. Entretanto ele poderia se passar por sério, não fosse pela existência da pequena didascália que serve para lembrar ao receptor de que isso é apenas mais um expediente de retórica com propósitos bem definidos, para os quais a hipérbole do amor incondicional da ré pelo réu pode ajudar a amenizar a culpabilidade da ré. Entretanto, parece que Myra não conseguiu muita comisseração por parte dos ingleses. Apenas a rede BBC produziu um mal recebido documentário na fracassada tentativa mercantilista de ajudá-la a conseguir a liberdade. Julgando-se inocente, em 1977 ela pronunciou a frase: “a sociedade me deve uma vida” que angariou notoriedade ao ser citada na música *Still ill* da banda *The Smiths*.

Para os ingleses ela se tornara uma espécie de encarnação simbólica da luxúria sádica, uma beleza maldita, indiferente e insensível, julgada antinatural na mulher e, portanto, elevada acima das outras belezas não potencializadas pelo Mal. No imaginário inglês, a Myra Hindley foi facultada a potência de envenenar quem dela se aproximasse e a tocasse. O fenômeno não é único. De fato, ele se assenta na tradição da literatura Ocidental numa versão misógina e negativa do 'eterno feminino', que convive lado a lado com a *persona* da *mater* dolorosa — berço gerador do enternecimento, da piedade e da meiguice sofredoras, em tudo contrária à *persona* da *femme fatale*, mais maligna que o homem e friamente indiferente ou agressivamente letal. O fato é que Santareno percebeu que a concentração de ódio depositado na figura da ré tinha a contribuição desses fatores e os representa no discurso do quinto jurado.

5.º Jurado: (Homem de quarenta e cinco anos, baixo e abarrancado; lábios grossos e ávidos, olhos pequenos e simiescos protegidos por densas sobranceiras negras, mãos papudas e pilosas. Voz escarninha, sem emoção, pesada de sensualidades grosseiras.) Está mais que visto: Ela, a mulher, é que foi o dínamo de toda esta sujeira! Mas olhem pra essa Eurídice, vejam-na: Ali está, muito descansadinha da sua vida, toda empertigada, mais que segura... Parece que não foi nada com ela, claro! Cá por mim, levas a tua conta, olá se levas! Olhos pintados, batom na boquinha, verniz nas unhas... boa meia, boa perna!... Ah, és de força, minha grande sabida! Ele agora que vai amochar com tudo, bem entendido! Mas talvez te saia o cão na carreira. Só se eu não puder!... Grande palerma aquele Orfeu! Só ele é que brincou; ela não, a santinha! Sim, virtuosa donzela, tu não fizeste nada com o Edward, pois não? Claro que não. Isso sim! Deus nos livre dos maus pensamentos. Sentadinha num canto, pura, imaculada... rezavas pelo bom passamento da sua alma. Desavergonhada! Eu te direi!... Conta comigo. (SANTARENO, 1967, p. 36-37).

No excerto contracenam, lado a lado, as duas *personae*: a *femme fatale* e a *mater* dolorosa — Lilith e Eva/Maria, tanto uma quanto outra sofreu ao longo dos séculos o zelo dos ânimos misóginos. Ambas foram levadas ao panteão da identidade da mítica. No caso de Myra Hindley? Eurídice, provavelmente, para marcar a natureza figura que conduz ao mundo dos mortos. Por outro lado, a dimensão do ódio que a população inglesa sentia por Myra Hindley talvez decorresse da desconcertante disjunção guardada dentro da própria personagem. Ela incorpora uma associação de beleza e crueldade que é parte do símbolo da maldade feminina, cobiçada e invejada e, ao mesmo tempo, aterrorizante e monstruosa. Basta lembrar da conhecida foto que tornou seu rosto notório na memória dos ingleses. Essa percepção fez de Myra Hindley uma mulher perigosa, cuja beleza demoníaca atraiu Ian Brady e as crianças vitimadas por ambos e que, por isso, depois das descobertas dos assassinatos, provocava medo e atração,

terror e desejo¹⁸ naqueles que a contemplavam como protótipo da vilã. Tradicionalmente tornou-se caracterizada por sua opressiva e sedutora presença física. O quinto jurado é a caracterização exemplar da figura do misógino, cuja sensualidade grosseira e truculenta esconde o ressentimento e a aversão próprios da misoginia.

Segundo Jean Delumeau, “a atitude masculina em relação ao segundo sexo sempre foi contraditória, oscilando da atração à repulsão, da admiração à hostilidade” (DELUMEAU, 1990, p. 310). Dessa perspectiva, não terá sido à toa que Santareno incorporou na *persona* do quinto jurado essa mescla de atração e repulsão que os ingleses sentiram em relação à ré Myra Hindley. Santareno figura esse fenômeno na lubricidade que anima os afetos do quinto jurado:

5.º Jurado: (*em “off”*) Anh! É de força, esta menina: O superintendente da polícia também já está como deve ir! Realmente, olhem bem para aquela carinha: Parece um anjo do céu, uma santa!... E depois o diabo da mulher é bonita, tem olhos, tem busto, tem pernas... Um mimo! No lugar do Howard, eu fazia o mesmo... ou pior. Pronto, agora já sei como esta cantiga com os policiais vai ser cantada: Ela e o superintendente parecem dois pombos a arrulhar... Não veem? Aquilo não é um interrogatório, é um dueto de canários, uma ária de amor! Rica mulher, não haja dúvida! (SANTARENO, 1967, p. 87).

Essa sequência discursiva da voz em *off* do quinto jurado é tecida com mescla de construções e termos antitéticos: “aquela carinha; [...] anjo do céu, uma santa, um mimo”; “o diabo da mulher é bonita”; termos de uma ironia grosseira relevadora do sensualismo misógino e patológico, perigosamente próximo do sadismo que anima os afetos do quinto jurado. Não se pode deixar de transcrever aqui os pensamentos do quinto jurado quando Sophia, a irmã caçula de Eurídice, se apresenta para depor no tribunal do júri.

¹⁸ Na atualidade muitos filmes e músicas da indústria cultural dão notícia do importante crescimento da figura da *femme fatale*. Vale registrar que a *femme fatale* de épocas passadas se cobriria de pejos diante de sua bisneta midiática.

5.º Jurado: (*Os olhos lúbricos mergulhados em Sophia.*) Ah, esta é a mana!... (*assobio de apreço.*) Não é nenhuma peste, não senhor. Deve ser mais nova do que a outra, a Eurídice... Pelo menos, parece. Olhem pr'aquele luxo! Ela será mesmo casada com esse pilantra do Smith? Ah, já me esquecia: Quem paga é o jornal! (*Riso brônquico, grosseiro.*) Pra que quer ela frangote? Ná, este casamento deve ser outra aldrabice; capa para encobrir mais alguma falcatrua: alguém deve ter ficado lixado, tenho a certeza! (*suspiro sensual:*) Ai, ai! A verdade é que, cá por mim, também não me importava de me deixar enganar por ela... Que rica posta!... (*Desaparece o foco. Luz normal em todo o palco. Continua o julgamento.*) (SANTARENO, 1967, p. 139).

Se comparadas, há aqui um paralelo que aproxima esse jurado das figuras de Orfeu e David Smith. Todos os três são abjetos, mas aqui a caracterização sobrepesa sobre o quinto jurado tanto ou mais que as outras figuras do cotejo. Por outro lado, é sabido que o motivo de amor como encontro fatal leva à ruína especialmente a figura feminina é antigo e pode ser figurado em qualquer forma artística. De fato, presente desde os clássicos gregos, em certas convenções, como a romântica, chegou a ser escolhido como um dos mais inefáveis dos *topoi*, sendo capaz de dar vida a um rol considerável de obras, mesmo antes do surgimento da convenção do amor cortês. Bastam apenas alguns, tais como; *Carmem*, *O Morro dos Ventos Uivantes*, ou, para ficarmos apenas no teatro, as famosas peças *Bodas de Sangue*, *Fedra*, *Romeu e Julieta* e *Otelo* etc.

Ao ser apropriado pela lógica cultural dos veículos de enunciação midiática, esse motivo literário, assim como tantos outros, foi transformado em mercadoria, cujo valor de troca deve ser aferido nas bilheterias. Na recorrência massificada do *topos*¹⁹, a

¹⁹ Na obra *Análise e interpretação da obra literária*, Wolfgang Kayser apresenta uma definição de "topos". "São estereótipos, clichês ou esquemas de pensamento e de expressão provenientes da literatura antiga e que, através da literatura do latim medieval, penetraram nas literaturas das línguas vernáculas da Idade Média e mais tarde no Renascimento e no período barroco. Contrariamente à versão romântica de poeta e poesia, que destaca no poema apenas o produto espontâneo

imagem do amor fatal busca alento nos caminhos do passado que se entrecruzam com os caminhos do presente danificado, embora na contemporaneidade pareça não haver mais razão para a impressionante longevidade dessa categoria específica de romances rocambolescos, feitos para moças, cujo exemplo mais popular está na literatura em tons pastel das séries *Sabrina*, *Júlia e Bianca*, costumeiramente comercializados em bancas de jornal. No entanto, as prateleiras das livrarias também atestam que a literatura cor-de-rosa não está apenas viva, como também é avidamente consumida, tanto no formato de livro quanto em filmes, músicas e telenovelas. No teatro de cariz culinário, ela mereceu dedicada predileção. Mas os dramaturgos franceses foram condenados por “superenfatar as intrigas amorosas” (CARLSON, 1995, p. 195).

De todas as paixões “essa era a paixão mais rica em rápidos incidentes e, portanto, mais adequada para ser confinada em regras” (CARLSON, 1995, p. 195I). Na atualidade, está a se exigir muito mais esforços de recombinação e permutação por parte de quem se proponha a utilizar os componentes estruturais desse motivo para surtir os mesmos efeitos de antigamente. A moda é revesti-lo com as roupagens da grandiloquência tecnológica ou travesti-lo de documentário, como é o caso de *Titanic* e, mesmo assim, só consegue figurá-lo de forma séria em obras desse quilate. Ainda assim, o fastio do público expõe os sinais de exaustão e os limites desse *topos*. Ora, nós sabemos que o espaço cultural hollywoodiano é o espaço dileto da semiformação, conforme proposto por Adorno (1986). Dessa perspectiva, é bem diferente inserir o motivo do amor fatal dentro de um acontecimento histórico — o naufrágio do transatlântico *Titanic* — como chamariz para aumentar as bilheterias, do que utilizá-lo para problematizar as formas e os fatores, as práticas socioculturais que se articula com

de experiências elaboradas pelo temperamento individual, o exame dos “topoi” liga o artista literário objetivamente à tradição herdada” (KAYSER, 1967, p. 100-109). Isso significa que as figuras retóricas, os motivos e até as placas de expressão devem ser elucidados e entendidos na sua cadeia de transmissão de tal forma que o contexto interno da evolução literária se ilumine.

a psicologia individual para gerar figuras como o assassino serial, ou o assassino amoque²⁰.

No texto *O Inferno*, a contraface do assassino serial estará recoberta por um véu positivista que ancora a mecânica judiciária com o fito de descobrir ou afirmar a razão, o estado de razão do casal criminoso, passando ao largo das reais motivações rático-fascistas como indutoras dos assassinatos. Desse modo faculta ao direito forense levar o casal a sofrer sanções legais. Outro modo de ver essa figura aparece, com uma visibilidade invejável, no livro já mencionado *Serial killer, Louco ou Cruel?* (2003), de Ilana Casoy, no qual a contraface loucura e crueldade apresentam a figura empírica do assassino serial como uma realidade nosográfica, de forma a fazer com que seu comportamento desviante pareça pertencer a todas as épocas e tipos de organização social. Ambos os modos de ver a figura ocultam o desejo de se relacionar com ela num mundo além do social e histórico.

Entretanto, aqui não há espaço para aprofundar esta questão. Vale apenas registrar que a figura do *serial killer* surge, no contexto da Revolução Industrial, com o processo tumultuado e incontrolável de inchamento e urbanização das cidades, que irão se transformar em fervilhantes conglomerados urbanos. Esse *lócus* de cosmopolitismo transtorna o homem comum, que perplexo e despojado de recursos para compreender a realidade, manifesta uma forma singular de angústia e um sentimento de impotência diante de tal mudança. Cindido em relação a si mesmo e ao espaço em que circula, como estrangeiro, quase exilado, alheio ao próprio

²⁰ Ver, nesse sentido, o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* para o qual “o adjetivo amoque significando 'arremetida furiosa, homem possuído de uma fúria' deriva do substantivo amouco, que quer dizer “cheio de fúria, votado à morte; desesperadamente obcecado”. Segundo Roberto Kurz, o fenômeno do assassino amoque tem despertado a perplexidade do mundo e chama a atenção também para o carácter global e universal desse fenômeno.”. In: *A pulsão de morte da concorrência - assassinos amoque e suicidas como sujeitos da crise*. In: <http://obeco.planetaclix.pt/> ou <http://www.exit-online.org/>. Acesso em: 08 out. 2006.

cotidiano, cuja rotina da pressa e da urgência, em meio a espaços apinhados de transeuntes, pode desorientar.

Nesse sentido, a vida cotidiana na cidade e na metrópole é marcada por sinais que estabelecem comunicação difícil e distorcida, não cabendo à forma literária tornar esse lugar legível e transparente, confortável e pacificado. Nele o homem desponta como vítima maior de uma civilização (a industrial) que transgrediu todos os valores humanos, deixando em seu lugar a violência e o rancor porque “o ódio aparece apenas onde há razão para supor que as condições poderiam ser mudadas, mas não são. Reagimos com ódio apenas quando nosso senso de justiça é ofendido” (ARENDR, 1994, p. 47). Os aspectos sombrios desse novo hábitat revelam-se de forma aguda em certos espaços das grandes cidades, que passam a emanar um “clima soturno à moda de Baudelaire” no sentido mais amplo da expressão, repleto de *bas-fonds* e de seus personagens inquietantes. A respeito dessas personagens comenta, “visivelmente assustado”, o segundo jurado:

2.º Jurado: Que horror! Isto é um inferno*. Quem pode sentir-se seguro, preparar o dia de amanhã, fazer planos? Cidade de assassinos!... Se não fosse o meu Tony, reformava-me já e fugia para o campo. Assim, tenho de... Oh, cada vez há mais malvados! Um homem, para viver bem, nunca devia sair do canto da sua casa: sozinho, fechado à chave! Na rua, fica à mercê do primeiro criminoso que se cruze com ele, ao virar da esquina... Meu Deus, que desassossego! E há tantos... Cada vez há mais carrascos, nesta cidade!... (SANTARENO, 1967, p. 51-52).

Ainda que seja estranho, pois não combina com a proposição de cidadão do mundo, no solo cosmopolita das cidades surge o cenário rico para o cultivo de uma fantasmagoria medonha. Entre tantas causas, acrescentar-se-ia o aparecimento do assassino serial, figura sorrateira cuja invisível presença e fisionomia se assemelham à contraface do “homem das multidões,” e cujo enlace entre seu desempenho e o lócus que o gerou, à primeira vista, é negado pela ideologia. Além dos casos empíricos, cruéis em si

mesmos, ao mimetizá-los a ficção potencializou esse medo, implantando nele poderes alógenos “do Inimigo do gênero humano” (DELUMEAU, 1990, p. 247).

Nesse sentido, houve uma predisposição da opinião pública, mesmo naquele périplo cosmopolita para acreditar na conjuração das forças do poder das trevas, assim como sua fantasmagoria aterrorizante que reúne assassinatos em série com a figura de um ser disforme com um cariz sobrenatural. Basta lembrar que, ainda hoje no cinema, as figuras de Freddy Krueger e de seus congêneres destacam esteticamente essas forças. De forma que na sociedade midiática o vulto de assassino serial nunca se apresenta desnudo, mas seguido de um séquito fantasmático. Entretanto, a História diz que esse fenômeno não é tão contemporâneo como pode parecer à primeira vista. O cultivo do medo e de uma fantasmagoria infernal, reais ou imaginários e potencializados com o poder das trevas ficou registrado pelo queixume melancólico de um letrado que, em 1615, deixou o seguinte testemunho:

A vida dos santos, que nos falava outrora do amor e da misericórdia divina, dos deveres da caridade cristã e que nos exortava a praticá-las hoje já não é de moda e não tem mais prestígio como no passado junto aos bons e piedosos cristãos. Em compensação, todo mundo compra livros de magia, imagens ou rimas sobre as ciências ocultas e diabólicas (DELUMEAU, 1990, p. 246).

Delumeau transcreve essa citação com o fito de demonstrar que a cultura da Renascença cultivara e desenvolveu no público da época o hábito e o gosto por uma fantasmagoria infernal. Ao longo da modernidade esse gosto e cultivo performaram o imaginário tenebroso e elaboraram uma taxonomia do poder das trevas, no qual se incluía um bestiário. Para esse historiador a influência das mídias na divulgação do “teatro diabos” dos foi deveras fundamental.

Por outro lado, o *serial killer* também pretende compor um teatro infernal, pois ele é movido pelo desejo de notoriedade. As pistas e os

corpos, deixados para serem vistos, vão formando as cenas desse teatro macabro. No mais das vezes, os assassinos desse naipe cultivam o gosto pelo exibicionismo. Eles desejam deixar de propósito uma pista ou uma marca a fim de atestar sua passagem pelo mundo, nas quais eles se vangloriam de seus feitos, deixando a descoberto seu *ego* megalomaniaco. Os assassinos da peça *O Inferno* são presos justamente porque querem ter sobre seus atos cruéis o olhar de outra pessoa, no caso David Smith, cunhado da ré.

Entretanto, será dentro do périplo das grandes cidades que sua história infausta se inicia, na mesma Grã-Bretanha de Orfeu. Londres, do final do século XIX especificamente, será a primeira grande cidade a viver sob o acicate de um assassino serial quando Jack, o estripador ou estirpador, iniciou seu reinado de terror no dia 31 de agosto de 1888, na viela Buck's Row, onde foi encontrado o corpo de Mary Anne Nichols, conhecida como Polly. A brutalidade desse crime pode ser observada no fato de que a vítima tinha a garganta cortada de uma orelha à outra, e a lâmina havia penetrado até a coluna vertebral.

Como todos já observaram, o medo e assombro se apossaram da população londrina, fazendo com que a polícia inglesa iniciasse aquela que ficou conhecida como a mais extensa e infrutífera caçada humana. Ao mesmo tempo, Jack começava a brincar de gato e rato, escrevendo notórios bilhetes e cartas, como a famosa e histórica *From Hell*, na qual ele zombou da Interpol. *From Hell* significa literalmente "do inferno". Não sabemos se Santareno leu *From Hell*, mas as semelhanças entre os dois casos e entre *Do Inferno*, que é o título da carta, com *O Inferno*, título do texto dramático, permitem levantar essa hipótese. À época de *From Hell*, atenta a tudo que pudesse atrair consumidores ávidos por informações sobre o caso, a então nascente indústria cultural não perdeu tempo.

Começava ali também a exploração comercial da figura, primeiro construída nos jornais de grande tiragem. Logo se percebeu que o cinematógrafo podia reservar espaço cativo para notícias escabrosas. Dessa forma, não foi pelas mãos de grandes artistas que o tema do

serial killer foi elevado à condição de motivo literário, tendo sido levado a percorrer caminho inverso até chegar a ser performado pela peça *O Inferno*. Nesse sentido, reafirma-se a proposição de que a figura do *serial killer* não deve ser examinada como um dado supra histórico, em "paralelo" às diferentes formações sociais, pois será na modernidade que o cultivo do olhar e das imagens, enfim o cultivo do espetáculo adquire seu apogeu, embora isto não queira dizer que não tenha havido antecedentes. Porém, a história da modernidade dá testemunho da ilação para o *pathos* do medo interposto entre as resultantes concretas das condições materiais citadinas e as fantasmagorias herdadas do passado.

Entretanto, se em *From Hell* a visada era zombar da Interpol, seu cinematográfico remake *From Hell* é bem produzido dentro das leis de mercado. Nelas o caráter grotesco desse motivo é performado dentro de uma macabra chave de *roman noir*. Conquanto haja alguns filmes que já o exploraram, parece que a novíssima figura empírica, macabra e letal do assassino amoque ainda está a elaborar sua estrutura como motivo ficcional. Seja como for, a figura do Mal apresenta uma considerável tradição na literatura europeia, fecundando a realidade empírica e sendo por ela fecundado, num incessante intercâmbio. Conforme Mario Praz,

[...] a figura do Mal continua sendo a fonte de ações maldosas em que a massa inglesa tem necessidade de crer por maniqueísmo inato, seja essa fonte um monstro maquiavélico, como na época elisabetana, ou um tenebroso delinquente, como nos modernos romances policiais era visto na inquisição da Espanha e da Itália: o Iluminismo tinha indicado o frade católico como o infame que precisava ser esmagado (PAZ, 1996, p. 75).

O excerto apresenta as ilações entre necessidades psicoafetivas, morais, mudanças históricas e a forma do *roman noir*. Quer na ficção quer na História o Mal, agigantado com maiúscula alegorizante, precisa das figuras humanas, cuja especificidade dos caracteres permita a encarnação do Mal. A tradição literária do

Ocidente é um repositório exemplar dessas encarnações do Mal, na condição de leitmotiv altamente difundido e o imã que atrai a opinião pública e dispõe de larga capacidade de envolver profundamente as consciências massificadas.

Coincidência, ou não, o drama *O Inferno* e os filmes *Titanic* e *From Hell* são obras realizadas a partir de fatos históricos. Entretanto, a diferença entre eles confirma a veracidade da afirmação de Tomachevski, que diz ser a trama e não a fábula “uma construção verdadeiramente artística” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 174). N’*O Inferno* a construção do trecho começa *in media res*, invertendo a ordem cronológica do enredo linear. De antemão já é conhecida a catástrofe a se abater sobre os heróis, no caso anti-heróis; assim, a categoria do desenlace, última das quatro partes da tragédia, conforme o proposto pelo *mythos clássico*, está anteposta às outras categorias como o *ágon*, a peripécia, a *anagnorisis* ou reconhecimento e, é composta pelo resumo do *fait divers*.

Do ponto de vista histórico, tanto a crueldade dos assassinatos quanto a condenação dos réus os tornou lendários. Myra Hindley, por exemplo, ocupará a posição central da foto que compõe o painel de “mulheres perversas”, estampado na capa da obra *As Mulheres Mais Perversas da História*, de Shelley Klein (2004). Nela, a autora escolheu quinze mulheres factuais para suportar toda a maldade de julga serem capazes as mulheres do mundo. Aqui o título salta da página, tal como aquelas narrativas encadernadas com capas vistosas e permanentes; caso não vendessem, trocava-se apenas o miolo, ou seja, a mesma capa e título servia para várias dessas narrativas, que são produzidas por trabalhadores análogos aos dos romances “cor-de-rosa” de leitura agradável, mas também inócua, cujo fito é entreter.

Ao longo dessas narrativas, quantos exemplares de mulheres perversas caberiam em *As Mulheres Mais Perversas da História* se seus feitos macabros se transformassem em fábula? Visto assim o título revela-se um chamativo logotipo. Entretanto, isso não anula o fato de Myra Hindley ter sido deveras odiada em toda Grã-Bretanha. No dia 23 de novembro de 2002 ela morreu de ataque

cardíaco, após ter cumprido 36 anos de prisão. A cremação de seu corpo foi realizada sob o cerco da proteção policial. Mesmo assim, nas paredes do crematório havia um cartaz anônimo com os dizeres: — “Você vai queimar no inferno — ou Cremação programada no inferno!²¹”.

Seja como for, não era pretensão da peça em estudo e não será deste trabalho buscar, quer na psiquiatria forense quer na psicanálise, uma explicação para o fenômeno da perversidade desvinculado de suas determinações históricas. Mas ao figurar a ausência de vínculos com a totalidade histórica e a forma de poética da modelização folhetinesca que aparecem no texto *O Inferno*, Santareno é forçado a recorrer à carnavalização, ao dialogismo, ao mito, à intertextualidade entre outros procedimentos responsáveis pela conformação dessa obra.

Com conhecimento de causa, Santareno avaliou as possibilidades existentes na penumbra das grandes cidades, no seu fervilhar soturno que as forças do princípio de realidade ocultam. É nesse cadinho que Santareno encontrará o seu achado de ler os acontecimentos em chave de folhetim, sabendo que no folhetim o princípio de realidade enfrenta inúmeras coações que o obrigam a perder a complexidade das relações e conexões antes havidas. Ao cabo ele resulta forçado a sofrer uma espécie de um giro ontológico obnubilado, cuja função será a de fazer com que o público passe a crer nas aparências, como se as imagens animadas pelo folhetim pertencessem ao princípio do prazer que, já aliviado de sua essência e pasteurizado em suas potencialidades, despertava um inócuo e ideológico *frisson* nas massas e as conduzia à conformação (MEYER, 1996, p. 266).

²¹ <http://www.guardian.co.uk/obituaries/story/0,3604,841049,00.html>. Acesso em: 05 out. 2006. Ver também Addley, Esther (2002) *Even Hindley's body has power to terrify*. Sydney Morning Herald, <http://www.smh.com.au/articles/2002/11/22/1037697876250.html>. Acesso em: 05 out. 2006. Blackman Lisa e Valerie Walkerdine. *Mass Hysteria: Critical psychology and media studies*. Houndmills, Basingstoke, and Hampshire, NJ: Palgrave, 2001).

Santareno vislumbrou o *quantum* de sentimentalidade folhetinesca existente no factual encontro amoroso entre Ian Brady e Myra Hindley, pois na prisão não demoraram muito para se odiarem e começarem a difamar um ao outro. De imediato, tanto o excesso de paixão amorosa quanto da paixão de ódio os levavam a colocar sob suspeição o amor existente entre ambos e a denunciar o caráter postiço daquele amor. Ora, aqui Santareno colocou uma cunha de “bovarysismo macabro” entre o par amoroso e a encenação dramática. Esse procedimento convida o receptor a desconfiar daquele amor erótico, inflamado com o acréscimo sentimental de fanatismo nazifascista. E vale lembrar que, segundo Diderot, “do fanatismo à barbárie há apenas um passo”. Na atualidade, esse passo está sendo encenado pelos assassinos de massa, — terroristas, chefes de Estado e seus títeres —, que pelos argumentos da força constituem as figuras de proa do *theatrum mundi*, perante os quais a figura do *serial killer* é apenas um macabro arremedo, pois,

[...] a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber [...]. Mas no mundo esclarecido, a mitologia invadiu a esfera profana (ADORNO; HORKHEIMER, 1991, p. 19).

Do mito à razão foi o percurso atravessado por Ulisses em seu propósito de chegar à Ítaca. A peça *O Inferno* irá propor esse mesmo trajeto e, para atravessá-lo, procura a ajuda de outro mito, num tempo em que o percurso do mito à razão encontra obstáculos de porte que entravam a passagem, de modo que não se consegue avançar mais que poucos passos.

O canto nazi-fascista do orfeu reificado

Orfeu é uma figura da civilização perante a barbárie, é o representativo da harmonia em oposição à discórdia. Em nossos dias de nova barbárie e, entretanto, também de extremo refinamento da civilização, Orfeu é, mais do que nunca, necessário para a Europa. (Pierre Brunel, Dicionário de Mitos Literários)

“Flores adornam cada estação deste calvário,
são as Flores do mal.”
(Walter Benjamin em *Parque central*)

Nos tempos sombrios em que nos coube viver, a asserção de Pierre Brunel (1997), destacada em epígrafe, deposita sobre a figura de Orfeu a grande responsabilidade de ultrapassar o lado sombrio da atual civilização apenas com as armas que lhe são próprias: sua condição de vate e poeta lírico, ou seja, a arte e, no caso, a cultura no sentido estrito. Obviamente, Brunel não está sozinho em propor a essas categorias a tarefa da Ilustração contra a barbárie. De fato, desde o Iluminismo à Escola de Frankfurt, continuando em seus herdeiros, essa proposição mantém sua validade, cabendo às artes o papel de iluminar as forças que obstaculizam os ideais do *homo qua homo*. Emblematicamente, Orfeu²² personifica a figura do artista cuja excelência musical é capaz de silenciar a algaravia ruidosa da

²² Em *Dicionário Mítico-Etimológico volume VII*, Junito Brandão afirma que “o termo Orfeu, não possui, até o momento, etimologia comprovada”. A hipótese de uma derivação de orbho-, (orpho), “privado de” (e Orfeu o foi de Eurídice) é apenas uma hipótese, bastante influenciada pela existência de (orphanós), cujo sentido primeiro é “desprovido de privado de órfão” como o latim orbus, que também remonta a Orbho-, “privado de”. Diga-se de caminho, que o português órfão provém de orphanu(m), ac. de orphānus, metatransliteração do grego (“orphanós). Talvez, como acentua Chantraine, DELG, p. 829, Orfeu seja um nome mítico pré-helênico”.

floresta e comover até as mais terríveis forças infernais, como, por exemplo, a figura truculenta do cão *Cerberus* (máximo de barbárie), o barqueiro *Caronte* e o próprio *Plutão* em pessoa. Cabe aqui perceber que o papel destinado a um dos seus representantes modernos, o *serial killer* Ian Brady, será o de percorrer, aos acordes de um canto simulacro, o plano inferior e sombrio escondido sob o véu da ideologia que conforma a sociedade midiática.

Entretanto, caso a proposição de Pierre Brunel fosse aplicada a este personagem histórico, certamente ela caracterizaria com mestria a ferina ironia que levou Santareno a ler o acontecimento empírico, reconstruindo-o numa chave intertextual com o mito de Orfeu, pois o refinamento de seu Orfeu fascista Ian Brady não é apenas a barbárie, mas a confirmação e a própria barbárie personificada e disfarçada com o verniz da cultura.

Um moderno representante do Orfeu lendário, obrigado a viver sem a potência mítica do mestre e preso à necessidade humana de se submeter às leis da plausibilidade, foi levado à melancolia, não por Eurídice, mas pelo decadentismo cosmopolita do *fin-de-siècle* e pela estética do choque na absorção frenética do dinamismo da vida urbana, conforme o proposto pela teoria de Walter Benjamin. De fato, é sabido que, desde Baudelaire, a acídia decadista contaminara os poetas dos grandes centros urbanos. Este representante do lendário Orfeu, também exímio na poesia lírica, é o poeta Fernando Pessoa, que responde à nevrose e às intempéries da civilização moderna com a força e as armas da sua lira poética. Assim seu livro de poesias épicas *Mensagem* (1934) é sua resposta épico-lírica com que tenta injetar ânimo à decadência, doando a si mesmo e à pátria portuguesa um sentido novo, uma esperança de que, a ambos, o poeta e a pátria, esfumam-se nas evidências do presente imediato.

Por meio da obra *Mensagem*, Portugal poderia reviver as virtualidades do passado “como um alto pendão de Império” a descortinar condições de possibilidades no nevoeiro do presente (PESSOA, 1986, p. 72). Desse modo, o poema resgata a figura mítica de Ulisses, fundador da lendária Ulissepona e, por meio dela, o

poeta Fernando Pessoa configura a crença nas forças míticas, afirmando no primeiro deles: “o mito é o nada que é tudo”. Será com as forças míticas dessas figuras ancestrais que o poeta (re)construirá as imagens grandiosas do percurso da epopeia nacional, com elas buscando conjurar outras possibilidades de regeneração do vivido.

De fato, com a feitura do poema em tom de contemplação lírica e visionária, descortinam-se as possibilidades de se vislumbrar as antigas glórias de “Império”, ocultas no nevoeiro da melancolia decadentista e do espanto perante a carnificina da Primeira Guerra Mundial. Glórias que, se impossíveis de serem (re)escritas dentro da efetividade político-social, podem, ao menos, colorir o espaço fantasmático do sonho do utópico, mediante o qual se poderia retornar a um passado atemporal, a uma realidade perene que transcendesse o solo fugaz da historicidade e do cognoscível.

Do alto desse sonho épico tornam-se visíveis o caráter e a função dados ao mito como sustentáculo da libido do poeta que, em *Páginas Íntimas*, já afirmava “desejo ser um produtor de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade” (PESSOA, 1986, p. 567). Se esse desiderato expõe a atitude do poeta para com o mito, aqui definido como mistério, também expõe a problemática do papel do mito na cultura desde que o Iluminismo iniciou o processo de desencantamento do mundo. Conforme o proposto pela retórica, o verso “o mito é o nada que é tudo” é construído em forma de asseveração. Por sua vez esta asseveração é formada de um período composto por subordinação, cuja oração principal consiste em “o mito é o nada” e a subordinada “que é tudo” uma oração adjetiva restritiva. Se, na oração principal, o mito é o nada, cerne da concepção disfórica sobre o mito, este começa a ganhar um caráter afirmativo, até mesmo eufórico desde que, na sequência formada pela oração restritiva a voz da lírica se sobrepõe

ao nada²³ com a máxima positividade de tudo, como substância capaz de colorir o desbotado do presente vivido. Devemos compreender o aspecto elocutivo como possibilidade para a encenação de ambiências em que “as palavras (mais precisamente, seu conteúdo proposicional)” correspondam ao mundo e demarquem determinadas proposições (SEARLE, 2002 p. 4-5).

O conteúdo proposicional, sua inscrição e veiculação, não só diz sobre o mundo, como também faz algo no mundo; não descreve apenas a ação, mas a prática (OTTONI, 2002, p. 9). Destarte, a ideia de ser, como a mais alta abstração que o mito pode chegar, assevera uma verdade por oposição ao não-ser, a verdade do desvelamento. No entanto, a escolha dos termos para a predição torna-a uma exemplificação singular que, pela sua especificidade, nos permite ver o terreno sobre o qual essa asserção é construída. Como é sabido, Fernando Pessoa deu ao verso uma forma lapidar, sentenciosa. Constrói-o com a repetição do verbo “ser”, cuja estrutura definitiva se caracteriza por marcar, semanticamente, uma tentativa de determinar e apreender o caráter ôntico do mito “no que se refere à estrutura e à essência própria de uma substância, aquilo que ele é em si mesmo, sua identidade, sua diferença em face de outros entes e suas relações com outros entes” (CHAUÍ, 2001, p. 238).

Ao mesmo tempo, a repetição atribui-lhe uma especificidade com a predicação de dois atributos que qualificam o ser do mito. Entretanto, a significação atribuída ao ser e ao conhecer do mito pelos termos dos predicados parece oscilar na (re)afirmação do verbo ser e em sua negação pelo caráter contraditório dos termos

²³ De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o termo nada (do lat. tardio - *res nata*) deve ser lido no verso como um substantivo, cujo sentido em filosofia consiste na negação da existência, a não-existência; o que não existe; o vazio. Ainda no reino da filosofia, na teologia negativa e no misticismo medieval ou na cabala, significaria a verdadeira natureza divina, concebida como oposição, diferença ou transcendência absoluta em relação aos seres e realidades do mundo natural. Por seu turno, o termo tudo (do lat. *totu*) é um pronome indefinido que significa a totalidade das coisas.

denominativos nada e tudo, postos no enunciado como numa arena de conflito cujo embate faculta problematizar a própria estrutura de definição, construída com uma designação paradoxal que une esses antônimos.

Tal situação pode ser vista como própria do momento de interlocução, que se desvenda em torno do conteúdo asseverado. O pronome indefinido nada, cujo significado é “nenhuma coisa nascida”, “a plena negação da totalidade do ente”, “o que se opõe ao ser” e nega-lhe um caráter ôntico, no verso ganha substância e, portanto, é um ser que se reafirma no compartilhamento dado pela designação que o artigo definido pressupõe. Já com o pronome indefinido tudo indica que a figura de Ulisses, que “foi por não ser existido,” ganha força para alimentar o imaginário português. Estamos então, diante de semas contrários, porém forçados a uma união paradoxal, capaz de formar conjunto do disjuncto, como é próprio do paradoxo, como figura de pensamento, que constrói o poema pela mestria de sua poética. Por isso, o discurso lírico desse poema permite-nos ilustrar o espaço do questionamento proposto por um outro discurso, aquele que, desde o racionalismo jônico, afirma, mas, ao mesmo tempo, questiona a verdade do mito, numa oscilação que chega até os nossos dias.

Concomitantemente, o verso de Pessoa expõe as complexas e contraditórias nuances das várias formações discursivas que, a partir do Iluminismo, em seu projeto de desencantamento do mundo, empenham-se no debate histórico em torno da categoria mito e em torno de seu campo lexical. O próprio poeta, ao construir o verso em forma lapidar, está, à maneira dialética, procurando sobrevoar essas formações discursivas anteriores de modo a ultrapassá-las com as armas estético-filosóficas. Podemos perceber a diferença se olharmos para outra construção frasal, agora retirada da peça *O Inferno*. Trata-se da frase “amantes diabólicos”. Como adjunto adnominal de “amantes” o termo “diabólicos” torna-se uma pressuposição que traz embutida, subliminarmente, uma afirmação pretensamente conhecida, compartilhada e aceita por todos como verdade irrefutável.

Dessa maneira a expressão “amantes diabólicos” parece ser uma oração nominal cuja elipse do verbo ser subverte a função assertiva do posto que possa ser negado para, em seu lugar, exercer a função do suposto e do pressuposto e, acima de toda contestação, confirma o caráter de réprobo, que passará a predicar o casal em tela. Conforme afirma Curtius “no antigo sistema da retórica, é a tópica o celeiro das provisões. Contém os mais variados pensamentos: os que podem empregar-se em quaisquer discursos e escritos em geral” (CURTIUS, 1957, p. 82). Santareno recorrerá a esse celeiro de provisões porque o sentido dado à história factual lhe permitia dramatizá-la em chave mítica. Entretanto, a ela reunirá, paralelamente, outros elementos.

Conforme os mitólogos²⁴ e talvez em decorrência da sua longevidade, há diversas variantes para a fábula de Orfeu e Eurídice²⁵. Diante dessas variantes, convém deter-se no cerne

²⁴ As obras utilizadas neste trabalho estão aqui nomeadas. *O livro de ouro da mitologia – histórias de deuses e heróis*, de Thomas Bulfinch, *Dicionário de Mitos Literários*, de Pierre Brunel. *Heróis, Deuses e Monstros da Mitologia Grega*, de Bernard Evslin. *Mitos e Lendas da Grécia antiga*, de John Pinsent. *Mitologia Geral – o mundo dos deuses e dos heróis*, de Maria Lamas. *A mitologia grega*, de Pierre Grimal. Victoria, Luiz A. P. *Dicionário Básico de Mitologia*, Ediouro. Stephanides, Menelaos. *Os deuses do Olimpo*, Ed. Odysseus. 3. Vernant, Jean Pierre. *O Universo, os deuses, os homens*, Ed. Companhia das Letras.

²⁵ Na recolha de Junito de Souza Brandão em *Mitologia Grega* (1996), “Orfeu, filho de Apolo e da musa Calíope, recebeu de seu pai, como presente, uma lira e aprendeu a tocar com tal perfeição que nada podia resistir ao encanto de sua música. Não somente os mortais seus semelhantes, mas os animais abrandavam-se aos seus acordes e reuniam-se em torno dele, em transe, perdendo sua ferocidade. As próprias árvores eram sensíveis ao encanto, e até os rochedos. As árvores ajuntavam-se ao redor de Orfeu e as rochas perdiam algo de sua dureza, amaciadas pelas notas de sua lira. Himeneu foi convocado para abençoar, com sua presença, o casamento de Orfeu e Eurídice, mas, embora tivesse comparecido, não levou augúrios favoráveis. Sua própria tocha fumegou, fazendo lacrimejar os olhos dos noivos. Coincidindo com tais prognósticos, Eurídice, pouco depois do casamento, quando passeava com as ninfas, suas companheiras, foi vista pelo pastor Aristeu que, fascinado por sua beleza, tentou conquistá-la. Ela fugiu e, na fuga, pisou em uma cobra, foi mordida no pé e morreu. Orfeu cantou o seu pesar

para todos quantos respiram na atmosfera superior, deuses e homens, e, nada conseguindo, resolveu procurar a esposa na região dos mortos. Desceu por uma gruta situada ao lado do promontório de Tenaro e chegou ao reino do Estige. Passando através de multidões de fantasmas, apresentou-se diante do trono de Plutão e Prosérpina e acompanhado pela lira, cantou: "Ó divindades do mundo inferior, para o qual todos nós que teremos que vir, ouvi minhas palavras, pois são verdadeiras. Não venho para espionar os segredos do Tártaro, nem para tentar experimentar minha força contra o cão de três cabeças que guarda a entrada. Venho à procura de minha esposa, a cuja mocidade o dente de uma víbora venenosa pôs um fim prematuro. O Amor aqui me trouxe, o Amor, um deus poderoso entre nós, que mora na Terra e, se as velhas tradições dizem a verdade, também mora aqui. Imploro-vos: uni de novo os fios da vida de Eurídice. Nós todos somos destinados a vós, por essas abóbadas cheias de terror, por estes reinos de silêncio, e, mais cedo ou mais tarde, passaremos ao vosso domínio. Também ela, quando tiver cumprido o termo de sua vida, será devidamente vossa. Até então, porém, deixai-a comigo, eu vos imploro. Se recusardes, não poderei voltar sozinho; triunfareis com morte de nós dois. Enquanto cantava estas ternas palavras, os próprios fantasmas derramavam lágrimas. Tântalo, apesar da sede, parou, por um momento seus esforços para conseguir água, a roda de Íxon ficou imóvel, o abutre cessou de despedaçar o fígado do gigante, as filhas de Danaus descansaram do trabalho de carregar água em uma peneira e Sísifo sentou-se em rochedo para escutar. Então, pela primeira vez, segundo se diz, as faces das Fúrias umedeceram-se de lágrimas. Prosérpina não pôde resistir e o próprio Plutão cedeu. Eurídice foi chamada e saiu do meio dos fantasmas recém-vindos, coxeando devido à ferida no pé. Orfeu teve permissão para levá-la consigo, com uma condição: a de que não se voltaria para olhá-la, enquanto não tivessem chegado à atmosfera superior. Nessas condições os dois saíram. Orfeu caminhando na frente e Eurídice atrás, através de passagens escuras e íngremes, num silêncio absoluto, até quase atingirem as risonhas regiões do mundo superior, quando Orfeu, num momento de esquecimento, para certificar-se de que Eurídice o estava seguindo, olhou para trás, e Eurídice foi, então, arrebatada. Estendendo os braços para se abraçarem, os dois apenas abraçaram o ar! Morrendo pela segunda vez, Eurídice não podia recriminar o marido, pois como haveria de censurar sua paciência em vê-la?

— Adeus! — exclamou. — Um último adeus!

E foi afastada tão depressa, que o som mal chegou aos ouvidos de Orfeu. Ele tentou segui-la e procurou permissão para voltar e tentar outra vez libertá-la, mas o rude barqueiro repeliu-o e recusou passagem. Orfeu deixou-se ficar à margem do lago durante sete dias, sem comer ou dormir; depois, amargamente, acusando de crueldade as divindades do Érebo, cantou seus lamentos aos rochedos e às montanhas,

entrecho, naquelas componentes que permaneceram inalterados no maior número das recolhas que chegaram à atualidade. Conforme é sabido, num sentido geral, uma narrativa entrelaça estaticidade com dinamicidade na composição das ações. No mais das vezes, predomina a estaticidade na situação inicial, em que são apresentados a frequência, os personagens e os caracteres. Essa etapa pode coincidir ou não com um fazer transformador, que introduz a dinamicidade na sequência da ação, especialmente se a narrativa tiver um entrecho linear e uma situação final. No caso do mito grego, o desenrolar do enredo segue esta moldura clássica. Como não poderia deixar de ser, sua frequência está plantada em um espaço que pertence ao modo imitativo elevado, privilégio que lhe faculta maior elasticidade para o desenvolvimento de ações heroicas. Nele, Eurídice é uma ninfa e, segundo a mitologia grega, as ninfas são ligadas à natureza e à terra que habitam. Os bosques, florestas, pradarias, ribeiros e o mar são seus espaços preferidos. Benfazejas, elas levam alegria e felicidade aos homens e à natureza. Ainda possuem o dom de profetizar, curar e nutrir. Tanto que o

abrandando o coração dos tigres e afastando os carvalhos de seus lugares. Manteve-se alheio às outras mulheres, constantemente entregue à lembrança de seu infortúnio. As donzelas trácias fizeram tudo para seduzi-lo, mas ele as repeliu. Elas o perseguiram enquanto puderam, mas, vendo-o insensível, certo dia, excitada pelos ritos de Baco, uma delas exclamou: "Ali está aquele que nos despreza!" e lançou-lhe seu dardo. A arma, mal chegou ao alcance do som da lira de Orfeu, caiu inerte aos seus pés. O mesmo aconteceu com as pedras que lhe foram atiradas. As mulheres, porém, com sua gritaria, abafaram o som da música e Orfeu foi então atingido e, dentro em pouco, os projéteis estavam manchados de seu sangue. As furiosas mulheres despedaçaram o vate e atiraram sua lira e sua cabeça ao Rio Orfeu, pelo qual desceram ainda tocando e cantando a triste música, à qual as margens do rio respondiam com plangente sinfonia. As Musas ajuntaram os fragmentos do corpo de Orfeu e os enterraram em Limetra, onde, segundo se diz, o rouxinol canta sobre seu túmulo mais suavemente que em qualquer outra parte da Grécia. A lira foi colocada por Júpiter entre as estrelas. A sombra do vate entrou, pela segunda vez, no Tártaro, onde procurou sua Eurídice e a tomou, freneticamente, nos braços. Os dois passearam pelos campos venturosos, juntos agora, indo ele, às vezes, na frente, às vezes ela, e Orfeu a contemplava tanto quanto queria, sem ser castigado por um olhar descuidado" (BRANDÃO, 1996, p. 224-227).

cenário descrito para os amores dos clássicos Orfeu e Eurídice será uma bucólica e paradisíaca paisagem.

Num resumo parafrástico do trecho, o episódio que marcará o início do *ágon* será a separação imposta pela morte da ninfa, que logo após a morte é conduzida ao reino de Hades, deus do mundo ctônico²⁶. O *ágon* será composto das peripécias da descida do amante aos Infernos em busca de resgatar sua amada, enfrentando Caronte, o velho barqueiro, e o cão Cérbero, guardião do Hades, que apenas duas vezes abandonou o seu posto. Uma, porque ficou extático com o canto de Orfeu; a outra, quando fora vítima das tarefas de Hércules. A estes deve ser acrescentado um rol de obstáculos superados pela disposição heroica do canto de Orfeu, que não resiste apenas à ânsia de olhar para trás para saber se Eurídice realmente o segue. A *anagnorisis* pode ser lida como sendo o reconhecimento da perda da amada após Orfeu procurar, sem obter sucesso, resgatá-la pela segunda vez, portanto ela estaria posta no final do trecho.

Ao reconhecer que não quer e, que não pode mais amar outra mulher, Orfeu se volta para os ensinamentos dos Mistérios Órficos, que desenvolviam nos iniciados o sentimento do invisível sob formas diversas. Conforme exposto pelo mitologema, Orfeu voltou do mundo dos mortos como portador e mestre dos mistérios que continham ensinamentos a ser dados apenas aos oblatos do orfismo, já que era a vida órfica, com seus ritos e suas práticas, a única que estava em condições de pôr fim ao ciclo de reencarnações, livrando assim a alma de seu corpo. Desse modo, os

²⁶O termo grego ctônico (χθονιος khtonios = "relativo à terra", "terreno") designa ou refere-se aos deuses ou espíritos do mundo subterrâneo, por oposição às divindades olímpicas. No culto ctônico típico, o animal pharmakós era massacrado num poço (bothros βοθρος). As divindades ctônicas também tendiam a preferir as vítimas negras sobre as brancas, e as oferendas eram normalmente queimadas inteiras ou enterradas, em vez de ser cozinhadas e repartidas entre os devotos. Ainda que os deuses e deusas ctônicos tivessem uma relação genérica com a fertilidade, não tinham um monopólio sobre esta, nem eram os deuses olímpicos totalmente indiferentes à prosperidade da terra. Os deuses ctônicos eram ligados à fecundidade vegetal e animal ligadas à escuridão.

que tinham chances de se purificar eram os iniciados nos mistérios órficos e para eles haveria um prêmio no mundo além. Mas para os não iniciados estavam reservados terríveis castigos (REALE, 2001, p. 26). Até o seu despedaçamento pelas Mênades (bacantes) o trabalho didático-religioso tornou-se para Orfeu a missão mais nobre, além da missão de músico e poeta.

A esta ambientação elevada se sobrepõe uma frequência rebaixada às profundas, uma vida vivida sem nenhuma glória, portanto anti-heroica, degradada à condição de pária de dois reles e insignificantes jovens que habitam a periferia da cosmopolita Manchester, de modo que Orfeu e Eurídice modernos já nascem, crescem e se encontram como par amoroso no próprio inferno da banalidade e da descartabilidade. De quais mistérios se tornou portador o Orfeu representado na peça? Tal qual o Orfeu mítico ele não perde o controle, em nenhuma das cenas. Ainda mais, o moderno Orfeu ultrapassa o Orfeu mítico, que perde o controle quando se volta para olhar Eurídice. Nem quando leva a primeira bofetada do segundo detetive de polícia Orfeu se descontrola. Ao contrário, fica em silêncio e *“(fixa longa e ferozmente o segundo detetive, depois domina-se)”*. És um valente. *(Como quem cospe:)* Polícia!” (SANTARENO, 1967, p. 77). E ainda quando leva a segunda bofetada do mesmo detetive de polícia ele consegue se controlar, apenas demora mais tempo, *“(uns momentos para se dominar, com ódio)”* (SANTARENO, 1967, p. 79).

A personagem empírica Ian Brady nasceu em 02 de janeiro de 1938, em Gorbals, uma das ruas ou favelas mais terríveis da cidade de Glasgow daquele tempo. Filho da mãe solteira Margaret (Peggy) Stewart, que trabalhava como copeira de um hotel, não tendo com quem deixá-lo muitas vezes o deixava sozinho em casa, ainda que fosse por meio período. Depois, não conseguindo mais criá-lo, deu-o ao casal Mary e John Sloane quando ele tinha apenas quatro meses, sem o processo oficial de adoção, pois eles pareciam dignos de confiança. No início, a mãe ia visitá-lo aos domingos, embora nunca tenha lhe dito que era sua verdadeira mãe. Com o tempo as

visitas foram se escasseando, até pararem por completo quando ele tinha doze anos.

A ambiguidade do tratamento dado pela mãe verdadeira e os arranjos de sua precária adoção o levaram a se sentir sempre um intruso e um estrangeiro. Entre esses novos pais e Orfeu nunca houve laços de pais e filho, de modo que ele não se adaptou àquela nova família. Depois, nem à escola. No transcorrer da sua infância procurava estar sempre só, era difícil no trato, e vivia constantemente irritado. Suas crises de temperamento eram frequentes e, às vezes, elas chegavam ao ponto extremo de ele bater sua própria cabeça no assoalho. A falta de laços afetivos provocou nele um sentimento de isolamento, de abandono e impotência, exclusão e humilhação radical. Ao que tudo indica, essas eram crises de luto e melancolia. E, como informa Freud, em ambos se tem, por parte do sujeito,

um desânimo profundamente penoso, a cessação do interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade e a diminuição dos sentimentos de autoestima a ponto de encontrar expressão em autorrecriação e auto envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição (FREUD, 1980, p. 276).

Entretanto, o próprio Freud irá observar que, excetuando a perturbação da autoestima, dor, pesar e desinteresse estão presentes, tanto no luto quanto na melancolia, como expressões características dos que perderam algo. Com uma grande diferença: aqueles que vivem o luto sabem o que perderam e podem realizar o trabalho de ultrapassá-lo. Mas o sentimento de humilhação que levou a personagem factual e a dramática a aviltar o outro, tanto física quanto moralmente, provocou neles, de modo camuflado, os efeitos de enclausuramento em si mesmos, de alienação e recalque profundos, ameaçando-lhes a integridade psíquica e a integridade física do grupo social de ambos.

Outras são as circunstâncias daqueles que sentem que perderam, porém são capazes de identificar o objeto dessa perda. Esses são mais propensos a mergulhar no enigmático mundo cinzento da melancolia/depressão. Segundo Laplanche, a permanência na melancolia é a expressão da pulsão de morte voltada para o silêncio da individualidade: ela empurra o indivíduo para a indiferenciação, para a autodestruição e a volta ao estado inanimado. Mas o indivíduo pode tentar se defender dessa situação defletindo a pulsão de morte para o exterior e tornando-se, assim, agressivo. Em lugar da sua destruição ele irá destruir outros, nos quais ele projeta inconscientemente a sua figura odiada. Por mais terrível que possa ser para o outro o processo de deflexão, na e pela destruição do outro, faculta ao indivíduo salvar-se e defender-se da autodestruição. “A pulsão de morte desvia-se da própria pessoa devido ao investimento desta pela libido narcísica e [...] dirige-se contra o mundo exterior e contra outros seres vivos” (FREUD, 1980, p. 398).

A peça procura trazer à discussão os elementos que auxiliem e permitem a destruição de si mesmo e do outro, assim como os meios de se recalcar a experiência da violência e exclusão presente em parte significativa do processo interdialogico que a performa. No caso de ambos — *persona* factual e *persona* dramática —, quer seja na história factual, quer seja na sua representação dramática, eles demonstram que as humilhações resultam da combinatória de acúmulo de pequenos elementos e fenômenos aparentemente comezinhos e cotidianos, repetidos ao longo do tempo, tais como aqueles apontados pela *persona* do psiquiatra:

Em primeiro lugar a família. A mãe, principalmente. Raro é o dia em que, no exercício da minha profissão, me não vem à memória o seguinte pensamento: “O vinho conserva, para sempre, o cheiro da primeira vasilha que o conteve. Também os sinais duma infância destroçada permanecem na alma até à morte.” (*Pausa breve.*) É isto mesmo. Estas palavras não são minhas... Oh, não! Eu não era capaz de dizer estas verdades assim, dum modo tão... tão literário, tão bonito. Mas penso-as e sinto-as; já as estudei, tão a fundo quanto me foi possível; é tal-qual; as palavras de Romain Roland exprimem uma

verdade científica. (Silêncio, grave, quase dolorosamente:) Como foi a infância de Orfeu? E a de Eurídice? O tribunal e os membros do júri já estão informados a este respeito. Sabem tudo o que importa saber: Abandono, miséria, sangue, guerra, morte, egoísmo, solidão... (SANTARENO, 1967, p. 213).

Por caminhos tortuosos, aos onze anos Ian Brady conseguiu investir sua libido na curiosidade e fascínio pela história da Segunda Guerra Mundial. Para sua desgraça e desgraça das suas vítimas seus investimentos afetivos se fixaram num sombrio culto ao nazismo e à figura no *Führer para* nunca mais abandoná-lo. Os livros que lia e os assuntos preferidos eram, a partir dessa época, todos relacionados ao nazismo. Até a escolha de seus jogos com os amigos havia sido influenciada por esse culto, pois insistia sempre em jogar um jogo de guerra alemão com seus amigos. Estabelecia-se então o processo de constituição do seu ego no espelho de Hitler, de cujas vicissitudes resultaram na constituição do *faux-semblant* de Ian Brady e o levaram ao extremo dos assassinatos. Embora essa não seja a problematização mais influente da peça, nem por isso ela deixa de expor os modos de identificação e transferência, evidenciando os processos discursivos que permitem e sustentam, acompanham e, ao mesmo tempo, encorajam tanto os mecanismos de mitificação como o culto à personalidade.

Aos 13 anos ele foi enviado a uma casa de correção e outras detenções se seguiram à primeira. Deve ser lembrado aqui que esse modo objetivo de confinamento físico do corpo do então adolescente não era a única. De maneira menos visível, outros expedientes de violências físicas ou simbólicas, tais como a humilhação, já lhe haviam sido infligidos. Eles revelam os componentes cruciais para a compreensão dos acontecimentos mais relevantes dessa vida totalmente danificada. Outros recursos históricos e culturais assumidos pelos mecanismos de exclusão serão encenados pela peça *O Inferno*.

Assim sendo, para escapar da banalidade de uma vida marcada pela rotina ensurdecidora, Orfeu e Eurídice encontram

um refúgio no discurso-ideológico do nazifascismo e de seus cultos mais infernais, que consistem no ódio ao diferente, transformado em *pharmakós*, em cujo corpo eles deviam descarregar suas frustrações e seus ódios. Com esse agir conquistaram, a alto preço, um lugar diferenciado na pasmaceira de um mundo regido pelo controle do unidimensional, na cegueira da razão instrumentalizada que tenta dar conta de todas as esferas das práticas humanas, mas só consegue ser eficaz em transformar o que é vivo em mercadoria.

Pela contramão, esse desditoso ator do teatro humano começava a entrar na história inglesa. Sua cartografia inicia o caminho/percurso de Orfeu/Ian Brady que será sua marca, ela é marca da descida. Como era muito jovem não desce em linha reta, mas por caminhos sinuosos, atalhos, trilhas diversas, num movimento de serpentina espiral até atingir o centro da barbárie: seu primeiro assassinato, que é um ritual de prestação de culto místico ao nazifascismo. Neste ritual, centra-se também a si. E é exatamente nesse ambiente que seu ser e o culto praticado se misturam e Orfeu perde a visão. Desce aos infernos dantescos que o rondavam desde o nascimento em busca de uma identidade que lhe permita reconhecer-se. Na descida, Orfeu arrasta outros consigo. Por outro lado, é necessário perguntar acerca dos motivos que o teriam levado a este caminho. Sobre eles Santareno reconstrói ficticiamente um episódio mais de acordo com as intenções da peça e das condições de possibilidades da época vivida. *Mutatis mutandis*, não deixa de haver muitas analogias entre a realidade documental e a criada pela ficção dramática na peça. Nela a família de Orfeu Wilson vinha de família de proprietários rurais que “as voltas e contravoltas da vida e do país, foram empobrecendo” (SANTARENO, 1967, p. 180). Depois veio a guerra e, afirma o advogado de defesa, depois confirmado pelo psiquiatra:

Uma noite, a vila foi duramente bombardeada. Entre as centenas de mortos constavam os pais de Orfeu. O pai e a mãe, sim senhores. A casa incendiada, tudo destruído. O pequeno Orfeu assistiu, viu. E

nunca pôde esquecer. Julgo que a vida nunca mais conseguiu apagar nele as marcas, os estigmas do terror. Foi então que a criança — Orfeu Wilson aqui presente na barra, como réu — veio habitar em Londres, na casa dum segundo tio que fez a caridade de o receber. Se o tio o tratava com distraída indiferença, a tia — que era por afinidade — tinha em relação ao pequeno uma atitude mais activa: castigos corporais e psíquicos, gritos, humilhações constantes....Tudo isso a defesa apurou e pode provar. Aos nove anos Orfeu fugiu de casa pela primeira vez. Não foi fácil encontrá-lo, já nesse tempo. Um dia, a mulher o acusou publicamente de roubo e Orfeu, com vergonha e raiva, atirou-se a ela, agrediu-a. Casa de correção, pela primeira vez. Nesta conheceu ele seus primeiros amigos e os amou apaixonadamente. Eles, os mais velhos, ensinaram-lhe tudo o quanto sabiam: golpes de toda a ordem, os disfarces mais seguros... e, principalmente, a sua filosofia de vida. Orfeu, como todos por certo já constataram neste tribunal, é muito inteligente: aprendeu tudo, e depressa (SANTARENO, 1967, p. 180).

O episódio figura a perda do pai que Orfeu/Ian Brady nunca teve. Mas figura também a passagem histórica pela casa de correção reconstruindo, como os historiadores e arqueólogos, a parte que faltava na história, que consiste no fato de Orfeu encontrar naquele local os amigos mais velhos e com eles aprender toda sorte de falcatruas, golpes e os valores com os quais irá se aperfeiçoando no mundo do crime. Interessante que nenhum texto documental sobre a vida da personagem real Ian Brady menciona os efeitos e a influência negativa exercidos pela casa de correção e nem poderiam mencionar. Eles são testemunhos da história oficial, cuja ideologia exerce justamente a função de negar a voz a eventos e personagens que a desnudem.

Dentro da frequência elevada, uma das primeiras menções ao nome de Orfeu mítico está presente na arriscada viagem em busca do *Velocino de Ouro*. Caberá a Orfeu conjurar, com seu canto, os deuses da Samotrácia para amainarem a tempestade. Um excerto dessa narrativa demonstra a importância atribuída ao cantor Orfeu: “Reúnem-se os heróis vindos de todo / O Litoral do

Egeu: Castor e Polux, Os ilustres irmãos, e Orfeu, o bardo / De lira pura e maviosa e Zetas” (BULFINCH, 2002, p. 163).

O excerto resgata a memória de três figuras heroicas do passado. Entretanto, dos três mencionados, Orfeu será o único a quem o autor reserva um aposto predicativo com três qualificações, o termo bardo designa poeta heroico e ao mesmo tempo vate, predicados que permitem aquilatar a altura dada à figura de Orfeu no mundo grego. Assim Orfeu não seria um simples poeta, ele seria o poeta maior, o patrono e mentor dos poetas, cuja lira é pura e harmoniosa, também piedosa e compassiva, branda e doce, sinônimos atribuídos ao adjetivo mavioso. No cômputo geral o capacitam com um dom para além das potências meramente humanas. No seu caso a poesia é uma dádiva dos deuses, uma espécie de ferramenta epistemológica que o capacita a transpor os obstáculos enfrentados nos sucessos do *Velocino de ouro* e nos da procura por Eurídice no Hades.

De qualquer modo, pode-se afirmar que o mito de Orfeu possui uma potência que lhe é facultada por um saber fazer. Além de um mero querer, ele dispunha de potência, competência e desempenho. Entretanto, mesmo essas habilidades sobre-humanas serão ultrapassadas pelas implacáveis forças do destino, a Moira grega, cuja potência suplanta a potência do seletor filho de Calípsos, e lhe determina as ações, *ethos* e a escatologia, mas também seu lugar no panteão dos heróis.

Ora, o pouco aqui inventariado no que respeita ao trecho do Orfeu lendário autoriza a estimar a distância descomunal dele para o histórico Ian Brady, cabendo ao crítico formular a indagação dos motivos que teriam levado Santareno a recobrir a pessoa factual deste com a imagem mítica daquele. Nesse caso, cabe ressaltar que a mimese não tem por visada atingir a convenção estética apenas, nem o estilo, nem a forma do texto imitado. O que ressoa do mito de Orfeu, na condição de hipotexto do hipertexto *O Inferno*, são a fábula, o trecho e o conteúdo. A reconstrução paródica se apropria desses elementos formais do mito antigo como elementos

pertencentes à forma narrativa, mas a visada maior é iluminar os mitos modernos.

Disso resulta que o Orfeu dramático, vestido da imagem do Orfeu épico, não tenha sua imagem elevada à grandeza heroica, nem siga os passos de seu doador da imagem épica, ainda que, às vezes, busque lhe seguir os passos nas ações, embora com propósitos bem diversos, principalmente a ação de olhar para trás. De fato, ambos olham para trás, mas esta era atitude, uma ação proscrita, condenada e arrosta-la significou violar o interdito, a *metron* grega, incorrendo em *hybris*. No caso do primeiro o interdito fora uma ordem expressa do deus Plutão: Orfeu não poderia voltar-se para ver Eurídice antes que fossem percorridos os caminhos sombrios do Hades. Já o segundo, na contramão da história, insistiu em voltar a olhar para trás mimetizando *verbatim* ações e comportamentos inconvenientes para o *status quo* da época, que desejava esquecer os horrores praticados pelo nazifascismo. Convém lembrar de que no ano de 1966 havia transcorrido pouco mais de 20 anos do genocídio dos judeus e outras atrocidades pertencentes à Segunda Guerra Mundial. Nessa época, as denúncias e as discussões a respeito começavam a se espalhar pelo planeta, embora para muitos essa pauta tivesse se esgotado e preferiam vê-la esquecida. Outros pretendiam levá-la adiante, trazendo à tona inúmeros aspectos pouco discutidos sobre ela. Nesse sentido, poder-se-ia acrescentar que não apenas o Orfeu factual, à revelia do pretendido, teve a picardia de arrostar o interdito: também o dramaturgo assim procedeu.

Bernardo Santareno volta-se a olhar para trás para os trabalhos do tribunal do júri, colocando-o sob suspeita. Volta-se também para refletir sobre o nazifascismo como produto da sociedade unidimensional e visa atingir, também, o fascismo português nos anos perigosos de seus estertores finais. O voltar o olhar para as questões do seu tempo significou para ele o estágio avançado da arte. Santareno desejou construir uma viva memória dos acontecimentos porque sabia que o homem sem memória não é homem. Orfeu Wilson se voltou contra seu passado, rechaçando-o,

quer para os vãos da denegação quer por voltar o olhar ao passado nazista, em detrimento do seu. Ainda assim, seu passado o perseguiu e o determinou de modo negativo.

O Orfeu lendário, como narra sua fábula, volta-se para trás movido pela saudade e pela impaciência de rever sua bela e amada Eurídice, mas também pela incerteza de que ela realmente estivesse seguindo seus passos. A saudade e a ânsia de revê-la o cegam, levando-o a agir afoitamente. Logo ele que era tão calmo e comedido.

Entretanto, o Orfeu histórico volta-se para os tempos em que as chaminés dos campos de concentração queimavam dia e noite, sem nenhuma restrição, e com a convivência até dos habitantes que moravam ao redor dos campos, para os quais o próprio odor das chaminés deveria impedir o ocultamento do que lá se passava. Esse Orfeu quer estes tempos de volta e os retoma, executando a sangue frio os representantes daqueles que, se estivessem num desses campos, certamente teriam sido gaseados. Dos que voltam a olhar para trás, o primeiro está a duvidar, levado pelo excesso de seu amor e saudade. O segundo, quer seja a pessoa empírica, quer a personagem dramática figurada, levado pelo ódio e pelas carências afetivas não duvida, apenas pressente que está fora dos gonzos o tempo em que lhe fora dado viver. A empreitada em que se envolve na busca de encaixá-lo em seus eixos arrasta-o mais ainda rumo à perdição e à perdição dos infelizes aos quais ele volta seu olhar.

Nesse sentido o Orfeu figurado na peça é exemplo emblemático da alienação. Contudo, a alienação foi também a maneira encontrada de impedir a destruição e a comiseração de si mesmo. Ela lhe permitiu recalcar as experiências de abandono, violência e exclusão vividas a maior parte de sua vida. Acrescenta-se que alienação também resulta da inculcação ideológica e do desconhecimento das próprias demandas pulsionais, impedindo-o de investigar a causa de seus desconfortos psíquicos. O imaginário de Orfeu cria para si próprio uma imagem-reflexo a qual ele concede um poder acima das suas condições de possibilidade, permitindo-lhe viver no imaginário o que lhe falta na vida concreta. Orfeu agora acredita ser um poderoso S. S. nazista, detentor do

poder de vida e de morte sobre aqueles que o cultivo do nazismo lhe afirmou serem inferiores. O sétimo jurado também o vê dessa maneira. Tem ar, tem certa nobreza, lá isso é verdade! Há inteligência naquela cara, e orgulho... Sim orgulho!... Teria dado um estupendo, um belíssimo S. S.! Quem o duvida (SANTARENO, 1967, p. 170).

Essa cultura desempenha o papel de vaso comunicante entre as dimensões exageradas do *ethos* de Orfeu e a pobreza de sua vida comezinha. No seu cultivo ele encontra certa liberdade psicoafetiva, que lhe proporciona os momentos de bem-estar e realização, além de alimentar suas forças. Alienado de suas reais condições, Orfeu se identifica com uma condição que não é a sua condição. Um mecanismo de projeção de dupla face é forjado aqui: uma face projeta nas crianças negras, judias e homossexuais a imagem da marginalidade sofrida por ele enquanto perambulava de uma à outra casa de correção de menores. Elas são transformadas no inimigo a ser eliminado. A outra face projeta a imagem do pai que não teve na figura *do Führer*. Dele Orfeu deseja ser o herdeiro e por isso busca construir e ostentar uma conduta análoga à ostentada por esse pai. A nefasta projeção de seu desejo o faz cego e o empurra para o caminho errado. No afã da ira contra o mundo, como pasticho, repetirá a mimese das atrocidades praticadas em Auschwitz. Seus mais caros sonhos são verdadeiros pesadelos e meros fantasmas do que outrora fora o nazismo. O terceiro é Santareno, que também duvida, mas em nome da reflexão crítica e do desejo de que, algum dia, do homem possa brotar o Homem que o humanismo sonhou. Orfeu vive uma existência limitada e alienada,

Talvez, por isso mesmo, a repetição do mito de Orfeu e Eurídice em *O Inferno* seja marcada pela repetição, com diferença e distanciamento crítico, caracterizando-se, assim, o texto teatral como paródia. Conforme foi apontado anteriormente e segundo as proposições de Linda Hutcheon, “o alvo da paródia nem sempre é o texto parodiado, em especial nas formas de arte do século XX” (HUTCHEON, 1985, p. 70). O mito de Orfeu e Eurídice não foi o

alvo; foi sim o suporte, veículo para as teses que o dramaturgo quer propor. Conforme a mesma teoria, a paródia “é uma forma de crítica artística séria, embora sua acutilância continue a ser conseguida por meio do ridículo”. Convém considerar que o ridículo nem sempre conduz ao cômico. Na ironia há exposições ao ridículo cuja seriedade é intensa o suficiente para angariar forças capazes de conduzir ao trágico. Especialmente se este trágico for capaz de desvelar o engano a respeito da essência que se julgava aparência ou era tida por aparência.

Desse modo, a ironia como expediente retórico é capaz de se infiltrar na caracterização, nos discursos, nas imagens que sustentam a maioria das *dramatis personae* de *O Inferno*. Com uma grande diferença: a figura do oitavo jurado faculta perceber que os outros se apresentam e se postam como indivíduos capacitados para exercer a função de julgar outros indivíduos. Eles se consideram, do ponto de vista ético-moral, pessoas de conduta e moral ilibadas. Porém, quando seus pensamentos ganham a materialidade do discurso em *off*, eles deixam cair as máscaras e se revelam tais quais ou piores que os réus aos quais irão condenar. Entretanto, a ironia se estende também às ações e à conduta de David Smith ao vender seu testemunho a um tabloide sensacionalista. O processo de construção irônica marca, ainda, a conduta e o discurso do próprio juiz-presidente, que envereda a modelizar o discurso forense positivista com elementos vindos das formas do *roman noir*.

No entanto, as *dramatis personae* do psiquiatra e do oitavo jurado não agem diretamente sobre os fatos. Ao contrário, procuram concentrar seus pensamentos nas ações de observar, de explicar, de descrever a realização dos fatos pela mediação de pressupostos teóricos. Nesse sentido, ambos são os únicos a procurar se aproximar da realidade dos acontecimentos empíricos guiados por uma orientação teórica prévia. As outras *personae* pautam e tecem seu julgamento pelos axiomas do discurso positivista. Não podendo utilizar-se de critérios racionais ou formais para alcançar, além do empírico processo, enveredam pelo

discurso do senso comum com conteúdo de forte apelo sensual e pobre de conteúdo intelectual. Ao não compreender o sentido do excerto citado no caderno de Orfeu, o terceiro jurado se defende com o discurso do senso comum:

3.º Jurado: (*Lê, levantando por vezes os olhos do caderno. Receio, disfarce.*) “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.” (*Pausa.*) Que diabo é isto? Parece-me subversivo... contra a religião e a Rainha...?! Mas então o assassino também era político?... (*Fecha o caderno, toma um ar “nobre” e passa-o a outro.*) Mau, mau! Política é que não. Se a política mete a asa nisto acabamos por chegar à conclusão que estes crimes eram “necessários”, que os culpados são heróis e que as vítimas deram à revolução o óleo sagrado que a alimenta... Mau! E nós, membros do júri, acabamos por sair daqui coxos e arranhados. Pelo menos alguns. E eu tenho azar... há uns tempos pra cá, corre-me tudo ao contrário...! (*Lembrando-se, de repente.*) Quero tomar nota do autor... (*Fala ao ouvido do Jurado a quem tinha passado o caderno. Este volta a dar-lho. Tira do bolso do casaco uma caneta e uma folha de papel, e copia o nome do autor.*) Feuerbach... Que nome! Deve ser um anarquista... (SANTERENO, 1967, p. 192).

A ironia presente no excerto se acentua com a estratégia de reproduzir materialmente a plena expressão do discurso hegemônico na voz em *off* de um semiformado. Os caracteres que tecem sua figura fornecem pouquíssimas pistas de sua descrição exterior, mas apresentam uma riquíssima caracterização interna que constrói a visibilidade do pensamento do terceiro jurado. Suas interrogações — Que diabo é isto? Parece-me subversivo... Contra a religião e a Rainha...?! Mas então o assassino também era político? — marcadas de reticências e exclamações permitem pressupor o que seu pensamento não formulou, ao mesmo tempo, em que criam expectativas sobre as inferências de sua continuação. No excerto, o terceiro jurado nem se dá conta de que o materialismo de

Feuerbach não ultrapassou os limites do mundo sensível e por isso foi criticado em *A Ideologia Alemã*.

A dedo, Santareno escolhe as formulações discursivas desse pensamento com um imbróglio de diversas ideias do senso comum. Mas o arremate irônico da semiformação é construído com a frase: “Feuerbach... Que nome! Deve ser um anarquista...” (*Passim.*) a questão da alienação política comparece com maior ênfase nesse excerto. Segundo Carpeaux, “todo grande teatro, todo teatro verdadeiramente grande é por essência político”²⁷. N’O *Inferno*, o teatro de Bernardo Santareno é político em larga medida porque assume a tarefa política de (re)encenar a experiência viva e crucial da hegemonia atuando no pensamento e na ação dos homens.

De volta à questão do mito grego, convém lembrar que, do ponto de vista antropológico, o homem é um ser que esquece e, por isso mesmo, os antigos gregos buscavam ultrapassar o esquecimento no cultivo dos mitos. Eles formavam o conteúdo do memorial a ser preservado como portadores de sentido para as práticas dos homens, permitindo-lhes o afastamento de sua animalidade primeva. Conservar essa memória é tarefa dos aedos e rapsodos, entretecendo os fios dos mitos de cosmogonias, teogonias e escatologias para que o homem pudesse sempre recordar o Homem a ser metafisicamente alcançado.

O grande Homero imortalizou, em forma poética, as concepções religiosas dos gregos nos épicos *Iliada* e *Odisséia* de modo a conservá-las como fundamentos na tradição da cultura Ocidental. No cadinho destes tempos, é tecido o termo grego *mythos* significando contar, narrar, efabulação de algum acontecimento de merecida figura para a posteridade, como termo pertencente à história do pensamento grego inserido numa tradição pedagógica.

²⁷ CARPEAUX, O. M. Teatro e estado do barroco. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 4, n. 10, 1990. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103. Acesso em: 05 jan. 2006.

Contra-pondo-se às complexidades e nuances que o termo mito adquiriu no mundo moderno, os gregos viam nos *mythoi* acontecimentos emblemáticos, portadores de uma função estrutural, com significados mais densos que os de uma simples fábula para nós. “Estórias-acima-das-estórias” “*mythos-hyper-mythôn*”, arquetípicas narrativas escatológicas dos mitos emanavam dos tempos primordiais, em cujo seio os sentidos da organização social do mundo heleno palpitam. Embora os gregos já detivessem muitos conhecimentos acerca de seu mundo, esses não estavam formatados de modo sistemático e objetivo de modo a permitir-lhes elaborar métodos científicos de conhecimento. Disso resultava sua necessidade de produzir mitos para preservar os monumentos do passado, que seriam os marcos fundamentais de construção da identidade grega.

E uma das razões desse proceder está posta no giro ontológico que levou a razão substantiva a se transformar em racionalidade instrumental, sendo que a visada da razão substantiva era o desencantamento do mundo, a formação para o exercício pleno da cidadania. Por outro lado, a razão instrumental precisa de um outro eixo em torno do qual possa fazer sua máquina funcionar. Esse eixo é o da mistificação, cujos excessos e barbárie construíram o mito ariano da raça pura, dos mil anos de existência do império ariano, e hoje se escancara no discurso de G. W. Bush sobre o que ele designou de “Império do Mal”. Não obstante, as formas de agir da racionalidade instrumental já haviam sido apontadas por Adorno e Horkheimer na obra *Dialética do Esclarecimento* (1947), em cujas páginas as mistificações da razão instrumental foram analisadas até se chegar aos mitos que engendraram a barbárie nazista. *Mutatis mutandis*, na pós-modernidade outros tantos mitos se formaram.

Por outro lado, se for facultado voltar à época do romantismo, poder-se-á verificar que a reação dos românticos aos axiomas da *aufklärung* não são uma negação desses preceitos em si, mas a compreensão, antecipadamente profética, de que as imposições do próprio modo de produção capitalista, em lugar de expandir a razão emancipadora a farão transformar-se em racionalidade

instrumental, que impera na contemporaneidade. Inicia-se aí a longa história da cultura e da literatura como campos apartados daqueles em que exercem a efetividade da vida social. Ambas serão colocadas nas nuvens dos valores universais da civilização ocidental. Poder-se-á vê-las em inúmeras cenas de ideologia explícita, tal como a que se segue:

Têm-se o verdadeiro comunismo e a fraternidade universal entre os homens em um concerto, em um teatro, em um jogo de críquet. Ouvindo *A flauta Mágica*, ou *O Mikado* somos todos iguais, e esse é o único tipo de igualdade que vale a pena buscar. Em peças que as crianças da classe trabalhadora tenham acesso a uma parcela comum do imaterial, logo crescerão e se transformarão em homens que exigem, sob ameaça, o comunismo do material (CEVASCO, 2003, p. 30).

Aqui está posta, ainda que com outras intenções, o ideário da estética romântica que, no afã de salvar a literatura, o imaginário, o mito, o artista, enfim as artes *tout court* da voracidade do processo industrial de mercantilização de todas as esferas da vida cultural, os eleva para um plano separado das outras práticas sociais. Contra essa voracidade há o intenso trabalho de valorizá-los como repositório de afetos e dimensões da essencialidade humana, mas que recairá numa concepção que vê a arte como instância que versa sobre “valores humanos universais e não de trivialidades históricas como as guerras civis, a opressão e a exploração de classes” (EAGLETON, 1994, p. 25). Dessa visada, o mito seria componente essencial do imaginário, da capacidade e da necessidade humanas de ficção e fantasia.

É certo que tal esforço pretendia livrá-los da voracidade da razão instrumental, cuja lógica mais tarde os conduzirá à indústria cultural. Inicia-se a história do conceito de mito e embate acirrado que duas correntes discursivas formaram em torno desse conceito que, assim como outros, tem componentes que podem ser tomados também como conceitos. A primeira corrente seria a composta pelas artes e, de certa forma, pela cultura em geral, em especial a

literatura e a antropologia, que veem no mito uma dimensão fundante do próprio homem e da própria literatura. Essa corrente defende a autonomia da arte e vê suas formas e processos criativos como pertencentes ao foro privado da individualidade.

A segunda corrente seria a da ciência positivista, que serve à razão instrumental. Ela rejeita o mito como sendo inofensiva ilusão, uma mera fantasia desvinculada de lastro na efetividade sensível, mas, ao mesmo tempo, serve-se dele para perpetuar o discurso hegemônico e formular outros mitos com os quais lhe seja possível defender a estabilidade e cientificidade das instituições a que serve. Temos, então, duas posturas: uma metafísica idealista e outra de um positivismo científico, de que resultará a ambiguidade que o vocábulo mito ostenta na atualidade. Bernardo Santareno quer nos propor uma terceira que se apega aos axiomas formulados pela razão substantiva, reafirmados e resgatados pelas teorias do teatro épico. Entretanto, seja como for, pelas afirmações de Pierre Brunel no prefácio de *Dicionários de Mitos Literários*, poder-se-á dizer que, em torno do conceito de mito, formou-se um imbróglío de laçada dupla.

Em um número de *Esprit*, Michael Panoff escreveu que “a palavra mito tornou-se ‘irritante’. Poucas são as palavras hoje com tantos sentidos e com tanta ressonância”. Como todos os significados flutuantes, ‘mito’ serve para tudo, particularmente na linguagem da mídia. Tanto que poderíamos acrescentar a *Mythologies* de Roland Barthes um capítulo intitulado *Mitologia do Mito* ou *Mito do mito*. A própria expressão confirma o desvio de sentido: o termo impregnou-se de um conteúdo pejorativo e mesquinho, como observa Henri Meschonnic, e passou a ter um sentido de “embuste coletivo, consciente ou não” (BRUNEL, 1988, p. 16).

De fato, desde o Iluminismo o grau de complexidade e sobrecarga semântica em torno da palavra mito se tornou a tópica de inúmeros trabalhos intelectuais. Como bem percebeu Panoff, a ressonância é sinal dos conflitos entre concepções e valores que a questão suscita. Essas afirmações dão notícia da diversidade de sentidos, conceitos, matizes e inflexões que serão sobrepostas aos

dois conceitos de mito ao longo das transformações históricas da modernidade. Sendo o mito uma etiqueta semiótica complexa, “pode ter uma abordagem e uma interpretação em perspectivas múltiplas e complementares” (ELIADE, 1963, p. 14), como sói acontecer nos usos e aplicações dados ao termo nos diversos campos da pesquisa humana. De qualquer forma, é fato que o mito pode ser visto como um dos mais antigos monumentos da cultura ocidental, ao mesmo tempo constituído e constituidor das estruturas de sentimento que organizam as práticas sociais e os hábitos mentais na formação cultural do capitalismo tardio.

Para o semiólogo francês Roland Barthes o mito é uma narrativa que interpreta uma determinada dinâmica sócio discursiva, sendo “então uma fala escolhida pela História”. O que constitui essa fala é um anterior sistema semiológico cujo signo foi formado pela relação de equivalência entre um significante e um significado, que formam então um signo. Ora, ocorre que é esse signo que passará a ser o significante de uma segunda cadeia semiológica. Dessa maneira, o discurso, as imagens, os gestos e os objetos passam a ser o significante que formará o signo mito. Por isso mesmo será denominado, por Barthes, de forma, necessitando de uma lexis²⁸, uma práxis discursiva que lhe dê significado. Como quer Barthes, o mito é uma fala purificada do evento, ideia ou valor que lhe deu origem. Sendo assim, é possível entender porque o mito tem sido tão estimado pela indústria cultural e pelo propalado discurso da autonomia da arte. Entretanto,

[...] o que o mundo fornece ao mito é um real histórico, definido, por longe que recue no tempo, pela maneira como os homens o produziram ou utilizaram; e o que o mito restitui é uma imagem “natural”* desse real. E, do mesmo modo que a ideologia burguesa se define pela deserção do nome burguês, o mito é constituído pela eliminação da qualidade histórica das coisas. Nele, as coisas perdem a lembrança da sua produção. O mundo penetra na linguagem como uma relação

²⁸ Etimologicamente do gr. (léksis, eós) - lexis - significa “ação de falar, palavra; maneira de falar, elocução”.

dialética de atividades e atos humanos; sai do mito como um quadro harmonioso de essências. Uma prestidigitação inverteu o real, esvaziou-o de História e o encheu de natureza. Retirou das coisas seu sentido humano de modo a fazê-las significar uma insignificância humana. A função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento, uma hemorragia ou, caso se prefira, uma evaporação; em suma, uma essência perceptível (BARTHES, 2003, p. 234).

É justamente nessa perspectiva que trabalha Mircea Eliade. Suas formulações teóricas esvaziam os mitos de sua historicidade, atribuindo-lhes um papel metafísico antropológico que conduz ao reducionismo biológico. Desse modo, engessa a prática humana numa eternidade temporal sem história. Nesse meio enunciativo a realidade humana se cristaliza num contexto discursivo que independe de suas circunstâncias e da história dessa conjuntura. Segundo Marx “os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado” (MARX, 1986, p. 17).

De outro ângulo, se visto do ponto de vista antropológico-religioso, o mito de Orfeu se caracteriza como um mito xamânico (BRANDÃO, 2002, p. 145). A respeito do xamanismo, Mircea Eliade propõe que ele consiste na prática de certas técnicas arcaicas do êxtase, vinculadas à magia e à religiosidade, como se o iniciado em xamanismo pudesse se comunicar com os espíritos da natureza através de estados alterados de consciência. O xamã é o mestre nas artes mágicas: além de curar, interpretar sonhos e conversar com entes sobrenaturais, ao entrar em transe abandona o próprio corpo para subir ao céu ou descer ao inferno (1998). Eles seriam os eleitos que conseguem viajar espiritualmente, razão pela qual têm acesso às zonas sagradas inacessíveis aos outros membros da sua comunidade. Nesse sentido, “a técnica xamânica, por excelência, consiste na passagem de uma região cósmica para outra, da terra para o céu ou da terra para o inferno” (ELIADE, 1998, p. 65). Pelo exposto, bem se vê que o xamanismo pertence ao pensamento

mítico. Para ele o mundo é encantado por feitiços e forças vindas de fora da efetividade humana e nesse sentido não suportaria os holofotes da razão substantiva, sendo esse o embate maior que a peça *O Inferno* sustenta. O próprio Eliade diz:

O papel e a missão dos Fundadores e Chefes dos modernos movimentos totalitários incluem um número considerável de elementos escatológicos e soteriológicos. O pensamento mítico pode ultrapassar e rejeitar algumas de suas expressões anteriores, tornadas obsoletas pela História, pode adaptar-se a novas condições sociais e às novas modas culturais, mas ele não pode ser extirpado (ELIADE, 1998, p. 152).

A proposição acima se cumpre à risca, ainda hoje, e na época da peça ela caracteriza o discurso de Orfeu ou o de alguns dos jurados que são alinhados tradicionais de sua visão política — embora, (contradição das contradições) tenham sido conjurados a condená-lo —. Para o primeiro jurado o fim da pena de morte em Inglaterra significa o fim mundo, ao passo que a condenação do casal é pretendida como sendo a salvação desse mesmo mundo. Bernardo Santareno não regateará esforços para iluminar essas pequenas parcelas do pensamento mítico introjetadas nas condutas e discursos dos jurados e, ao mesmo tempo, apresentá-las como produto e interesse do *establishment*. Os mitos apresentados por Santareno pertencem à ideologia fascista. O mais importante deles que a peça encena é o mito da superioridade racial ou moral, do “mal absoluto”, cujos caracteres podem ser encarnados, por exemplo, no negro, no judeu, no homossexual etc.

Provavelmente o mito da superioridade racial ou moral ainda é a maior peste do planeta Terra. Sua história é longa: desde que existem os primeiros registros escritos a sua sanha assassina pode ser responsabilizada por mais mortes do que as decorrentes das causas naturais. Entretanto, (talvez porque antes faltassem os recursos técnicos) no nazifascismo a sua capacidade de assassinar assombra ainda hoje e assombra mais porque o mito não morreu, não ficou restrito àquele périplo. Conforme Eliade disse, num certo

sentido, hoje o mito da superioridade racial ou moral ultrapassou e rejeitou “algumas de suas expressões anteriores, tornadas obsoletas pela História”. Mas ele ainda anima as ações figuradas na peça tal qual fora pensado e proposto pelo nazifascismo e nem mudou o medo do qual se valia para conspurcar a razão dos indivíduos ali representados.

O processo de “desencantamento do mundo”, mediante o qual as pessoas se libertam do medo de uma natureza desconhecida, à qual atribuem poderes ocultos para explicar seu desamparo em face dela” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 7-8), não aconteceu como previsto. Santareno atesta o encantamento do mundo, a começar pela fala do juiz-presidente, passando pelas mídias e por parte do corpo dos jurados e da assistência: “vou já daqui a correr, bordar-te um par de asas!...” (SANTARENO, 1967, p. 16). O empuxo desse encantamento resulta da sua atribuição aos poderes ocultos e da mistificação deles. Numa afirmação cortante Nietzsche, como poucos, consegue prevenir contra as forças que pairam acima da efetividade material das mazelas e da crueldade humanas. Segundo o filósofo, essas forças

[...] nada mais são do que causas imaginárias (“Deus”, “a alma”, “eu”, “espírito”, “livre arbítrio” — ou mesmo arbítrio que não é “não livre”); nada mais do que efeitos imaginários (“o pecado”, “a salvação”, “a graça”, “a expiação”, “o perdão dos pecados”). Uma relação imaginária entre os seres (“Deus”, “os espíritos”, “a alma”); uma imaginária ciência natural antropocêntrica; uma absoluta carência do conceito de causas naturais; uma psicologia imaginária, [...] “a tentação do Demônio”, [...]. Este mundo de puras ficções distingue-se, para sua desvantagem, do mundo dos sonhos, pois que este reflete a realidade, enquanto o outro mais não faz do que falseá-la, depreciá-la e negá-la (NIETZSCHE, 1985, p. 31).

O excerto traz o séquito das figuras escatológicas e soteriológicas que compõe a fantasmagoria mítica com potência acima da efetividade humana. Todo o repositório do sagrado é aqui denominado por Nietzsche de pura ficção. Mas a figura que mais

interessa para este trabalho é figura a do demônio, porque *mutatis mutandis*, o *locus* que lhe pertence é denominado inferno, ou porque aqueles que se deixam levar por suas manhas encontram lá um lugar cativo. Entretanto, o *locus* infernal e sua coorte pertencem tanto à mitologia grega quanto à mitologia cristã e, dessa maneira, eles aparecem n' *O Inferno* de Bernardo Santareno. A fala de abertura do juiz-presidente de *O Inferno* bem o demonstra. Nesse sentido, a problemática do mito irá percorrer sub-repticiamente todo o traçado da peça, trazendo justamente para a problematização essas categorias e seus corolários. Mas a questão aqui poderia ser posta de uma outra forma: o mito, como faculdade de organizar os eventos empíricos ou os produzidos pela imaginação humana num entrecho, numa efabulação formal que é o sentido dado por Aristóteles, acompanha a História do homem da perspectiva antropológica. Entretanto, nem mesmo Aristóteles, ao propor a sua teoria dos modos de ação do herói, atribui o empuxo que desencadeia uma ação ou evento apenas a forças sobrenaturais; a essas ele acrescenta uma *ananké* humana.

No caso específico de *O Inferno*, Santareno apresenta o processo de construção do mito, que partindo da realidade empírica irá sendo trabalhado pelas diversas linguagens midiáticas até que seu contexto e as determinações sejam obnubilados e substituídos por uma essência a-histórica. Se na Antiguidade o entorno do mito era encoberto pela interferência de entes sobrenaturais, na sociedade figurada pelo texto dramático o entorno é encoberto pela produção incessante do discurso hegemônico, cujos entes fantasmáticos são os interesses, que se esmeram em tornar natural o que foi historicamente construído.

Conforme as proposições de Roland Barthes, poder-se-ia conceituar o mito como um metadiscurso, ou seja, um discurso sobre outro discurso, um sistema de modelização semiótica cujos mecanismos configuram os sentidos e significados das práticas socioculturais. Seu estudo torna-se importante para que o projeto da *aufklärung* não se transforme cabalmente em mistificação no mundo contemporâneo (BARTHES, 2003, p. 199). Os limites e as

pressões desse esclarecimento podem ser atestados diariamente pelas práticas midiáticas de se atribuir significados de acordo com os mitos, de tal modo que, como Adorno propõe, hoje o mundo continua mais do que encantado.

De anúncios propagandísticos, passando por diversas formas artísticas tais como teatro, ópera, musicais, filmes, telenovelas etc., enfim alcançando os textos científicos, os mitos têm livre trânsito e colaboram na configuração de todos os sítios da práxis humana. Aqui, convém deixar os mitos em geral para se restringir aos mitos gregos como um dos mais antigos monumentos da civilização ocidental. Devido a Freud, vários deles ocupam lugar especial na psicanálise, especialmente nos famosos postulados sobre o “complexo de Édipo”, ou “complexo de Electra,” hoje de domínio corrente, mas decalcados dos mitos de Édipo e de Electra, notoriamente revisitados desde os tempos áureos do teatro grego, em cuja chave eles, e tantos outros mitos, tiveram sua presença perpetuada pela ressignificação de muitos artistas. Na modernidade, serão destacadas apenas duas dessas presenças (também em forma de peças teatrais): *Mourning Becomes Electra*, (1931) e *Antonio Marinheiro, (o Édipo de Alfama)* (1961), do dramaturgo norte-americano Eugene O’Neill e do português Bernardo Santareno, respectivamente.

Entretanto, se como peças do patrimônio cultural-ocidental os mitos de Édipo e de Electra conseguiram espaço fora do périplo artístico, de certa forma e por muitas razões, que não cabem neste trabalho, ambos ficaram esmaecidos se comparados com o destaque e o valor dados ao do mito de Orfeu e Eurídice, outro monumento desse patrimônio cultural. Ainda antes da psicanálise, os artistas de diversas épocas foram largamente inspirados pela lenda do divino poeta e fiel amante. Suas recontextualizações aparecem desde o célebre baixo-relevo (Nápoles, Louvre, Roma: Vila Albani) do séc. V, representando Orfeu em companhia de Hermes e de Eurídice. Na época do Renascimento, Orfeu e Eurídice reaparecem em forma de ópera em *L’Orfeo*, de Cláudio Montiverdi, estreada em Mântua em 1607 e conservada na totalidade. Dentro

desta mesma convenção, o mito de Orfeu e Eurídice se faz presente em várias partes da obra camoniana.

O mesmo mito, adaptado para a arte do balé, foi contextualizado em *Orpheus und Eurydice* (1638) pelo alemão Heinrich Schütz. Milton o retoma em *L'Allegro* (1645) e *Paraíso Perdido* (1667). No século XVIII, o alemão Glück alcançou sucesso ao inovar a ópera com seu *Orfeo ed Euridice* (1762), cuja primeira paródia é a espirituosa opereta *Orfeu no Inferno* (1858) de Offenbach. Igualmente a cantata de Berlioz *A morte de Orfeu* (1827), *A trilogia da Orfeida* (1918-1921) de Malipiero e *Os Infortúnios de Orfeu* (1927) de O. Milhaud. Já no século XX, a recontextualização desse mito é argumento da peça negra *Euridice*, de Anouilh (1941). Jean Cocteau, por duas vezes, (re)configurou-o nas peças *Orpheus* (1949) e *Le Testament d'Orphée* (1959). Vinícius de Moraes faz desse mito o argumento do texto dramático *Orfeu da Conceição*, que transformado em filme virou o *Orfeu Negro* (1959), dirigido por Marcel Camus, premiado com a Palma de Ouro em Cannes e o Oscar, em Hollywood. A peça de Vinicius mereceu mais um *remake* do cineasta Cacá Dieges, *Orfeu* (1999). Jorge de Lima nos deu *Invenção de Orfeu* (1952), livro de poesias, e ainda houve muitas obras mais.

Esse mesmo mito também mereceu destaque das mãos de Apollinaire, em 1912, que criou o termo “cubismo órfico” e escreveu o *Bestiaire* ou *la Suite d'Orphée* (1911), influenciando Robert Delaunay, Fernand Léger, Francis Picabia e Marcel Duchamp. Ainda o mito de Orfeu foi tema para os seguintes musicistas: Liszt, Benda, Paer, Milhaud, Casella, Krenek, Birtwistle e Stravinsky. Zadkine, passando por Bellini (Washington), Bruegel de Velours (Madrid), L. Carrache (Bolonha), Tintoretto (Modena), Rubens (Madrid), Poussin (Louvre), Delacroix (Montpellier; Paris: Assembleia Nacional), G. Moreau (Louvre), (filmes, peças, desenhos) etc.

Se não cabe aqui também julgar os méritos de cada uma delas e nem é essa a pretensão deste trabalho, essa pequena e solta amostragem de nomes de obras que ressignificam o mito de Orfeu como *topos* literário serve ao menos para ilustrar o vigor de sua permanência na cultura moderna. Voltando aos caracteres que

entram na composição do mito de Orfeu, é provável que sua condição de vate, juntamente com a conjunção do binômio amor/morte relacionada à sua trágica figura, tenha contribuído para elevar sua história à condição de motivo literário presente, desde os clássicos, nas mais variadas formas estéticas: teatro, lírica, ópera, balé, musical, cinema.

Na Antiguidade, a língua grega o conservou nos versos líricos de Píndaro e nos filosóficos de Platão, que o apresenta em *Banquete* (384 a.C.). Está presente também na cultura clássica latina em *Geórgicas*, de Vergílio (29 a.C.) e *Metamorfoses*, de Ovídio. A história de Orfeu e Eurídice entrará na tradição cultural portuguesa durante o período medieval, especificamente pela convenção do amor cortês, nos versos sumários da composição trovadoresca *Fingimentos de Amores*, recolhidos do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Nesse sentido, *O Inferno* dá seguimento à longa “tradição de Orfeu”, incluindo nela o próprio Orfismo, movimento religioso complexo oriundo no mundo grego do séc. VI a.C., quando poetas místicos o fundam, tendo Orfeu por patrono e mestre.

Ao que tudo indica, os mistérios órficos eram ensinados aos neófitos, “reunidos numa comunidade, com seus mestres, para receber explicações sobre as doutrinas. Além de orientações os discípulos eram iniciados na leitura da vasta literatura religiosa que o movimento possuía” (BRANDÃO, 2002, p. 204). A essa ação devem-se acrescentar as celebrações de cunho iniciático, executadas com o fito de celebrar o grande deus Zagreu, o primeiro Dioniso. Embora no caso específico dessas celebrações não haja menção do uso ou não do vinho, seria muito estranha uma celebração a Dioniso Zagreu que não fosse regada a vinho. Segundo Brandão, o próprio Orfeu era considerado sacerdote de Dioniso “e uma espécie de propagador de suas ideias básicas, de modo particular no que se refere ao aspecto orgiástico, bem como ao êxtase e ao entusiasmo de participar da posse do divino”. Por outro lado, o orfismo rejeita totalmente o *diasparagmós* porque os místicos órficos tinham princípios de vida,

[...] abstinham de comer carne e ovos, praticavam a ascese, devoção, mortificação e uma catarse rigorosa, purificação do corpo e sobretudo da vontade por meio de cantos hinos e litânias, defendiam arraigadamente a metempsicose, a transmigração das almas, e negando postulados básicos da religião estatal, a doutrina órfica provocou sérias dúvidas e até transformações no espírito da religião oficial e popular na Grécia (BRANDÃO, 2002, p. 204).

Um rito obrigatório na passagem para o reino de Plutão continha a fórmula para se encontrar no átrio do Hades: o caminho à direita, para o Lago da Memória, possibilitava ao neófito deixar de beber das obrigatórias águas do rio à esquerda, o Letes que ingeridas causavam o temível esquecimento e a eterna perda do ser que se fora em vida. Caso esse infortúnio se concretizasse, a alma ficava a vagar perdida, sem possibilidade de encontrar os Campos Elíseos. Esse ritual era considerado tão importante que em muitos túmulos neófitos foram encontradas lamelas com transcrição dos dizeres da fórmula, ela também está gravada nas tábuas de Petélia²⁹, descobertas ao sul da Itália e datadas do século III-IV a.C.

Cito-a *verbatim* do diálogo dramático entre Orfeu e Eurídice posto na abertura da IV retrospectiva do texto *O Inferno*, juntamente com suas respectivas rubricas:

Orfeu (Hirto; com os olhos, a frente e os lábios marcados por algo de orgulhosamente triste, desesperado. Acaricia lentamente os cabelos de Eurídice.) “Encontrarás, uma fonte à esquerda do átrio de Hades”...

Eurídice ... “e, a seu lado, um cipreste branco”.

Orfeu “Encontrarás, uma fonte à esquerda do átrio de Hades”...

Eurídice (Levantando a cabeça, a olhar Orfeu nos olhos)... “Não te aproximes desta fonte”.

Orfeu “E encontrarás outra, a fonte do Lago da Memória, de onde flui água fria...”.

²⁹ Poema inscrito na tábua de Petélia, também citado por Bertrand Russel em *História da Filosofia Ocidental* v. 1 e por Junito de Souza Brandão em *Mitologia Grega*, 1992, v. 1.

Eurídice “Em frente dela há guardas. Deves dizer:”

Orfeu (Gelado, altivo.) “Sou um filho de Gê e da constelação Ouranos”...

Eurídice (Angustiada.) A sede ressequiu-me e sinto morrer. Dai-me rapidamente a água fresca que flui da Fonte da Memória./ Sou um filho de Gê e da constelação Ouranos, vós o sabeis... E eles mesmos te darão de beber do manancial sagrado,/ E desde então tu dominarás entre os outros heróis.

Orfeu (A beijar apaixonadamente Eurídice nos lábios: Algo de terrível.) A tua boca é o lago da Memória. Neste inferno... neste inferno... neste inferno...!

Eurídice (Com paixão) No nosso inferno... meu e teu... nosso...!

Orfeu (Que puxou Eurídice, de modo que ela está agora sentada nos seus joelhos. Com prazer sádico, indicando o cadáver de Edward.) Hoje manchamos de sangue o cipreste branco. Bebemos ambos da fonte maldita...

Eurídice (Os olhos sadicamente presos ao cadáver.) Hoje estivemos ambos no átrio do Inferno (SANTARENO, 1967, p. 61).

Aqui a heterogeneidade mostrada foi construída em forma de citação da antiga lamela, agora transformada no diálogo dos amantes que abre a cena da retrospectiva. Mas a rigor deve-se lembrar que Santareno encaixa no texto dramático uma fórmula que é posterior ao mito de Orfeu e Eurídice propriamente dito. Ela pertence à história do Orfismo, construída muito depois da narrativa mítica. O cerne da doutrina órfica consistia na crença da retribuição no Além. O uso da intertextualidade permite que a fórmula da lamela, posterior ao mitologema de Orfeu e Eurídice, passe a pertencer e a compor mais um dos sucessos do mitologema original. Dessa maneira, por acréscimo, Orfeu e também Eurídice se apresentam como neófitos da religião de que o próprio Orfeu fora o fundador. Como se Jesus, após muitos séculos da instituição do ritual da Santa Ceia, que é símbolo do seu próprio corpo e sangue para os seguidores do Cristianismo, se apresentasse de novo ao ritual como católico praticante para ali receber a hóstia e comungar do pão e do vinho, corpo do Cristo que é ele mesmo.

Conhecida de cor pelos neófitos do Orfismo, a fórmula da lamela os acompanhava em suas exéquias para ser recitada na entrada do Hades, evitando assim que o neófito fosse parar no Tártaro, ou que sua alma fosse forçada à reencarnação, caminho obrigatório dos réprobos de toda sorte. O mito da retribuição no Além ganhava alento, ao mesmo tempo em que se coíbiavam os vivos de praticar atos que pudessem conduzi-los ao Tártaro. Para evitar esse destino os adeptos do Orfismo sequer comiam carne para se purificarem das impurezas dos apetites corporais. A respeito da crença órfica na paga justa Sócrates informa:

Ao que parece, aqueles a quem devemos a instituição das iniciações não deixam de ter seu mérito; na verdade, há tempo eles nos dão a entender que quem adentra o Hades inexpiado e sem iniciação é destinado ao lodaçal do inferno, ao passo que o iniciado e expiado, lá chegando encontra sua morada entre os deuses. Pois lá ‘são muitos’, dizem-nos os iniciados nos mistérios, ‘os portadores de tirso, mas pouco os bacantes.’ Em minha opinião, porém, estes nada mais são do que os verdadeiros filósofos (KELSEN, 2000, p. 351).

Se os neófitos eram verdadeiros filósofos qual seria sua filosofia? É bem provável que fosse a filosofia estoica. No *Fédon*, Sócrates fala sobre a incontinência do corpo como obstáculo para a alma encontrar na reminiscência os seres inteligíveis do mundo das ideias e propõe regras de abstinência, que conduziriam à ascese, como forma de purgação dos desejos da carne e caminho para as bem-aventuranças dos Campos Elíseos. A lamela então era uma chave que abria as portas desse lugar. Qual seria o sentido de sua transposição histórica para o contexto do mundo moderno que a peça problematiza?

Aqui a repetição busca estabelecer “uma confrontação direta da relação do estético com o mundo de significações exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos – em outras palavras com o político e o histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 42). Nesse sentido, em *O Inferno* a repetição é transgressora e, portanto, paródica, capaz de

estabelecer uma interrogativa confrontação com o mundo político e histórico, além de ser capaz de fornecer os elementos cruciais para a compreensão dos acontecimentos mais relevantes daquela época, bem como da contemporaneidade. Interrogação ampla que supõe a consideração de abordagens diversas.

Disso resulta o encontro de diversas formações discursivas que modelam essa repetição. Elas estão vinculadas aos campos semânticos, que lhe dão feições concretas advindas das necessidades, práticas e condições de possibilidade sociais para a sua existência e propagação, no conflito entre as forças antagônicas que lutam pela melhor fatia dos bens disponíveis e de ampliação do espaço de inserção social. Um desses campos pertence à tradição hermenêutica da antiga mitologia grego-cristã. Com ele são elaboradas as imagens, os afetos e os sentidos que pertencem a esta mesma tradição, como já foi demonstrado a respeito do processo de modelização semiótica, elaborado pelas enunciações midiáticas e forense.

Nesse ponto, caberá ao discurso forense descer ao poço do tempo, à morada dos demônios, diabos, seres obscuros e maléficos, conforme o modelo mitológico proposto pela escatologia grego-cristã, de Homero e Virgílio até Dante, para de lá recuperar seu poder de persuasão e sua eficácia numa catábase às profundas infernais. *Mutatis mutandis*, tal qual Marx havia afirmado na segunda epígrafe, será então do passado mítico que virá a ancoragem e as armas com as quais o discurso forense atribuirá o percurso de elaboração da identidade do par, bem como de suas ações. O mundo mítico religioso aqui deu alma e corpo às figuras, além de ser um reforço ideológico que ajudava a legitimar a autoridade dessas instâncias discursivas.

A rigor, a incorporação da fórmula da lamela à escritura do texto dramático provoca na peça uma ruptura isotópica de inversão carnavalizada do texto sagrado. No novo contexto, ela não tem mais a função sagrada da libertação da alma que encontra a bem-aventurança, mas do aprisionamento do corpo às pulsões destrutivas de *Thanatos*, as quais, ao serem dirigidas para o mundo, fazem-no com propósitos de poder, dominação e destruição do

outro. Ainda que, na economia psíquica, uma pequena parcela seja colocada diretamente a serviço da pulsão de *Eros* que, em lugar de culto e irradiação da vida investe-se de *Thanatos*, voltando-se defletida para o cultivo e para a disseminação da morte. É a prova cabal de uma sexualidade patológica, a qual Freud deu o nome de sadismo em memória aos feitos de Sade, que incrementava o gozo sexual num ritual de crueldade, embora as acrobacias sexuais de Sade ainda guardassem rastros do romantismo puritano, que dividia as mulheres em santas e pecadoras.

Sade foi uma espécie de afronta à moral canhestra da sua época no que dizia respeito à sexualidade feminina, feita objeto do prazer masculino: é por isso que as vítimas fictícias ou reais de Sade eram jovens mulheres. Entretanto, no caso dos *Moors Murderers* ou do nazismo deve-se considerar uma diferença de grau: passa-se das sevícias à tortura implacável e aniquilamento daqueles que, desgraçadamente, foram, à revelia da vontade, forçados a desempenhar o papel de vítimas despedaçadas, tal qual se dera com Edward Evans ou queimadas em fornos crematórios, como os judeus no nazismo. Diferentemente de Sade ou do próprio Orfeu lendário, agora o gozo é marcado pela imediatividade do presente em lugar da mediada e simbólica escatologia do antigo neófito de Orfeu. A diferença também existe para a forma de imitação, pois enquanto os *Moors Murderers* fizeram um imediato pasticho de Sade e de Hitler, Santareno plasma a mediada paródia do mito de Orfeu e Eurídice.

Acrescente-se que, ao serem trazidas do passado, essas imagens e linguagens guardam a sedução de estar potencializadas com forças que pairam acima das forças humanas. Os amantes “diabólicos”, que recitam a fórmula da lamela, ganham, nesse novo contexto, a potencialidade do que se costuma ser pensado sob os conceitos de “banalidade do mal” e de “mal absoluto”³⁰. Nisso

³⁰ A respeito do conceito de Mal ver Nádja Souki. In: *Hannah Arendt e a banalidade do Mal*. João Maurício Leitão Adeodato. In: *O problema da Legitimidade - no rastro do pensamento de Hannah Arendt*. Paul Ricoeur. In: *O Mal – um desafio à filosofia e à teologia*.

resulta a parcela de ganho de uma estatura acima da pequenez contida nas reais figuras factuais, construídas e mantidas fora da argumentação científica e das doutrinas abertas à demonstração racional, mas que comportam o esforço de eliminar as limitações semântico-discursivas e levar o pensamento a abarcar a totalidade do fenômeno do Mal.

A lamela parodiada por Santareno acrescenta ao mito original elementos que o ampliam, ao mesmo tempo em que o deslocam. Transposta para o contexto da peça ela ganha outro sentido para seu discurso, servindo para iluminar desejos, motivações, ideias e valores do casal de assassinos. Seu desejo maior é o de potência: ambos almejam ultrapassar a barreira que os obriga a permanecer no anonimato e a agir de forma estereotipada, dentro dos limites da sociedade de massas em que estão histórica e socialmente situados para se tornarem sujeitos de sua história. De forma brutal e em outros termos essa necessidade pode ser confirmada na afirmação de que: “Numa época em que o *serial killer* na cultura americana contemporânea é representado como último desbravador, embora psicótico, [...] a última pessoa que pode agir” (STEIBERG; KINCHELOE, 2001, p. 183) quando percebe que está preso numa rede de interações sociais reguladas por dispositivos mercantis e tecnológicos. *Mutatis mutandis*, a afirmação pode ser estendida ao périplo de toda a sociedade administrada. O fenômeno pode ser visto como reação à impotência vivida pelos indivíduos atomizados e isolados no mundo administrado (BÜRGER, 1993, p. 116).

Cabem aqui as seguintes questões. Quais as razões produzidas pela sociedade administrada que impedem outros indivíduos de agir? Por que nela o psicótico é o único que pode agir? Por que sua ação tem de ser destrutiva e não construtiva? Quais são os fatores que lhe impedem ou tornam inviáveis as ações altruístas, se na história da civilização ocidental, há milênios, existem relatos sobre ações tanto destrutivas quanto construtivas? Por que então os autores consideraram o *serial killer* como o último desbravador? Quais são os territórios virgens/ inexplorados que ele torna

conhecido? Por caminhos dramático-figurativos a peça *O Inferno* propõe problematizar todas essas questões, recorrendo a um elenco considerável de táticas, convenções, enunciações e linguagens.

A fala pertence ao juiz-presidente e, na continuação dos trabalhos de abertura do tribunal do júri, será uma dessas estratégias, pois encena as contradições do discurso positivista, que é o paradigma da sociedade administrada, sendo, portanto, um exemplo emblemático das contradições desse corolário hegemônico. Tanto as ações discursivas elaboradas pela *persona* do juiz-presidente com o propósito de apresentar as provas extrínsecas, objetivas, tais como o apelo à autoridade da sua posição: “voz imperiosa e grave” contra o “ruído assanhado do público assistente”, exigindo-lhe o silêncio e, ao mesmo tempo, exortando-o: “porque uma nova interrupção nos trabalhos do julgamento será a última, eu vô-lo asseguro” (SANTARENO, 1967, p. 16), quanto o alerta contra “a exaltação histérica” que se apossou da população, a patemização midiática que “contraria o apelo à serenidade lúcida atenta e científica” são provas e argumentos objetivos que constituem o paradigma de construção do arcabouço jurídico pertinente ao direito positivo. O juiz-presidente irá procurar condições de possibilidade para fazer com que os jurados e o público assistente possam adotar a lógica racional do seu ponto vista, que almeja se colocar acima das peças da patemização.

Entretanto, a sua tentativa de se ater ao direito positivista não conseguirá escapar do uso uma interpretação, e quando passa a interpretar não lhe será mais facultado se restringir tão somente às coordenadas do paradigma positivista. Seu discurso então começa a apresentar a natureza valorativa do ato de interpretação e as condições de possibilidades e necessidades de fazê-lo. Utilizando-se de construções imagéticas como recursos retóricos ela dá vida a abstrações conceituais consideradas importantes para a valorização judicativa exigida pelos trabalhos em andamento.

Aqui, essa *dramatis persona* se vê forçada a encontrar um outro meio que lhe permita contornar a rigidez do princípio da legalidade, adequando-o às situações concretas do julgamento em

demanda. A sequência de seu discurso irá conter uma das primeiras contradições que a peça ilumina, pois na sequência da própria exortação aos jurados uma didascália³¹ irá marcar a rápida mudança na atitude do juiz-presidente. Seu discurso passa a ser conduzido pelo estilo parenético, com o qual ele pretende construir a visibilidade linguística de uma hipotética pergunta que paira tanto na mente dos presentes quanto na sua.

O expediente é formular uma pergunta com um *pathos* presumível na própria assistência, mas ela deverá ter como pressuposto uma exigência de resposta para contrapô-la. Feita a pergunta, sua estratégia argumentativa irá pouco a pouco se transformando, ao ponto de revelar uma outra intenção que percorrerá em paralelo à primeira demonstrada anteriormente. Seu discurso passa a escolher termos de um outro campo semântico, consistente com a alteração que irá se produzir, ou seja, sua mudança afetiva refletirá, imediatamente, na sua forma de expressão, isto é, no discurso da personagem de modo que se torne mais condizente com a sua perplexidade e revolta. Embora esteja a contrariar a disposição e os métodos estabelecidos de interpretação da lei, nesse ponto, seus métodos interpretativos irão ultrapassar os limites definidos pelo imaginário jurídico e suas técnicas que se dizem rigorosas na busca de alcançar o conhecimento científico do direito positivo. Mas o que é visto aqui é a conexão entre a ideologia e o pensamento jurídico.

Agora suas palavras passam a contaminar e a comover os jurados, o público assistente, leitor/espectador, pois em lugar de provas extrínsecas expõem provas intrínsecas, psicológicas, ou seja, ele opta por convencer pela excitação afetiva, fazendo com que seus afetos arrastem seu intelecto, levando-o a aderir ao seu novo ponto de vista. A pergunta será construída por evocações e sensações desagradáveis que afloram à superfície por meio de frases negativas: “Perguntar-me-eis que há-de sentir uma criatura

³¹ Ei-la: (“Pausa. Debruçando-se um pouco mais para a assistência; no rosto, simpatia inteligente, uma vaga tristeza:”) (SANTARENO, 1967. p. 16)

humana, perante crimes tão nefandos, senão horror, náusea, indignação?” A resposta virá num torneio retórico, cujo giro faz o discurso voltar a pretender objetividade na linha de construção racional, novamente visando a atingir de forma direta, não mais a emoção, mas o raciocínio pensante. No entanto, a tentativa resulta falhada porque as construções frasais e a escolha semântica empuxam para o lado da patemização.

E eu respondo: Motivo de sobra para quem julgue, assista ou dê notícia destes crimes nos jornais cuide de não levantar o mínimo de estorvo ao livre exercício da Justiça. Se é certo que os olhos humanos dificilmente poderão enxergar o abismo de crueldade oculto na determinação de quem estes crimes cometeu, se é verdade que todo o rigor penal parece coisa mínima perante a enormidade do delito, não é menos certo que, por isso mesmo, todo o cuidado será pouco no julgamento dos seus presumíveis culpados! Devem ter sempre presente que, neste processo, a culpabilidade atribuída equivale ao *ferrete dos mais monstruosos estigmas*: Errar, num caso destes, seria igualmente monstruoso! (SANTARENO, 1967, p. 17, grifos meus).

Vê-se aqui o uso da repetição como estratégia de ênfase e reiteração das proporções dos crimes que, num crescendo, ampliam de dimensão com este expediente. Essa estratégia de provar suscitando as emoções do público é comprovada pela escolha do vocabulário empregado e pelas imagens criadas por meio da metáfora — “abismo de crueldade oculto” — que serve de alimento para o lado emocional do público. Aqui, o uso da imagética escatológica tem a função de veículo mediador que executa a passagem entre o visível e o invisível. A ênfase demasiada no visível pode enganar quando ela se liga de forma demasiadamente estreita àquilo que é diretamente sensível, pois ao concentrar-se na ilusão referencial, diminui a reflexão do inteligível.

O procedimento busca expressar, em termos imagéticos, aquilo que se julga ser um caso extremo, assustador, diante do qual só cabe a perplexidade do que não se consegue dizer apenas com palavras. Embora o juiz-presidente perceba que o horizonte dos

acontecimentos permanece na penumbra e que a particularidade deles é um fragmento da totalidade que ele busca alcançar para cumprir a tarefa de fazer justiça, entretanto, além das provas materiais, é claro, restam às enunciações discursivas cumprirem o papel de via de acesso à particularidade dos fatos e à verdade pretendida pela Justiça. De maneira que não são muitos os caminhos disponíveis para a aproximação desse horizonte mais estreito dos horizontes maiores.

A primeira vez que a palavra inferno é mencionada no texto dramático ela vem acrescida de um adjunto adnominal e modificada pelo advérbio “mais”, além de estar posta no plural e de ser acrescida de exclamação e reticências “descer ao mais profundo dos infernos!...”. Desse modo, o leitor/espectador será convidado a vasculhar seu imaginário escatológico à procura desse *locus*, cuja espacialidade, aqui, revela a obscuridade da ação. Dessarte, a descida ao mais profundo dos infernos significa não encontrar luz para direcionar os passos de quem se atreve a descer, devendo-se, pois, fazer o esforço de ver por meio dos demais sentidos. Se a linguagem da ciência não pode chegar até lá, talvez a linguagem do mito possa fazê-lo.

Acrescente-se que essa linguagem apropriada à fantasmagoria religiosa e artística não cabe com tanta propriedade no discurso da ciência, segundo as prescrições do corolário positivista. Isso se verifica porque, segundo a personagem, o acontecimento empírico contém dimensões que ultrapassam os esforços discursivos formulados com o fito de lhe sobrepujar os entraves e lhe atingir as entranhas. Vem daí a necessidade de recorrer à imagética mitológica: “Se é certo que os olhos humanos dificilmente poderão enxergar o abismo de crueldade oculto na determinação de quem estes crimes cometeu” (SANTARENO, 1967, p. 17).

Ora, no abismo predomina a escuridão, que é, naturalmente, uma dimensão que está excluída da luz. Aqui, a metáfora apresenta um acréscimo hiperbólico, que potencializa as dimensões dadas à imagem conotada, pressupondo que a linguagem da ciência forense, o discurso da lei, não consegue ter acesso a um fenômeno

de tal porte sem a mediação do imaginário mítico descritivo. Neste espaço mítico, o mal pode ser personificado como uma entidade deliberadamente maligna que se intrometeu na vida daquelas pessoas, vinda de fora delas. Ele assume as dimensões da hipóstase, a objetificação de uma força hostil, fora e acima de suas consciências. Sob a égide de tais forças, a população inglesa julga não dispor de nenhum controle consciente e assim elas só podem inspirar sentimentos de recusa, medo e horror. O mal se torna aqui uma experiência crucial do incognoscível (RICOUER, 1996, p. 16).

Contrariando o que propusera aos jurados, o próprio juiz-presidente, que pedira “serenidade lúcida” (SANTARENO, 1967, p. 17), recua diante de sua prescrição e, colocando os crimes sobre a rubrica do impenetrável pela razão, precisa recorrer a metáforas implícitas para com elas tentar demonstrar sua perplexidade diante da “enormidade do delito”, ao mesmo tempo em que busca esclarecê-lo aos membros do júri. Anteriormente ele fizera uso de frases, tais como: [...] “a culpabilidade atribuída equivale ao ferrete dos mais monstruosos³² estigmas” [...] “nestes tempos que nos coube em sorte viver” (SANTARENO, 1967, p. 17), as quais irão trazer ao corpo do discurso, tido por neutro e cientificamente objetivo, elementos, figuras e imagens que não coadunam com o postulado de “serenidade lúcida” (SANTARENO, 1967, p. 17).

Ao inserir no discurso do juiz-presidente o procedimento da contradição, Bernardo Santareno articula os elementos retóricos que erigirão à metáfora implícita d’*O Inferno* na escolha de termos que apontam para espaços, objetos e figuras pertencentes aos lugares obscuros, de suplícios: “abismo”, “ferrete” “monstros”, que antecipadamente irão aumentar o clima de “exaltação histórica” e colaborar na condenação dos réus. No conjunto, eles evocam as raízes míticas de imagens teriomórficas, nictomórficas e

³² Segundo Pierre Brunel sobre a história do termo monstro, “seria preciso um volume inteiro para enumerar as formas animais compostas que os mitos legaram à literatura” (1988, p. 130). Pelo seu cariz proteiforme, o termo monstro encaixa-se em todas as figuras do bestiário ocidental, associado às forças do Mal, cuja mistura escapa à razão e lhe impõe dimensões sobrenaturais e apocalípticas.

catamórficas, impondo uma lacuna entre os acontecimentos e sua inteligência, pois os termos estão prenhes de atributos negativos, conotando as representações simbólicas do mal, da desgraça, da perdição e da morte, presentes em muitos mitos.

Cabe aqui retornar a construção frasal: “a descer ao mais profundo dos infernos...!”. A polissemia do verbo “descer” permite que se lhe atribua aqui uma ampliação de sentido: no conotativo tem-se o sentido moral de baixeza de conduta, caráter vil e ação ignóbil, mas também *verbatim* ele guarda o sentido geográfico de profundidade. Essa construção de um campo semântico tecido com imagens alegóricas das catábases infernais ostenta um esforço elevado de acréscimo à dignidade da Justiça, que mesmo a descida não se torna para ela um vilipêndio.

Segundo Jean Delumeau,

[...] foi no começo da Idade Moderna e não da Idade Média que o inferno, seus habitantes e seus sequazes mais monopolizaram a imaginação dos homens do Ocidente. Dá testemunho disso para a França a lista dos libelos, tratados anônimos e obras assinadas dos séculos XVI-XVII relacionados à feitiçaria e ao universo demoníaco que Robert Mandrou fez figurar no começo de seu livro, *Magistrats et sorciers en France au XVII siècle*. O autor desse trabalho notável não consultou menos de 340 deles: o que faz supor uma difusão de pelos menos 340 exemplares. É preciso sublinhar ainda que eles não constituem senão a parte manifesta de um *iceberg* muito mais vasto, do qual nenhum historiador jamais poderá sem dúvida ter a medida exata (DELUMEAU, 1990, p. 247, grifos meus).

Tratando-se da peça *O Inferno*, a prática bem sucedida de povoar o imaginário dos jurados e da assistência com essa fantasmagoria exige o esforço de levar a Justiça a acompanhar a descida, inferior no sentido de baixeza, que não coaduna com a sua nobreza e nem com as suas pretensões morais. O que é dito pelo juiz-presidente reforça o adjunto adverbial de tempo e lugar “nestes tempos” como tempo extemporâneo, que faculta uma outra modalidade de interpretação jurídica. Nessa modalidade a

expressão passa a conter uma cartografia semântica rebaixada em contraposição com aquela posição em que o ilustre magistrado está assentado. O direito torna-se aqui um instrumento da disputa de hegemonia na sociedade.

A voz dessa personagem tem a missão de buscar o consenso, mas o consenso operacionalizado pela persuasão e convencimento dos jurados e pela coerção dos réus. Com vistas aos primeiros, será necessário embasar o discurso forense em provas cuja materialidade forneça, ao corpo de jurados, a confirmação e a certeza dos delitos a serem atrelados às figuras dos réus como prova de sua culpabilidade. Disso resulta a dificuldade de encontrar meios que permitam confirmar um caráter inquestionável de verdade às suas proposições. O direito positivo julga sua responsabilidade trazer para o tribunal do júri não um relato do que ocorreu, mas uma verídica reconstituição desse fato, cuja pretensão é, às vezes, a de ser mais verdadeiro do que os fatos empíricos. Será a necessidade de se acercar ao máximo dos acontecimentos, que o conduzirão a fomentar, nos jurados, o desejo de querer ver com os nossos próprios olhos. Entretanto, no reino dos conceitos, os de verdade e de realidade conduzem à dimensão da religiosidade, dentro da qual se criam as expectativas que conduzem à busca de uma espécie de realidade absoluta por trás da fachada das coisas. Essa realidade será uma espécie de “imagem autêntica”, algo capaz de reproduzir a realidade tal como ela é e capaz de roborar as provas materiais, potencializando-as por meio dos recursos expressivos dos *tropos*.

Aqui se percebe a função da interpretação jurídica na manutenção e sustentação da ideologia dominante. A ênfase do juiz-presidente aos tempos sombrios da atualidade, nos quais a Justiça é obrigada a “descer não uma, mas muitas vezes” aos espaços do Tártaro (*Passim*), guarda um cariz decadista: seus afetos se voltam para o passado e convidam os presentes a fazer o mesmo. Aqui a elaboração frasal, feita com a mediação de imagem descritiva e predicativa, ao mesmo tempo em que hiperbólica, confirma-se como expediente retórico com potencialidade de

impressionar os presentes não por meio da razão, mas por sugestão psicológica patêmica, que remete a uma outra imagem muito conhecida pela semelhança com a imagem do tempo e do espaço em que se deram os sucessos dramatizados no texto.

O exagero hiperbólico contido na expressão apresenta uma dupla função. A primeira é a função dada ao *tropo* pelas enunciações discursivas que atribuíram sentido às figuras do casal de assassinos, denominando-os hiperbolicamente por “monstros”, “malditos” e “diabólicos”, “abismo de crueldade oculto na determinação de quem estes crimes cometeu”. As figuras dos réus assumem o conhecido papel dos vilões particularmente poderosos e intrinsecamente malignos. Aqui, um clássico cenário de fantasia começa a se imiscuir nos trabalhos do tribunal do júri, tornando bem mais interessante o seu desenvolvimento. Ao se revestirem da figura do vilão, os réus não serão apenas malignos, serão também a própria encarnação do mal, corrompido até a sua alma (se é que eles a possuem).

Parece, entretanto, faltar um detalhe importante na caracterização e desenvolvimento desse tipo de antagonista: a sua origem. Donde vem essa força tão repulsiva? Será ela enviada por forças demoníacas? O que os teria conduzido até ambos se tornarem seres tão malévolos? A resposta é que o empuxo só pode ter vindo das profundas dos infernos. Com a descoberta do agente condutor se completa a demonização dos réus. E também se completa a descontextualização dos acontecimentos empíricos, capaz de projetar na realidade empírica uma imagem assombrada do sobrenatural. Esses excessos retóricos são criados pelo dramaturgo com o fito de fazer com que o leitor/espectador possa compreender que as imagens apresentadas pelo juiz-presidente são as projeções antropomórficas de uma imagem do homem, confundindo propriedades humanas imaginárias com forças de essência transcendente. Aqui, os hábitos e todas as predisposições obtidas pelo discurso ideológico revestem as palavras de um sentido adquirido. Assim vestidas, elas entram em cenário para expor sua verdade.

Em seu conjunto essa retórica, que busca confirmar uma verdade inquestionável, revela a perplexidade do aparelho judiciário, especialmente quando se depara com o que se poderia chamar de ausência de interesse e motivos, pois num tribunal do júri, tão importante quanto a história dos acontecimentos é a definição da motivação do agir dos criminosos. Entretanto, torna-se interessante perceber que o discurso ideológico já cristalizado pelo aparato jurídico se choca com as práticas e mentalidades que interagem na produção do cotidiano inacabado. E serão elas que, dentro de certos limites, estarão a influenciar e a interferir nas condutas, prática e discursos já cristalizados e serem, ao mesmo tempo, por elas influenciados, pois como atesta Bakhtin: “no seio da ideologia do cotidiano é que se acumulam aquelas contradições que, após atingirem certo limite, acabam explodindo o sistema da ideologia oficial” (BAKHTIN, 2001, p. 88).

Entretanto, sem uma razão capaz de explicar e motivar os crimes, o judiciário e, também as mídias, não conseguiram atribuir uma causa que lhes permitisse desvendar o mecanismo decifrável do interesse, a causa dos crimes, fator que os obrigou a perder o ponto de ancoragem necessário à aplicação da culpabilidade proporcional aos delitos (FOUCAULT, 2002, p. 149). Se não há razões objetivas para os crimes, eles se tornam ininteligíveis. Diante de tal situação, tanto as mídias quanto o tribunal do júri perdem suas certezas positivistas e mergulham na perplexidade. Como ultrapassar a aporia, atribuindo à sociedade a parcela de responsabilidade por sua ideologia e suas práticas?

Colocar a ideologia que cultiva a barbárie no sistema dominante juntamente com a dupla assassina no banco dos réus? Compreender a relação que liga o par criminoso ao horror e à opressão, cultivados em escala maior? Compreendê-los como um arremedo degradado das célebres expressões de Hobbes: “*homo homini lupus*” e “*bellum omnium contra omnes*” (HOBBS, 1992, p. 3), ambas, na íntegra, sistematizadas no espiral de violência e na agressividade impostas pela feroz competitividade, pelos antagonismos e pelas contradições do sistema capitalista? Ainda

numa passagem do *Leviatã*, Hobbes percebe como é indispensável à arte de governar o monopólio da crença do povo e como o governante deve tirar partido da tendência do gênero humano à irracionalidade da credulidade em poderes invisíveis performadas com discursos herméticos e generalizantes (HOBBS, 1992, p. 66). Acrescente à tendência a irracionalidade apontada por Hobbes a afirmação de Jacques Le Goff, para quem o imaginário constitui-se “pelo conjunto das representações que exorbitam do limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam” (LE GOFF, 1998, p. 291).

Nesse sentido, urgia encontrar outro caminho que passasse, por exemplo, ao largo do inconveniente caderno de Orfeu. Sem a racionalidade positivista, intrínseca aos próprios crimes, ambos ficaram sem os instrumentos de aferição e de atribuição do grau de culpabilidade. Perante essa ausência de motivações, a saída foi lhe atribuir sentido com os termos, posturas e argumentos, vindos do imaginário mítico-religioso, além da racionalidade positivista, os quais fornecerão a matéria da substancialidade significativa ao casal. A efetividade e a efabulação/manipulação dessa matéria permitiu a recriação e a recolocação da realidade em questão num imaginário mítico-religioso de caráter suspeito para aquela situação. Com este proceder, ambas as instâncias desviam a realidade social, abstraindo-a com a condução dos amantes até o inferno da mitologia.

A segunda função do uso da retórica hiperbólica na caracterização dos réus é a de construir um caminho transversal para o dramaturgo percorrer. Ele lhe permite trazer até à realidade social o inferno mitológico, mas como símbolo alegórico do próprio inferno social. O inferno mitológico se constitui no outro a ocupar o lugar do inferno social. Dessa perspectiva, o uso do mito de Orfeu e Eurídice por Santareno ilumina, em chave paródica, a utilização de uma retórica que não se coaduna com as exigências da linguagem jurídica. Não sabemos se Santareno teve oportunidade de ler na íntegra as folhas oficiais do processo, bem como as que resultaram da condenação dos réus; o mais provável é que tenha recebido suas informações das mídias. Será então da pesquisa nessas fontes que o

dramaturgo português buscará apurar os caminhos percorridos e os mecanismos de produção do discurso obscuro, que desregrou os critérios racionais que deveriam conduzir os trabalhos do tribunal do júri a uma dimensão livre de suspeitas.

Entretanto, esse material deveria passar pelo crivo do talento dramático do artista e pela imaginação do dramaturgo para produzir a figuração dramática dos trabalhos do tribunal do júri. Como se sabe, a inesgotável recontextualização dos mitos gregos ao longo da tradição artística ocidental pode ser efetivada de diversas maneiras. Santareno se apropriou do motivo de Orfeu e Eurídice para gerar uma obra de cariz dramático porque esse mito grego admite vários modos de se produzir uma recontextualização. A perspectiva escolhida será então a intersemiótica, que consiste na recorrência de um mesmo motivo em gêneros diferentes. O mito salta do gênero narrativo para o gênero dramático, embora seja também uma recorrência feita dentro da perspectiva intra-semiótica, porque na tradição ocidental as recorrências foram sempre conduzidas por um mesmo código, que é o artístico-literário, ou seja, o código estético.

Por trás dessa imagem mítica, incansavelmente repetida na condição de motivo literário, estão configurados dois percursos narrativos. O primeiro é o busca da imortalidade do Orfeu mítico pela mesma busca presente nos neófitos modernos, Ian Brady e Mira Hindley. Mas o segundo percurso narrativo, em lugar de lhes conferir competência para a realização da busca à imortalidade, dela os afasta por suas condutas e ações em lugar de aproximá-los do ideal e do antigo mestre. Invertidamente, dele os afasta para aproximá-los dos réprobos que, segundo o corolário órfico, deveriam ser condenados ao Tártaro. Aqui, o processo de construção paródica inverteu o percurso narrativo original pela própria necessidade de se ater à verossimilhança do documentário.

A construção frasal “a Justiça vê-se obrigada, não uma, mas muitas vezes a descer ao mais profundo dos infernos” remete a outros julgamentos notórios que ainda não haviam sido apagados da memória social da Inglaterra. Basta lembrar dos trabalhos do

Tribunal de Nuremberg, que resultaram em uma série de 13 julgamentos, de 1945 a 1949, ou o julgamento e execução de Philip Hawhin, acusado de molestar sexualmente e matar a enteada Alison Carter na mesma região e época dos “assassinos do pântano”. O sentido a atribuir a essa construção pode ser o de assombro perante as atrocidades e as proporções assumidas pela barbárie na sociedade contemporânea. De qualquer forma, todo o ambiente do tribunal do júri irá sendo gradativamente tomado por esta atmosfera de exaltação histórica, de ódio e vingança que chegará ao ápice por ocasião da apresentação daquela que, sem sombra de dúvida, foi a mais terrível das provas materiais contidas nos autos do processo criminal movido contra os réus. Trata-se da cena da apresentação da fita gravada pelos próprios réus enquanto crucificavam a infanta judia Ann Gilbert, de apenas dez anos de idade, quando esta sofre o martírio que antecede seus momentos finais. Da fita, para todo o espaço do tribunal/teatro, ecoará sua voz.

(A lutar contra a mordação. Choro agudo, infantil.) Não, não...! Largue-me... Por amor de... (Grito terrível desgarrado:) Ai!!! (Este grito há-de explodir no meio do público, chegar ao teatro todo. Neste momento Mary Gilbert não aguenta mais: com um ruído baço cheio, este também alastrando por toda a sala, cai redonda no chão, desmaiada. Clamor uníssono do público que assiste ao julgamento. Como uma mola, os membros do júri levantam-se aflitos e indignados; só o 1.º Jurado — mais brilhantes os olhos cruéis, no rosto lívido — e o 2.º Jurado — siderado pelo terror — se conservam sentados. Alguns Guardas e dois dos advogados correm para junto de Mary Gilbert; tentam reanimá-la. Enquanto isto Orfeu mantém-se imóvel, hirto; nem sequer se volta. Pelo contrário, Eurídice não consegue dominar-se: Num gesto abrupto, esconde a cabeça entre as mãos. Interrompida, deixa de se ouvir a gravação.) (SANTARENO, 1967, p. 101).

A dor, o medo, o ódio afloram nesse momento da peça, ao ouvimos uma voz de mulher que grita, num reforço adicional.

(que se levanta do meio da assistência; voz trágica, face incendiada pelo medo e pelo ódio.) Malditos! (Solução.) Monstros!!... (Aumenta o alarido do público) (SANTARENO, 1967, p. 101).

Ambos os episódios na progressão em uma cena única. A primeira resgata do mundo dos mortos a voz da vítima, sendo, portanto, uma incorporação de seu pedido de clemência que expõe, à revelia da sua vontade e condições, o macabro episódio factual ocorrido na data 26 de dezembro de 1964, dia em que Ann Gilbert (Lesley Ann Downey) foi sequestrada, torturada e morta. Perante ela se levanta a compaixão e o terror. A segunda contém a altura do medo e do ódio sentidos pelos que a ouvem. Como cena, elas apresentam uma rica descrição do *pathos* a ser desencadeado, pelo que pode ser considerada uma prova cabal e definitiva da crueldade dos réus. Ouve-se a súplica e desespero de uma criança, seviciada e aterrorizada, pedindo por socorro que não virá. Em si ela possui potencial para despertar, na plateia que a ouve, os afetos do desespero trágico, a “tensão dionisíaca”, mostrando aos presentes até onde podem ir a crueldade, o ódio e as aberrações humanas ou os atos de que são capazes os humanos. Nela os espectadores experimentam “os limites extremos de seu poder ou de sua fraqueza, isto é, de seu poder mesmo no mal.” Segundo Touchard, “aquilo que faz a atmosfera trágica não é a peça, é o espectador; o que conta não são os personagens em si, seus atos em si, mas suas relações com o espectador” (TOUCHARD, 1978, p. 24).

Na cena, de imediato, estabelece-se uma relação de empatia entre a voz da vítima e os jurados/público assistente/espectador, cuja primeira reação é a de prestar socorro à vítima. Ouvir o pedido de clemência de uma criança sendo seviciada e torturada esboça uma reação de ajuda quase automática, mas este gesto imediatamente deve ser abortado, pois a ajuda não pode mais ser efetivada. A certeza de não ter mais poder para prestar a ajuda gera a impotência e com ela a aflição, o terror e a consequente indignação, ódio e desejo de vingança, que se revela no desmaio de

sua mãe Mary Gilbert, no clamor uníssono do público assistente e na mola que impulsiona o levantar aflito dos membros do júri.

A efabulação obriga o primeiro e o segundo jurados a não se levantarem, mas destaca as razões desse proceder revelando que, no íntimo, ambos acabam sendo levados pela mesma tensão dionisiaca que se espraia por toda a cena. O primeiro não se levanta pela rigidez e impositação de homem inquebrantável; somente deixa transparecer seu *pathos* porque seus olhos se tornam “mais brilhantes, os olhos cruéis, no rosto lívido”. O segundo jurado, “siderado pelo terror,” é o antípoda do primeiro jurado: ele não consegue se levantar porque lhe faltam forças para fazê-lo.

A partir de então a cena estará tomada pelos ânimos da paixão, embora não tenha sido possível verificar se durante a apresentação da fita, no tribunal do júri verídico, a mãe da vítima, Mrs. Gertrude Ann Downey, chegou a desmaiar ao ouvir a voz da filha implorando pela vida. O desmaio de Mary Gilbert pode ter sido ou não criação do dramaturgo, mas isso não importa; o que importa é que na peça esse desmaio contribui para elevar o calor dos afetos às alturas do paroxismo. Disso resulta o que se poderia chamar de clímax em uma narrativa dramática, pois o arco narrativo passa a suportar o máximo de tensão e atinge seu limite. O auge da tensão desencadeia nos jurados e no público assistente a purgação catártica que só funciona graças à identificação e à consequente compaixão para com a figura da vítima e de sua mãe. Eles sentem o terror diante da morte, o que os leva a se identificar com quem sofre o *pathos* da agonia.

Agora se está no mais fundo do Tártaro. Além da vítima, sua mãe factual lá ficou, pois passou o resto da vida sob o efeito de sedativos. Esta é a cena em que *O Inferno* parece mergulhar no cerne da convenção teatral aristotélica: tanto a piedade quanto o terror encontram espaço profícuo para se agigantarem. A bem da verdade, nem poderia ser diferente, pois seria inaceitável, para o sistema de opiniões que regula a vida social, encenarem as agruras finais de uma criança de dez anos, vítima real de tortura e assassinato, sem que a figuração que se propôs a revivê-la fosse

tomada pelo *pathos* da tragicidade. Apenas o respeito à vítima e seus familiares já bastavam para exigir que essa tomada fosse a única aceitável, nesse caso, partilhando do conjunto de expectativas exigidas pela audiência. Caso contrário o inverossímil se instalaria. Tanto que, em respeito a ela também Santareno trocou-lhe o nome real, Lesley Ann Downey, pelo fictício Ann Gilbert. Essa troca é importante, pois no caso das outras duas vítimas configuradas na peça teatral, temos a mais velha sendo mantido seu nome factual e a outra tendo apenas o sobrenome alterado. E no caso do escroque David Smith, nada sequer foi alterado de seu nome ou de sua atuação.

Entretanto, esses são os pressupostos a serem respeitados para desencadear os efeitos da catarse, que a rigor nem poderia ser denominada trágica, pois a catarse pertence não apenas à tragédia e sim ao entrecho que seja capaz de despertá-la no público/espectador/leitor por conter o *pathos* dramático da compaixão e do medo. A modernidade está povoada de entremos capazes de desencadear o *pathos* catártico³³. Por outro lado, a cena não se constitui no clímax do entrecho, muitos outros episódios serão desenvolvidos na continuação dele. Ela está posta no fim da primeira audiência, o que para o leitor acostumado com narrativas de suspense pode parecer um expediente folhetinesco, cuja expectativa será quebrada ou não (irá depender do receptor) nos trabalhos da segunda audiência. E ela voltara lá no final da terceira audiência e final da peça, quando o psiquiatra apresenta seu parecer sobre os réus, voltando às misérias vividas por ambos durante a infância.

Abandono, miséria, sangue, guerra, morte, egoísmo, solidão... (começa a ouvir-se ao longe, um fragmento da gravação com os tormentos de Ann Gilbert. O psiquiatra contempla os presentes, os olhos incendiados, um rictus de dor na face:) Também eu ouvi aquela terrível fita gravada... também eu me senti gelar de horror, ao escutar

³³ Sobre a catarse nas narrativas triviais, ver Umberto Eco em o *Super-Homem de Massa*.

os gritos da pequena Ann... (Pausa, durante a qual aumenta a intensidade da gravação, até que os gritos de Ann encham o teatro, penetram a assistência.. Mais baixo, ouvem-se agora as vozes gravadas de Orfeu e Eurídice, poucas distintas, longínquas.) eu também cravei as unhas na palma das minhas mãos, com raiva impotente, quando reconheci e compreendi as vozes e as palavras dos acusados, Orfeu e Eurídice... (SANTARENO, 1967, p. 213).

De uma cena à outra vários sucessos foram apresentados ao público receptor, travestido de jurados e assistência, de modo que aquele *pathos* da primeira representação da fita gravada teve tempo de esfriar os ânimos, pelo menos um pouco. Agora, no final, ela volta aos mesmos patamares patêmicos, ou ainda mais elevados. “Olhos incendiados”, “*rictus* de dor” são caracteres desenhados com o fito de patenteá-los. Depois vem o momento em que uma voz, agora de homem,

(Vinda da assistência, da galeria. Irrompe súbita, veemente, carregada de paixão.) Pena de morte! O povo da Grã Bretanha exige a restauração da pena de morte! Morte para Orfeu e Eurídice!! (Ruído de correrias. Dois ou três Guardas de cena podem saltar do palco e avançar correndo pela coxia central, na direção do sítio donde partiu a voz de Homem. Rumor geral da assistência: Movimentos dos Jurados, magistrados e advogados. Novamente, sobrepondo-se a tudo isto, o choro de Ann Gilbert. Psiquiatra imóvel, mas inquieto. Aparentemente impassível, sempre sentado, Orfeu Wilson. Eurídice, de repente, levanta-se: Recua na gaiola de vidro, de face para o público, “animal perseguido”. Os guardas dispõem-se, em parede defensiva, à volta da gaiola. Levantam-se os três Juizes, tal como dois dos advogados. O Procurador da Rainha se mantém sentado, apenas mais severo nas fâcias) (SANTARENO, 1967, p. 214).

Porém, em sequência, os ânimos aqui tão exaltados sofrem uma atenuação pelo longo comentário do psiquiatra que diz ver, em Ann Gilbert, o choro de “Orfeu Wilson-menino” e de “Eurídice-criança”.

Sempre os gritos de terror de Ann Gilbert, os passos da sua crucificação ecoaram dentro de mim como a celebração cruenta do terror, da agonia solitária e desesperada sofrida por duas outras crianças: Orfeu e Eurídice, presentes no julgamento como réus, túmulos adultos e vivos das suas infâncias trucidadas (SANTARENO, 1967, p. 214).

No entanto, se aqui o psiquiatra é capaz desse exercício mental de transpor a figura da vítima sobre as figuras dos réus, essa não é a tônica da sociedade Ocidental. Na sua curta história o Homem Ocidental pregou sempre a vindita — olho por olho, dente por dente — prescreve o ditério hebreu. Mudar essa mentalidade não é tarefa para a qual se possa vislumbrar data certa. Antes de Ann Gilbert outro crucificado já havia tentado. Mas seus oblatos fizeram justamente o inverso do pretendido por aquele.

Voltando ao trágico e à tragédia na condição de forma artística, há duas importantes opiniões teóricas a serem consideradas aqui. A primeira é a de Raymond Williams, para quem “a tragédia pode ser uma experiência imediata, um conjunto de obras literárias, um conflito teórico, um problema acadêmico [...], um tipo específico de acontecimentos e de reação que são genuinamente trágicos” (WILLIAMS, 2002, p. 28). No sentido de experiência imediata é facultado perceber tragédia em toda a peça *O Inferno*, ainda mais porque a “tragédia, nós dizemos, não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente” (WILLIAMS, 2002, p. 30). Ora, nada na peça *O Inferno* é acidental, todas as ações são frutos das contingências histórico-sociais. Nada ali é inelutável; se mudadas as circunstâncias, Orfeu e Eurídice poderiam ter sido outros, de forma que desta perspectiva a peça pode ser vista como tragédia, mas uma tragédia que Brecht rejeitaria na íntegra.

A outra teoria pertence a Gerd Bornheim, para quem “o fundamento último e radical do trágico é precisamente a ordem positiva do real, desde que o real tenha valor positivo o trágico pode se verificar” (BORNHEIM, 1975, p. 75). A esse respeito a peça *O Inferno* apresenta vários problemas, a começar pela ordem

positiva do real. Onde encontrá-la no mundo nela figurado, se tanto os anti-heróis quanto os que os julgam e a sociedade a que eles pertencem estão entregues ao mundo da aparência? Se a peça dramática encena a peça forense, certamente não é por concordar com ela; caso fosse, ela seria paráfrase ou pasticho. Então se o mundo figurado na peça forense for tido como a ordem positiva do real, o mundo proposto pela peça dramática é a desordem, ou ao contrário? Apenas essa questão mereceria outro estudo. Mas não cabe aqui estendê-la além desse ponto.

Cabe verificar que, na cena em destaque, não são os personagens heroicos, aliás, anti-heroicos, que fomentam a compaixão, como sói acontecer nos entrecchos trágicos. Voltando ao passado clássico, cabe verificar que lá a morte de uma menina judia não despertaria nenhum *pathos* trágico; basta considerar que eles deixavam os bebês indesejáveis do sexo feminino nas lixeiras para morrer à míngua. Outro aspecto importante a ser lembrado é que, por ser nefasto aos pais, mesmo sendo menino, Édipo foi amarrado pelos pés e deixado às intempéries da sorte. Na época da tragédia neoclássica, que catarse a morte de uma infanta despertaria no receptor? N'O *Inferno* também Orfeu e Eurídice não despertam a empatia necessária para desencadear os efeitos catárticos; ao contrário, ambos despertam o sentimento oposto, de ódio máximo, e que se contrai numa forte arregimentação e vontade de arrasá-los ou de mantê-los à distância maior possível. Portanto, aqui o distanciamento não resulta do combate ou anulação do calor dos afetos. Entre os efeitos de sentido a serem desencadeados, a cena é rica numa caracterização cuja potencialidade de despertar o ódio e o incontrolável desejo de vindita são intensos, acrescentando-se sobre esses sentimentos, uma vontade de aniquilação dos réus — análoga ao do casal pelas vítimas —, de modo que os jurados e o público assistente experimentam emoções deveras contraditórias.

Nesse sentido, a cena mescla ódio e compaixão. Numa aproximação máxima de quem está sendo levado a viver tais paixões sem nenhuma reserva, ela é desgastante para todos. Os procedimentos poéticos que constroem esta cena recebem o nome

de analepse, — *flashback* — que remete, portanto, a um episódio anterior. No caso da peça forense é uma reconstituição da cena e voz da vítima e das vozes de seus algozes. Na economia da peça teatral, o procedimento se constitui no encaixe de uma analepse de outra, o *flashback* da reconstituição forense é também uma versão da original cópia cassete, portanto, mimese da atrocidade empírica. Como quer Pavis, “no teatro o *flashback* é indicado seja por um narrador, seja por uma mudança de luz ou uma música onírica, seja por um motivo que encaixe este parêntese na peça” (PAVIS, 2001, p. 170). Aqui o parêntese tem a função de entabular a sequência da recontextualização do mito de Orfeu e Eurídice.

Mas agora, ambos encontram-se acuados pela iminência da condenação, prisão e separação definitiva. O espaço infernal é no momento uma literal gaiola de vidro à prova de bala, que os protege da sanha da assistência furiosa. Não são vítimas da prescrição de nenhum deus infernal, além de Hitler. Não caminham, se permanecem num caminho tenebroso, nele estão à revelia da vontade. Orfeu permanece “imóvel, hirto”. A rubrica acrescenta que ele “nem sequer se volta”, quer dizer não olha para o passado. Aqui a recontextualização inverte o fatal gesto olhar para trás à procura de Eurídice, feito pelo Orfeu mitológico. Na inversão quem não consegue se conter é Eurídice, não porque se volte para o passado, e sim para tentar fugir do presente, enterrando a cabeça entre as mãos num gesto abrupto. Então, a cena do hipertexto, do ponto de vista paródico, inverte, suprime e acrescenta elementos à cena do hipotexto mítico.

A expressão “nestes tempos” amplia as dimensões locais da peça. Elas ultrapassam o foro deste caso e apenas retiram-lhe a dimensão particular do foro privado para remetê-las a uma esfera maior, com seus outros episódios análogos. Deste périplo amplo o texto dramático será lançado a descortinar as formações discursivas que animam seu entorno sociocultural. Construída a partir dessa perspectiva, a imagem do inferno é a face oculta e excludente da sociedade unidimensional, seu espírito belicoso e o sentimento que o alma pode ser vivido no poema de Brecht

denominado *Aos que vão nascer* (BRECHT, 2003, p. 212), cuja expressão “tempos sombrios” formulada pelo dramaturgo alemão é aqui citada em forma de heterogeneidade quase mostrada, pois embora haja diferença na construção frasal do juiz-presidente, ainda assim, ela é uma (re)elaboração/ressignificação feita de substituições e de acréscimos de termos lexicais e pela técnica de reconstrução do poema de Brecht.

O imaginário medonho que a peça erige tem longa tradição na literatura ocidental, que possui imagens de outras catábases, as quais demandam uma efabulação portentosa que as define como imagens de proporções épicas. *O Inferno* se filia a esta tradição, dialogando com imagens de outras catábases literárias. A catábase que o poeta florentino³⁴ configurou para refletir a cosmovisão do mundo medieval dialoga com *O Paraíso Perdido* (1667), de John Milton³⁵, uma recontextualização parafrástica da catábase apocalíptica do livro do apóstolo João, mudadas situações e outros elementos do trecho, no qual a figura de Satanás e seus anjos são precipitados do céu, não para a terra, mas para um lago ardente de um lugar de completa escuridão denominado Caos.

A estas catábases literárias *O Inferno* sobrepõe uma catábase que como a contida no *Apocalipse* de João, também transforma a própria Terra no lugar de morada das forças infernais. A diferença é caracterizada nas figuras que compõem o trecho da peça, à qual se acrescenta o espaço infernal habitado pela multidão dos grandes centros urbanos, com suas ambiências de violência desenfreada e de fantasmagorias itinerantes. O comentário em *off* do quarto jurado apresenta as condições de vida e a ações violentas nestes espaços cosmopolitas:

O juiz tem razão. O *Notícias do Mundo* é um jornal de lama, atirado para os sapos do pântano. Mas a verdade é que gosto de o ler. E julgo

³⁴ ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia. Inferno*. Trad. de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

³⁵ MILTON, J. *O paraíso perdido*. Trad. de Conceição G. Sotto Maior. Coleção - Clássicos de Bolso. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

que não sou realmente aquilo que se chama uma besta! 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, azedo:) Ninguém é normal hoje em dia. Às vezes penso que a hipocrisia e o medo é que nos mantêm ao lado da lei. Medo; medo e nada mais! (SANTARENO, 1967, p. 138).

Essa cartografia da face e da alma das forças infernais materializadas no cotidiano urbano dos homens estabelece um processo de zoomorfização, que é performado com um apelo antiquíssimo a uma figura do bestiário “sapos no pântano”, ilustrando o teor regressivo de volta ao mítico. À figura do bestiário acompanha uma taxonomia de violações, as mais execradas pelo *corpus* social tanto do ponto de vista moral quanto legal. Imagetivamente, a enumeração das violações produz uma catábase que tem como efeito de sentido a degradação marcada pela descida ao lócus infernal, figurado também nas feições congêneres dos leitores do jornal *Notícias do Mundo* como participantes do “jornal de lama”.

De qualquer forma, esse inferno já não é o lugar mítico, quer o Hades do Orfeu mítico, quer os círculos de Dante, mas *O Inferno* concreto e cotidiano capaz de superar, pela barbárie e gratuidade, todas as imagens possíveis do lócus infernal. Vale lembrar que Hannah Arendt, num livro intitulado *Homens em Tempos Sombrios*, perscruta condutas, ações e afetos dos homens desta longa época que está a se estender à atualidade. Embora seja essa a primeira vez que a expressão é posta na cena dramática, a imagem da catábase a *O Inferno* já fora antes sugerida por ocasião da primeira didascália, quando o dramaturgo propõe o projeto cênico para o espetáculo, cuja maquinaria contará com a presença de caixa retangular de vidro transparente, possibilitando reconstruir, em forma de *flashbacks*, as cenas das ações que antecederam o julgamento. Ei-la:

Ao centro, uns degraus abaixo dos outros planos antes referidos, está a grande caixa retangular de vidro transparente destinada aos réus;

esta gaiola de vidro à prova de bala destina-se a proteger os dois acusados da fúria da multidão e ocupa os planos mais dianteiros do palco. Nas paredes laterais do retângulo, uma de cada lado, duas pequenas portas talhadas no vidro e habitualmente cerradas. O pavimento desta gaiola é móvel, de modo a permitir a descida do retângulo de vidro abaixo do nível de visibilidade dos espectadores logo a seguir à sua subida com as cenas correspondentes às várias retrospectivas já montadas. Assentará, pois, sobre um elevador³⁶ (SANTARENO, 1967, p. 11).

Observe-se que, por ocasião da abertura da peça e de todas as descidas desse retângulo para as consequentes alterações de cenários e de retrospectivas, a zona em torno do retângulo permanecerá na penumbra. Ele receberá luz fortíssima ou escuridão nos pontos-chaves da efabulação dramática. Esse procedimento patenteia a face dramática que entra na composição teatral de *O Inferno*, pois permite criar certa ilusão na transposição dos lugares em que acontecerá em forma de *flashbacks*.

No reino da hermenêutica religiosa existem diversas exegeses a respeito do sentido da catábase ao mundo dos mortos, mas elas comungam de uma mesma cosmovisão que a interpreta como uma prova iniciática, à qual os heróis, no mais das vezes, são submetidos de bom grado ou pela manipulação de um querer alheio, na condição de componente da estrutura modal da ação narrativa (GREIMAS, 1993, p. 42). Nela, os heróis vão à busca de um bem perdido ou de encontrar novas condições de possibilidades, na expectativa de angariar um precioso bem ou uma nova condição que lhes permita transcender a realidade primeira, da qual foram

³⁶ Segundo o *Dicionário de Teatro Português*, em termos da maquinaria teatral, os elevadores são divisões do piso do palco com movimentação para cima e para baixo. Podem alcançar toda a largura ou comprimento do palco ou apenas parte deles; podem ser movimentados juntos ou separadamente, sempre com espaços certos de parada, formando degraus acima ou abaixo do nível normal do palco. O controle pode ser manual, elétrico, hidráulico etc. Existem elevadores que possibilitam inclinação e montagem de rampas, além de subir e descer. Trata-se de mecanismo próprio dos palcos dos grandes teatros.

levados a se evadir. Com esse sentido, o mito da catábase está presente nas sagas dos hebreus, dos povos do Oriente e dos povos em torno do Mar Mediterrâneo³⁷.

A tradição compilou fartos exemplos de catábases com vistas à aquisição de um bem maior. Jonas no ventre da baleia para ser capaz de Profetizar em Nínive. Ulisses a cavar um fosso às bordas do Hades para consultar Tirésias antes de poder ultrapassar Cila e Caríbdis. Cristo descendo “à mansão dos mortos” para ressurgir glorioso no terceiro dia. Dante, na companhia de Virgílio, mergulha nas profundezas infernais antes de poder encontrar a beatitude no regaço de Beatriz. Por outro lado, a peregrinação ao mundo dos mortos ainda pode ser entendida como um percurso interior de procura. Nesse caso a imersão conduziria para o fundo da alma ou da consciência individual, lugar dos enganos do *faux-semblant*, mas também de purgações e reflexões quer do erro quer do equívoco quer do bem almejado, que em todo caso possibilitam certo conhecimento e reconhecimento.

Entretanto, no caso da catábase executada por Orfeu Wilson e Eurídice Oliver nenhum dos dois sai ileso da prova iniciática. Aqui a catábase não é almejada, é imposta a eles no mais que degradado mundo morto, reificado pelo culto à mercadoria. Onde os heróis no mundo figurado na peça? Onde os benefícios advindos de tão dura catábase? No que respeita às vítimas assassinadas, convém ter em conta o fato de elas serem ainda impúberes, sendo-lhes impossível terem se preparado para a prova iniciática. Na vida órfica havia muitos ritos e crenças a serem observados como a única condição de possibilidade de se obter sucesso na prova iniciática, que quando ultrapassada encerrava o ciclo obrigatório das reencarnações. No caso das vítimas assassinadas, segundo as crenças do próprio orfismo, a morte não as livrou do corpo e nem das reencarnações. Ao contrário, pela força do pavor impôs-lhes o ciclo de novas mortes e reencarnações sem nenhuma bem-aventurança.

³⁷ Sobre este fenômeno ver Mircea Eliade, em: *Mitos, sonhos e mistérios*. E também em *O Conhecimento sagrado de todas as eras*.

Conforme querem os mitólogos, os iniciados nos mistérios órficos tinham por princípio a crença estabelecida de que o homem foi formado da contraposição de dois princípios em constante luta: a alma — o *daimon* (o intermediário entre o divino e o humano) — e o corpo, como túmulo ou local de expiação da alma. Portanto, a maior prescrição ensinava que a alma que não fosse iniciada nos mistérios órficos viajava de corpo em corpo, agarrando-se ao que é carnal. Essa conduta a ligaria de tal modo ao corpo que a alma viveria para sempre em função do mundo sensível, passando de corpo para corpo eternamente. Mas os iniciados podiam deixar essas incontínuas e demasias e então se libertar finalmente do mundo das coisas sensíveis, indo habitar o outro lado do rio, no Mundo Inteligível, junto dos heróis, dos bons, do que é perfeito e infinito. Portanto, cabia ao iniciado órfico reprimir as tendências dos sentidos com a crença vital na purificação e transposição do âmbito do sensível para o âmbito do transcendente inteligível.

Na paródia produzida por Santareno, os requintes de crueldade impostos às vítimas tiveram por propósito açular o gozo dos algozes, quer dizer, despertar ao ápice todos os sentidos por meio da contrapartida atroz, que é despertar nas vítimas todos os sentidos com o máximo de sofrimento, de terror e de humilhação. Nesse sentido a paródia santareniana inverte totalmente o postulado principal da filosofia órfica, que consiste na pregação do amortecimento dos sentidos. No inferno figurado na peça, aqueles que sabem que vão morrer sequer puderam recorrer à exortação do filósofo neoplatônico Porfiro: "Nossa alma, no momento da morte, deve achar-se como durante os Mistérios, isto é, isenta de paixão, de cólera e de ódio" (REALE, 1994, p. 95), pois as vítimas, na vã tentativa de sobreviver à agonia, vivenciaram a paixão de luta, de medo, de dor e de terror. Aqui o arquivo dos fatos, o caráter documental da peça e o aspecto bestial dos seus sacrifícios levam Santareno a destacar os momentos finais que antecederam às mortes de Edward Evans e de Lesley Ann Downey, de forma a acentuar o caráter paródico da recontextualização dada ao culto órfico.

O expediente paródico é feito com o uso da ironia séria e tensa apresentada no quadro que emoldura na cena da retrospectiva IV. Na ocasião o casal nefasto, tranquilamente, após um dos cruéis assassinatos, repete a ação de recitar a fórmula da lamela depois de Orfeu, tomado de um frio paroxismo (se isso for possível) e de Eurídice, tomada de frieza extática, uma espécie de possessão dionisiaca que amalgama o êxtase à frieza. Convém lembrar que ambos seguiam, pela contramão, o corolário composto por Nietzsche, que propunha a educação e o controle das pulsões para a conquista da soberania da vontade. Com os fornos crematórios a História provou que a aliança entre o êxtase, a frieza e a indiferença é muito possível.

Esta é a mescla dos afetos com os quais Orfeu despedaça a machadadas o adolescente Edward Evans, num ritual sacrificial que os antigos denominavam *diasparagmós*³⁸, mas que era, no entanto, uma prática totalmente abominada pelos ascéticos oblatos do Orfismo. Ora, até a orgia dionisiaca aqui faz parte do processo paródico que enreda a peça, pois minutos antes de ser por ela arrebatado Orfeu, cuidadosamente, fez uso de psicofármacos ingerindo um comprimido excitante que, à época, era vendido sob a rubrica de *Pro-Plus*, conforme aponta a narração do Procurador da Rainha sobre a agravante do uso da substância estimulante por Orfeu.

Procurador da Rainha — Permito-me chamar a atenção do júri para um pormenor que, em meu entender, tem realmente muita importância: a pedido do seu amante Orfeu Wilson, e com inteiro conhecimento de causa, Eurídice Olivier comprou na farmácia um tubo de comprimidos. Sabemos tratar-se dum produto excitante, conhecido no mercado pelo nome de “Pro-Plus”. Vimos como o Orfeu tomou um desses comprimidos, na presença do Edward Jones que, daqui a pouco, morrerá às suas mãos. Temos, por outro lado, o testemunho de Joseph Smith: Segundo este, o réu ter-lhe-ia

³⁸ Segundo informa Junito Brandão em *Mitologia Grega v. 1* (1996), o termo grego *diasparagmós* significa, em termos de religião, o despedaçamento da vítima sacrificial viva ou ainda palpitante e a consumação imediata do sangue e da carne crua da mesma.

confessado que, antes de cometer cada um dos seus anteriores homicídios, tomava igualmente a mesma droga excitante. Claro que este cuidado do assassino — tomar um comprimido estimulante antes de matar — constitui uma espécie de medida preventiva contra qualquer fraqueza súbita que porventura viesse a ocorrer, durante o ato homicida (SANTARENO, 1967, p. 28-29).

Pelo que pode se ver, em Orfeu, a possessão não resulta do vinho de Dioniso, no caso Zagreu, o primeiro. Nesse sentido, a cena apresenta uma brutal e irônica inversão paródica dos postulados do próprio orfismo, do estoicismo, bem como do próprio cristianismo, que não deve ser tão estranho à mentalidade dos personagens e cosmovisão do próprio mundo da peça, pois no ritual de investidura os jurados recitam a fórmula de juramento com a mão sobre a Bíblia. A inversão se dá porque o Orfeu da peça é realmente um neófito não do orfismo, mas de Wagner, de Nietzsche e de Hitler, para os quais o louvor à pobreza e à humildade, condutas prescritas no corolário religioso cristão, é visto como uma “ética de escravos”, que enfraquece a potência dos fortes, levando-os à compaixão.

Nesse sentido o cristianismo passa a ser o vilão responsável pela perda do élan e da crueldade com que os fortes se sobrepunham diante dos fracos ao manter o domínio do mundo. "É que, hoje, os pequenos homens do povinho tornaram-se os senhores... isso, agora, quer tornar-se senhor de todo o destino humano. Oh, nojo! Nojo! Nojo!" (Zaratustra: IV parte, 3), que em outra parte proclama: "Amo os valentes; mas não basta ser espadachim - deve-se saber, também, contra quem sacar a espada!" Seguindo *verbatim* esse corolário, Orfeu aprendeu que a espada deve ser sacada contra os fracos, tal qual ele fora um dia e tal qual ainda era, embora não percebesse, tanto que diz depois de ouvir mais forte o mesmo canto coral hitleriano:

Quando o tempo deste canto voltar, 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 embriagues crescentemente raivosa:*) Pai Hitler!... Chefe!... Mestre!... Santo!... (*Tira o disco. Silêncio. Sorriso cruel:*) Orfeu e Eurídice são apenas noviços, não mais que noviços... (SANTARENO, 1967, p. 64, grifos meus).

Aqui a inversão é brutal. Agora o Orfeu alienado em se assemelha ao Orfeu lendário. Talvez esse seja o comentário que melhor materialize o caráter emblemático da letalidade do Orfeu fascista. Ele resgata para a memória a prova mais aberrante de que, se hoje o ciclo do nazifascismo perdeu o nazismo como sua forma de expressão mais objetiva, o espírito que o constituiu sobreviveu e se impõe incontestemente em quase todas as formas de práticas unidimensionais, de calibre parecido. Ele pertence à retrospectiva de número IV, ele é uma das últimas falas dos diálogos que dão continuidade aos episódios do cenário da retrospectiva de número I, ainda na casa de Eurídice. Nela se viu Edward Evans ser humilhado, conspurcado até de seus sapatos e depois selvagememente ser assassinato, de modo que as retrospectivas de números I e II são sequências da primeira.

Aqui se tem os momentos finais em que o par amoroso, descansado e pouco antes de ser preso, usufrui a companhia um do outro e na privacidade expõe o seu íntimo. A cena é estática do ponto de vista da movimentação corporal, apenas desfrutam a companhia um do outro, ouvem um disco, se abraçam, beijam-se, numa cerimônia privada de comemoração pela vitória do último feito macabro e na espera do dia claro para levarem o corpo à charneca. O casal expressa o que lhes vai pela alma, sem pejos e pruridos. Vê-se o que Orfeu expõe seu desejo e a certeza de que Auschwitz se repetirá. O dramaturgo deixa escapar uma frase que pode ser vista como ato falho, mas um ato falho escrito.

Nos textos dramáticos escritos, é convenção da forma teatral diferenciar com marca gráfica as rubricas dos diálogos ou dos monólogos para que o leitor e os próprios atores saibam diferenciar

o discurso do ator do modo como ele deverá pronunciá-lo. Enquanto lê, o leitor tem sobrepostas às imagens que ele projeta mentalmente e as marcas das imagens projetadas no texto escrito pelo próprio dramaturgo, como diretor que impõe um *ethos* e um *pathos* imagéticos para a composição do espetáculo teatral. O uso da rubrica é um expediente que caracteriza o desiderato do dramaturgo na condição de produtor e diretor da peça de modo a deixar visível como foi projetado e como seria dirigida imagetivamente a cena, o tom, o som, o gesto, a mímica, a indumentária, a luz. Enfim o drama, no sentido de ação, a ser desenrolado e inserido, convencionalmente, no texto escrito. A representação no *teatron* (lugar onde se vê) traz a presença presente: essa dupla relação com a existência e com o tempo constitui a essência do teatro.

Desse modo, como ler a oração que encera o último diálogo aqui citado: “Orfeu e Eurídice são apenas noviços. Não mais que noviços...”? Ela não se parece com um ato falho escrito? Embora exista a hipótese de que tenha havido falha na revisão do texto antes da impressão e como o texto não teve uma segunda impressão nem foi possível consultar o espólio de Bernardo Santareno, resta a hipótese de ato falho escrito, que não deve ser considerado absurda, se vista como uma intrusão involuntária (?) da figura de um narrador/*raisonneur* que, não controlando uma comichão discursiva, entra em cena para expor sua opinião sobre os casal fatídico “através de seu comentário, uma visão objetiva ou autoral da situação”(PAVIS, 2001, p. 323) torna-se explicitamente patente. Além disso, convém considerar que a oração não desempenha nenhuma das funções atribuídas à didascália, portanto não é uma indicação cênica; nesse sentido, a sua importância é nula do ponto de vista cênico. Mas pode ser indício da necessidade de introduzir uma espécie de narrador. De fato, a analogia entre o *raisonneur* e o narrador é confirmada por Pavis na seguinte afirmação:

Esse tipo de personagem, herdeiro do coro trágico grego, aparece, sobretudo na época clássica, no teatro de tese e nas formas de peças didáticas. Surge – ou retorna sob a forma paródica – no teatro contemporâneo. É, então, simples manobra discursiva, não representando nem o autor, nem o bom senso, nem o resultado dos diferentes pontos de vista, uma norma da qual o autor caça sem deixar de salvar as aparências (PAVIS, 2001, p. 323).

Numa hipotética encenação, como encaixar a figura do *raisonneur* caso se fosse seguido o corolário clássico do teatro dramático? Como manter aqui a quarta parede do drama burguês? E qual seria a função desse comentário na peça *O Inferno*? Sem mais delongas enfatiza que “Orfeu e Eurídice são apenas noviços, não mais que noviços.” Se todo noviço é um oblato que se oferece e se prepara para iniciar numa ordem ou confraria de tradição metafísica, na peça o comentário é feito após o terceiro dos assassinatos cometidos por Orfeu/Eurídice, que na realidade empírica seria o décimo primeiro. Entretanto, o termo noviço também pode significar inexperiente, bisonho. Nesse sentido a ironia é viperina, pois, se com a crueldade desses assassinatos ambos são ainda noviços, de quais assassinatos serão capazes quantos forem mestres? De quais atrocidades serão capazes! Genocídio? Por outro lado, a oração em destaque convida o leitor/espectador a inferir, a comparar os assassinatos deste casal noviço com a *práxis* nazista e fascista, do regime ditatorial português, apontando para a realidade de que esta *práxis* é, na verdade, o *modus operandi* do atual sistema dominante.

O discurso formulado naquela oração é construído retoricamente com o recurso estilístico da ironia hiperbólica, a chamar a atenção para o fato de que o leitor/espectador pode estar horrorizado com os feitos e com as ideias defendidas pelos noviços no excerto. Mas muitos deles já defenderam ou defendem essas ideias, ou ideias similares; então, elas não são desconhecidas. Ao contrário, elas compõem a formação discursiva da ideologia e apenas agora são colocadas frente a frente de um modo impactante?

Também aqui o *tropo* retórico da ironia hiperbólica pode ser lido como tentativa de amenizar o *ethos* aberrante do casal, definindo o ser de ambas as figuras como somente noviços, o que de certo modo pode amenizar a gravidade da ação de ambos com o uso do advérbio apenas, que restringe o caráter do substantivo noviço. Mas a restrição continua crescendo com os termos seguintes não mais que noviços. Acontece que ela é elaborada na sequência que fora feito, afirmado e desejado por Orfeu/Ian Brady, quando forem mestres. Hoje, tantos quejandos do mesmo jaez e outros de jaez muitíssimos mais graves confirmam a escalada da violência e da crueldade cínica. Mais do que nunca o perigo de uma regressão a barbárie, conforme temia Adorno, está às portas, de modo a cumprir o desiderato maior de Orfeu quanto vaticinou sem pejos: “Quando o tempo deste canto voltar, 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” (SANTARENO, 1967, p. 175).

Em termos intertextuais há aqui a manutenção (re)configurada da instituição dos mistérios órficos e seus rituais de iniciação, mas essa intertextualidade torna-se uma paródia que inverte os termos da própria tradição órfica, já que os mistérios instituídos pelo Orfeu lendário eram “inteiramente vedados às mulheres, os homens se reuniam com ele em uma casa fechada, deixando suas armas à porta” (BRANDÃO, 1996, p. 143). Se o Orfeu lendário foi vate e poeta, o Orfeu da peça é, na verdade, uma modelização paródia do *Führer* que já fora uma modelização pasticha do *Übermensch* (super-homem nietzscheano), assassino de crianças e adolescentes indefesos, implacável em seus objetivos, distante e orgulhoso em relação aos que considera inferiores. Depois da segunda morte de Eurídice, o Orfeu lendário passa a rejeitar as mulheres, estreitando relações afetivas com homens. O *Übermensch* da peça, excetuando a sua Eurídice e depois da condenação também a ela é hostil, ou melhor, letal a ambos os gêneros, principalmente aos deserdados, aos considerados inferiores. Invertendo o mito será ele quem levará sua Eurídice ao Tártaro.

Nesse sentido, pode-se levantar a objeção que ele não inverte e sim acumula elementos ao mito original, pois se as mulheres eram tidas por inferiores no mito original, agora se lhe acrescenta outras categorias sociais. Entretanto, Orfeu/Ian Brady, obcecado em sua arrogância de ser superior, revela-se hostil ao próprio conceito de modernidade em sua mais nobre aquisição, que é ou deveria ser a construção da democracia, num aristocratismo *blasé* que aceita apenas as regras formuladas por ele mesmo, desconsiderando o imperativo categórico kantiano de só agir quando a regra desse ato for passível de universalização. Para ele, a mera possibilidade sequer de se considerar a igualdade já é uma afronta. Na verdade, ele, que ficara tão vulnerável depois da morte dos pais, arrosta essa vulnerabilidade da maneira mais terrível, vingando-a na pele de outros que possam fazê-lo recordar o que já fora um dia. Depara-se aqui com o clássico processo de deslocamento neurótico, segundo Freud, como se pode ver no excerto abaixo:

(*Com náusea*) e o 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 judiazita, 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! (*Apertando Eurídice nos braços:*) Nós, eu e tu precisamos da morte deles: Para viver, Eurídice; para nos amarmos! Queres causa mais nobre e justa? O mundo devia agradecer-nos. (*Gargalhada.*) (BRANDÃO, 1996, p. 66).

Embora se possa considerar esta cena excessivamente apelativa, a expressão “com náusea”, marcada pela rubrica, parece querer dizer que ela é simplesmente cruel, mas talvez a palavra hedionda não lhe seja totalmente descabida pelas atitudes que são expostas na ação enunciativa. No desenrolar das cenas seguintes

ver-se-á a virulência desse discurso rácico-fascista ser disseminada para outras figuras, além das figuras femininas já encantadas também com os dotes físicos desse Orfeu anti-herói. De fato, além de Eurídice, a *persona* da terceira mulher-jurado metonicamente figura o papel mítico da Mênades. Ela também se derrama de amores por Orfeu quando o vê na caixa de vidro à prova de balas.

Em forma de onda, essa enunciação desse anti-herói irá se espalhando pelas sete personagens que figuram o papel dos jurados, de modo que elas serão contaminadas pelo influxo perverso do discurso de Orfeu Wilson. Vale lembrar que essas sete personagens figuram, na peça, uma nítida divisão das condutas e mentalidades que performam os valores, ações e discursos atribuídos à classe e ao papel social. Algumas *personae*, tais como, o primeiro, o sexto, e o sétimo jurados encenam a postura, o papel e o discurso próprios dos indivíduos da classe dominante. Outras *personae*, tais como, o segundo, o terceiro, o quarto e o quinto jurados encenam a classe dos dominados e alienados. No entanto, será o rebote da fala de Orfeu Wilson, acima citada, que terá a força de desentranhar os interesses ideológicos dos preconceitos e da alienação. A respeito de ambos, em *off* e com extrema frieza o pernóstico sétimo jurado afirma:

7.º Jurado: (*Com simpatia crescente.*) Não há dúvida. Este caso começa realmente a interessar-me: não é sem grandeza aquele estranho “couple” de Orfeu e Eurídice, não senhor! (*Limpando os óculos com um lenço fino:*) Pormenor curioso: Ao que parece, o réu é filiado ao partido neo-nazi inglês. Não é também sem interesse a escolha – há evidentemente uma escolha, salta à vista! – das vítimas: Um negro, uma judia e um homossexual gênero pateta-alegre... Neste ponto concordo com os acusados: A humanidade não perdeu grande coisa, ao ser privada destes infelizes ornamentados! Bom, a verdade é que o julgamento está a subir, a ganhar aura, a pôr problemas sérios... Sem dúvida! (SANTARENO, 1967, p. 73).

A franca admiração que o sétimo jurado nutre pelo réu que fora chamado a julgar se constitui num achado dramático. Obviamente

que a fala do sétimo, como a de todos os outros jurados, não pertencem à matéria bruta do documental. Elas são criações da mimese dramática e, portanto, remetem à intencionalidade do projeto crítico de Bernardo Santareno. Dessa perspectiva, pode-se afirmar que Orfeu não estava sozinho no ódio rácico-fascista. Para além dele ressoam as formações discursivas advindas da mesma formação ideológica que cultivam e sustentam essas práticas sociais. As imagens construídas com termos depreciativos, disfóricos, tais como “mestiço estúpido e atravessado de ódios recalçados” etc., dão o tom e a dimensão do ódio e da arrogância que animam os credos totalitários. Ao mesmo tempo, elas demonstram a amplitude da cosmovisão de Bernardo Santareno, que pode ter sido visto como alguém que retomava questões incômodas e aparentemente ultrapassadas do nazifascismo, embora Adorno apontasse que a alma do totalitarismo continuava acessa sob as cinzas do pós-guerra e da guerra fria.

7.º Jurado: Realmente isto está a tornar-se curioso, interessante!... Está, sem dúvida! Este Orfeu não é o pobre anormal, condicionado e tosco que eu julgava: Tem raça, tem idéias, parece-me mesmo que tem até um ideal... (*Em tom cúmplice, segregado, quase com simpatia:*) Está provado que ele era membro militante das juventudes neo-nazis inglesas! (*Retomando o tom habitual de voz, “snob”, como que distanciando:*) Uma coisa é evidente: Ele não é vulgar, sabe escolher as vítimas... Sim, este Orfeu só liquida criaturas miseráveis, inferiores ou degredadas. (*Com o desprezo máximo:*) Realmente, em que é que a vida ficou mais pobre por perder, a favor da morte, um mestiço estúpido e atravessado de ódios recalçados? Uma judia pregueada de manhas e de credos mal cheirosos? Um pederasta de cais... (*Gargalhada irônica, nauseada:*) Deus sabe que não minto, e que penso sempre o mesmo quando as vejo passar, a estas ridículas criaturas, entre o macho e a fêmea, inconfessáveis e intoleráveis: Quando as criou, o Criador já estava cansado; ou tinha já pouca substância de criação... Assim, qualquer coisa deste gênero: por isso ficaram incompletas, uma espécie de contrapesos, algo a que pode chamar-se um bocejo de Deus...! (*Riso.*) (SANTARENO, 1967, p. 117-118).

A ousadia irônica dessas afirmações possibilita uma analogia contrastiva entre as imagens dos dois orfeus: o Orfeu mítico e o Orfeu anti-herói nazi-fascista. O Orfeu grego é figura lendária, seu dom artístico da música e da poesia fora uma dádiva do divino Apolo. Sua fama heroica o cobriu de glórias porque doava aos homens uma espécie de alimento capaz de aliviar as tristezas da alma e de estancar o curso endurecido das pedras, quanto mais o dos corações. Tal como reza o mito, seu canto elegíaco foi portento capaz de apaziguar Caronte, Cérbero e Plutão, representantes máximos das forças ctônicas na empreitada suprema de querer resgatar uma vida d'O *Inferno*, um gesto típico de 'amor de salvação'. Mestre fundador de mistérios que trouxeram esperança aos iniciados, a partir dele menos temerosos da morte. Foi casto e fiel à sua Eurídice, de modo que até a atualidade sua fama permanece incólume no panteão dos heróis salvadores.

No texto dramático, o processo paródico de reatualização inverte episódios da fábula grega. A começar pelo cariz histórico/documental do Orfeu da peça, condição que o diferencia das muitas outras reatualizadas do mito grego. Ao recobrir a figura documental com a *persona* de um mito, Santareno o faz dentro daquilo que lhe faculta o caráter empírico do documento. Nesse sentido, em lugar de descer ao inferno Orfeu Wilson já nasceu num infernal e degradado mundo urbano, não conhece outra vida que não a infernal, nela cresceu e, adulto, é reles funcionário de escritório de uma infernal grande indústria.

Em lugar de artista é nazi-fascista, simulacro *kitsch* do "pintor de paredes". Conforme reza a História, ambos não dispunham de nenhum dom, mas compartilhavam de "inequívocas características do estado de elação anômala do humor, tais como grandiosidade e grandiloquência correspondentes à convicção íntima" de serem as figuras escolhidas e poderosas (SOUZA, 1999, p. 19-20).

Como a Hitler, a esse Orfeu não foi facultado nenhum dom, sua capacidade de sedução é postiça e resultado do fato dele ter sido seduzido antes pelo canto infame do nazifascismo. Ora, isso o caracteriza como cópia da cópia, portanto simulacro. Não sendo

mestre é neófito não do orfismo, mas de um culto maldito, perante o qual o poderoso Cérbero vê-se posto em um dilema provocado pelas contradições das atitudes desse Orfeu Wilson e de suas crenças, pois, via de regra, se Cérbero não pode deixar os espectros saírem do Hades porque lá eles devem expiar suas culpas, nem poderia ele lá deixar entrar os que são faltos de culpa como as crianças assassinadas, que nem tiveram tempo para aprender o caminho que as levaria aos Campos Elíseos.

Vê-se então que se a arte do primeiro Orfeu contém dimensão político-emancipatória no sentido de inclusão, apaziguamento e conhecimento de mundo, a dimensão social é claramente visível e nela forma e conteúdo são inseparáveis. Ela representa o compromisso ético e político de viver revolucionariamente uma dada circunstância histórica. Impossível supor que Orfeu não colocasse em sua música ou poesia a sua maneira de ver e questionar o mundo. Ele ousou inquirir até Plutão, o deus do Inferno grego. Nesta sua maneira de ver o mundo estava implícita uma formação emancipatória, muito além de ser apenas a exposição de uma verdade subjetiva. Aliás, na época em que viveu o Orfeu mítico, a dimensão da subjetividade individual nem sequer tinha nascido. Sendo assim, a arte desse primeiro Orfeu é uma expressão da universalidade que continua válida para todas as épocas e circunstâncias, pois permanece a transcender à época em que foi configurada.

Entretanto, a arte do segundo Orfeu pode ser inserida no conceito de uma estética vazia, cujo discurso como o “discurso do *Führer* é, de qualquer modo, mentira” (ADORNO; HORKHEIMER, 1991, p. 149) e ela caracteriza o desenraizamento da tradição, alterando a natureza da criação artística e das relações de apreciação da arte por pretender-se independente de balizas éticas. Essa independência é impossível, já que o homem é um ser político, portanto moral. Às avessas, está apenas imbuída do desejo de impor uma profilaxia social de embelezamento do mundo à custa da vida dos tidos por indesejáveis. Orfeu Wilson é fiel seguidor da estética nazi-fascista enraizada na proposta de purificação da raça,

da construção de um novo mundo perfeito, sem os elementos considerados degenerativos. A estética do nazifascismo propunha uma multiplicidade de eventos expressivos, feitos simplesmente para o embelezamento da ideologia nazi-fascista, como, por exemplo, as famosas poéticas das tropas nazifascistas a marcharem sob o emblema da suástica, ou na tentativa de estilizar a realidade cotidiana pelas campanhas de limpeza e organização das fábricas e das casas dos bairros.

No ideário do nazifascismo a violência simbólica era um meio de excluir — ciganos, homossexuais, judeus e negros —, mas o simbólico se encarna na ação de extermínio que as vê como obstáculo à felicidade do mundo, representantes da sujeira e da feiura. “Eles são estigmatizados pelo mal absoluto como mal absoluto” (ADORNO; HORKHEIMER, 1991, p. 159) Outro exemplo de violência simbólica ocorreu em 10 de maio de 1933, quando em várias cidades da Alemanha as obras de escritores alemães, inconvenientes ao regime, foram queimadas em praça pública. A estética de Orfeu Wilson propõe uma cartilha única em lugar da diversidade da vida cultural. Nela estão postos os limites do esclarecimento, cuja inviabilidade leva à barbárie. Pode-se levantar aqui o aspecto canhestro das proposições artísticas defendidas pela personagem: o cultivo do corpo mediante ginástica e o esporte eram seu ideal de beleza e saúde. Mesmo aqui é possível ver que com esse ideário o estilo tenderá a ser uma apologia da guerra, desencadeada até mesmo contra os corpos dos próprios alemães, obrigados a eliminar, na pele, os excessos indesejáveis de gorduras, apontados como o inestético inimigo indesejável. A essa paranoia, o percuciente Walter Benjamin etiquetou de “misticismo bélico”, pois que era o exemplo vivo de uma estética que, mesmo se esforçando para construir uma dimensão teórica, não contém âncora para afirmar suas proposições.

Sem lastro, ela negligencia ou até mesmo ignora a substancialidade da arte e, ao mesmo tempo, alimenta idiosincrasias que não se encaixam na coerência pretendida. O caráter restritivo e particular de sua estética levava à cegueira da

ausência de uma teoria, se por teoria se entender uma reflexão razoavelmente sistemática sobre as concepções que performam uma determinada prática humana. Nesse sentido, sua estética nega na raiz a proposição de que só existem arte e ciência do universal (ARISTÓTELES, 1985, p. 249). Restava a ela permanecer atrelada à mistificação. Eis aí o norte condutor de suas ações e de seus procedimentos. Ao impô-la aos demais, ele colheu como resultado não a arte, mas a morte e a destruição. Nesse sentido fica claro que ela nada pode conter de universal. Sua particularidade nefasta em tudo contraria a máxima do imperativo categórico kantiano.

Por outro lado, a produção, a procura e a decifração de sentido é umas das dimensões essenciais da condição humana, chegando ao ponto de se afirmar que a “melhor caracterização da espécie *Homo Sapiens* repousa no anseio de seus membros pelo sentido, o homem seria um voraz caçador de sentidos para ele um bem precioso que se encontra para sempre de certa forma escondido” (KOCH, 2002, p. 17). Em tempos sombrios, tais como os encenados na peça, o sentido esteve a permanecer oculto ou foi revestido da roupagem das aparências. Entretanto, com ironia Santareno ilumina o sentido interdito dessas aparências, caracterizando-as na celebração nazifascista da *art pour l’art*.

7.º Jurado: (*Fino, requintado, “snob”; superiormente irônico, não misturável; voz distanciada, quase negligente.*) Por mim, talvez não devesse fazer parte deste júri: Dificilmente posso compreender esta gente. Tudo isto é vício baixo, sem graça, nem elegância. Miséria, selvajaria, falta de princípios. Escória. Retrete do mundo. Gente sem classe, animalesca, destituída de todo o espírito ou humor. Não, isto aborrece-me, fatiga-me, repugna-me... suja-me! (*Boceja.*) Oh, uma ou duas dúzias de campos de concentração, bem concebidos, cientificamente apetrechados – e há toda uma experiência feita, válida dos pontos de vista numérico e técnico, não é assim? – resolviam, em minha opinião, estes casos tão desagradáveis... digamos, inestéticos. (*Boceja.*) (SANTARENO, 1967, p. 38).

Os efeitos de sentido num diálogo como esse só pode ser o de ironia, ainda que seja possível a existência de receptores que o leiam ao pé da letra confirmando-o em tom de asserto. Mas a mescla de predicados estéticos leves, quase vãos, com o peso de predicados morais hiperbólicos, somados à tentativa de sobrepor uma capa científica sobre ambos, pode ir da sátira leve à irônica e amarga revolta dos campos de concentração. Nesse sentido, a mistura de termos pertencentes a diferentes campos semânticos faculta perceber o caráter carnavalesco que performa a composição do *O Inferno*. O excerto parte do ponto de vista estético da arte pela arte — fino, requintado e *snob* — para com ele construir as ideias de exclusão e de extermínio com as quais alimentam a bazófia rácico-fascista. Aqui a idiosincrasia irônica está posta no fato do sétimo jurado usar contra Orfeu as mesmas armas discursivas que ele usara contra as vítimas. Com o ideário que Orfeu feriu ele também é agora ferido.

Em seu canto simulacro, Orfeu é animado à custa de mistificações e o sétimo jurado é animado por uma pretensa superioridade, mas ambos almejam a volta do inferno dos campos de concentração. Tanto na celebração de seus feitos quanto nas diversas citações em que ele se congratula com aqueles que procederam de modo análogo, Orfeu se gaba de ter enviado ao Hades os indefesos que lhe caíram nas garras. Se pudesse, enviaria aos campos de concentração outros seres aprisionados à realidade infernal; como não pode, os liquida um a um. Por exemplo, quando o Procurador da Rainha lhe pergunta se ele gosta dos americanos a resposta é:

dantes, não gostava mesmo nada. Agora estou a apreciá-los, cada vez mais: Creio que chegaram finalmente à idade adulta! (Cínico.) a caça magnífica que eles estão a fazer contra os negros que lhes sujam, o país, bem o demonstra. (Silêncio breve. “Snob”). Se Ezra Pound viver mais uns anos, poderá certamente admirar uma estátua sua, em Nova Iorque! Mas muito mais que o velho Pound, eu admiro o grande George Lincoln Rockwell, chefe do partido nazi americano, arauto da Nova América! (Cortante, irônico.) Falo daquele Rockwell 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”. Formidável George Lincoln Rockwell!!!³⁹ (SANTARENO, 1967, p. 190).

Aqui estão dispostas as dimensões do ódio rácico-fascista que Orfeu tanto cultivava. Nesse sentido, Orfeu é emblemático, pois com folga a sua figura tem capacidade de concentrar uma generosa expressão do ideário rácico-fascista e Santareno a utilizou com esta finalidade. Orfeu é o emblema maldito. Por outro lado, é sabido que dentro da tradição artística ocidental o conceito de paródia se caracteriza pela imitação de outro discurso e de sua relação com os gêneros cômico ou satírico. Segundo Massaud Moisés, a paródia se baseia na seguinte proposição:

Toda composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de uma obra séria. O Intuito da paródia consiste em ridicularizar uma tendência ou um estilo que, por qualquer motivo se torna conhecido e dominante. No geral, o texto parodiado ostenta características relevantes, que o distinguem facilmente dos outros. Dessa perspectiva, a paródia constitui homenagem ao valor de uma obra, uma vez que a imitação recai sempre sobre autores de primeira plana: somente por exceção, ou em razão de prestígio momentâneo e fugaz, a imitação satírica se volta para escritores de segunda classe (MOISÉS, 1985, p. 388).

Entretanto, o próprio Massaud Moisés e depois dele Linda Hutcheon indicam que o sentido do termo paródia ultrapassa o conceito que o relaciona apenas à comicidade e a sátira, pois etimologicamente vinda do substantivo grego *paroidia* quer dizer “canto paralelo”, “canto ao lado do outro”. Linda Hutcheon a define nos seguintes termos:

³⁹ As afirmações de Orfeu são históricas. George Lincoln Rockwell foi líder do partido nazista norte-americano que alcançou seu ápice na década de 1960, tornando-se tão perigoso quanto o partido nazista alemão da década de 1930. Com a morte de George Rockwell, em 1967, o partido nazista foi levado à extinção.

A paródia é, pois, na sua irônica transcontextualização e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no vaivém intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Essa poética de repetição com diferença crítica, aqui conceituada por Hutcheon como paródia, contém procedimentos poéticos que permitem analisar o processo de construção paródica que performa *O Inferno*, tais como a acumulação, a subtração, o deslocamento e a inversão, num contínuo processo de transcontextualização ora concordante, ora discordante tanto da tópica quanto da poética que performam o mito clássico. Todo o processo de incorporação modelizante do discurso das mídias e das convenções do *roman noir* constitui-se para a economia da peça numa estratégia de acumulação que acrescenta elementos e recursos expressivos que não pertenciam à narrativa mítica. O procedimento faculta ampliar a capacidade de interlocução com o mundo contemporâneo, cuja complexidade exige esforço de quem pretenda plasmá-lo em obra de arte. Entretanto, será a concepção de paródia, formulada por Bakhtin, que mais se aproxima da poética que performa a peça *O Inferno*.

Para Bakhtin (1981), na Antiguidade Clássica e depois no Helenismo serão formados os mais variados gêneros discursivos, dos quais no campo da literatura surge aquele que os antigos nomearam de sério-cômico. Conforme essas proposições, a originalidade desse campo o colocou diretamente em oposição aos gêneros sérios como a retórica clássica, a tragédia, a epopeia, a história e outros. Dessa oposição surgiu a rivalidade e a diferença entre os gêneros considerados sérios, elevados e imiscíveis em seu fechamento formal, em franca oposição ao caráter híbrido do gênero sério-cômico que, na condição de forma aberta,

importunava gêneros sérios porque estava predisposto a aceitar conteúdos que neles não cabiam. Nascia aí a interface literatura séria e carnavalesca, também discutida, ainda que com outra taxonomia, nos textos do *Mimesis* de Eric Auerback .

Aqui é permitido inferir que a poética do sério-cômico contém as condições de experimentar, num sentido crítico, a matéria performada, o que proporciona um tratamento crítico da realidade, dado por Santareno ao mito dos amantes malditos na peça *O Inferno*, chegando às raias do tratamento “cínico-desmascarador” No caso em tela, será esse tratamento que permite abarcar a largueza contida na temática figurada. Nesse caso, o recurso da acumulação paródica tornou-se uma conveniência que possibilitava a utilização de uma poética e de uma linguagem caracterizadoras, tanto das problemáticas levantadas quanto das peculiaridades e das feições psicológicas de cada *persona* participante do entrecho.

Aqui o que caracteriza a acumulação paródica, neste caso, é uma espécie determinada de disposição que acumula com propósito irônico, não meramente para acrescentar apenas mais elementos à fábula. Essa atitude caracteriza a acumulação como técnica interativa e dialógica e faculta construir a estrutura aberta da peça em demanda. A acumulação, moldada dentro de uma plataforma dramática, intensifica a tensão entre os diálogos das *dramatis personae* e no próprio interior do discurso de cada uma delas.

Se como afirma Paul Ricoeur “o discurso se dá como evento, algo acontece quando alguém fala” (RICOEUR, 1983, p. 45), a configuração das vozes de diversas formações discursivas transforma em evento a emergência de afetos, atitudes e pensamentos interditados por um mecanismo de interposição que obscurece determinados conteúdos, afetos e condutas da consciência social, motivado preponderantemente por fatores políticos, econômicos, morais e culturais. O recalcado vem à tona por meio da ironia, que se constitui num percuciente recurso expressivo para fazer falar o interdito. Assim, as questões espinhosas obnubiladas pelas forças discursivas da ideologia, que se relacionam às relações constitutivas das práticas sociais, políticas e culturais, podem

ser desentranhadas pela dimensão expressiva da ironia (BRAIT, 1996). Nesse sentido, *O Inferno* do interdito é iluminado por esta técnica, como é facultado ver pelo excerto:

6.º Jurado: (Homem alto, atlético; já um pouco calvo, apresenta o rosto, de maxilares duros, marcado por algumas rugas fundas e energéticas. Casaco largo de xadrez, desportivo. Resume um todo de força brutal, com algo de implacável e eminentemente explosivo. Voz de comando, metálica.) E pronto. Vamos todos perder dias e dias, entre discussões e salamaleques... para descobrir qual é a cor da casca branca do ovo! Ah, é em situações deste gênero que eu tenho saudades da guerra: vinte anos atrás, a gente arrumava aquele casal de bandidos de encontro a uma parede e, sem mais conversas, borrifávamo-los de alto a baixo com uma linda chuvada de metralhadora! E o outro, o tal... o maricas também podia se beneficiar da mesma dose: Não se perdia nada! (faz com as mãos o gesto, logo abortado, de “varrer à metralhadora”:) Trre-re-re... Pronto, num segundo ficava tudo resolvido! (SANTARENO, 1967, p. 37).

Como se pode observar pela expressão discursiva, aqui feita em forma de monólogo interior do sexto jurado, mas construído cenicamente pelo recurso em paralelo do em *off* (aparte), a se dirigir em particular a cada um dos presentes que representam metonicamente todos os espectadores/leitores durante os trabalhos da primeira audiência. No excerto, a força ilocucionária para a produção de sentidos é marcada pelos índices caracterológicos da *persona* do sexto jurado quer pelos seus traços físicos e atitudes, quer pelo uso do monólogo interior, manifestado em *off*. De imediato, percebe-se o caráter perempto de alguém acostumado a dar ordens e exigir rapidez no cumprimento delas.

Da sua perspectiva, os réus são culpados de antemão, não havendo nenhuma necessidade de investigação, tal como se sabe que a cor do ovo é branca. Aqui, o monólogo interior do excerto foi plasmado dentro de uma tradicional concepção monológica da linguagem, cujos recursos expressivos se valem de construções irônicas marcadas de eufemismo: “descobrir qual é a cor da casca

branca do ovo!” para significar que ele considera perda de tempo os trabalhos do tribunal do júri. Postas dentro do contexto da cena, esta enunciação performa efeitos de sentido que lançam luz sobre o interdito do desejo de matar, a truculência, a impiedade, do ódio rático-fascista tão forte na conduta do sexto jurado quanto é em Orfeu e Eurídice.

A sequência discursiva do monólogo em *off* apresenta o recurso expressivo da ironia posta a metáfora “linda chuvada de metralhadora”, que mistura truculência com beleza, cujo feito de sentido é a percuciência da violenta contradição dos termos com os quais se tenta formar o conjunto: “chuvada” e “linda”, pressupondo descontração, empatia, benção e natureza, contrapondo-se com “metralhadora”, que pressupõe engenho humano a serviço do ódio e da morte. Depois seu total desprezo pelo infeliz adolescente assassinado, que recebe do sexto jurado a etiqueta de maricas. Ora, se o sexto jurado fora chamado a julgar Orfeu e Eurídice por este crime também, seu interesse em fazer com que o já morto Edward Evans passasse por essa outra morte destoa do mandato a ele confiado, revelando nele a enrustida face fascista, cujo gosto de matar é tão ou mais forte do que o gosto do casal *serial killer*. Ao final do excerto, o gesto abortado de varrer à metralhadora, seguido da onomatopeia que sonoriza este gesto, acentua expressividade à conduta, ao discurso e ao ser dessa personagem.

Aqui está posta a parte mais inalienável do perfil do sexto jurado. Todos os elementos estilísticos utilizados para performá-lo pertencem à estratégia consciente do dramaturgo, que, fazendo a personagem usar uma linguagem que coaduna com os tempos e os regimes de exceção, jamais poderá satisfazer o estado de direito pretendido pelo tribunal do júri. Sua postura e discurso fazem dele um representante característico do universo social por ele representado, levando-o também a refletir, por meio do seu estado psicológico, a conduta e os afetos daqueles que, na época, eram os defensores e ao mesmo tempo receptáculos da mesma formação discursiva que performa o sexto jurado. Sua figura se transforma num recurso expressivo metonímico

que representa o segmento social e as práticas sociais formadas por este discurso e dele formadores.

O excerto foi produzido de modo a deixar visível o cariz monológico de seu discurso que, em lugar de estabelecer a interação, torna-se ato interlocutivo isolado (se isso for possível) Isto quer dizer que um bloqueio aporético impede o alcance do interlocutor. Ora, na economia da cena teatral essa postura intenta justamente o papel inverso de chegar até o espectador/leitor mediante a quebra da aporia. Aqui, o modelo deve ser invertido para provocar as mudanças porque ela age sobre o receptor, levando-o a refletir a respeito das situações sociais idênticas às que ele vive no cotidiano, visto que nos indivíduos a linguagem não está dissociada das ações. Um discurso e conduta monológicos postos frente a frente com o receptor pode desencadear os efeitos de sentido de uma resposta e, portanto, estabelecer a interlocução que, também, pode não se efetivar por inúmeros fatores que não cabem aqui. Entretanto, a respeito da dialogia Todorov afirma:

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo, interrogar, escutar, responder, concordar, etc. Toda comunicação verbal, toda interação verbal se realiza em forma de uma troca de enunciados, em forma de diálogo. Duas obras verbais, dois enunciados justapostos um ao outro, entram numa espécie particular de relações semânticas que chamamos dialógicas. As relações dialógicas são relações (semânticas) entre todos os enunciados no seio da comunicação verbal (CUNHA, 1997, p. 71-72).

O recurso cênico para materializar na peça a interação verbal pertinente à dialogia, nas cenas em que comparecem as enunciações discursivas do sexto jurado, é dispor da figura do quarto jurado para contracenar discursivamente com o sexto jurado. Como se respondesse ao sexto jurado, o quarto jurado concorda em parte e em parte discorda do sexto.

4º Jurado: (Um homem de cinquenta anos, magro e pálido, vestido com uma elegância voluntariamente discreta, mas pomenorizada

em excesso; cabelo castanho, talvez pintado; sobrancelhas desenhadas demais, face massajada; mãos de dedos longos e delicados, com um anel onde brilha uma grande pedra lilás. Voz irônica, mal escondendo a real amargura.) A segurança que aquele homem aparenta!... Está senhor de si, talvez orgulhoso. Tens razão, Orfeu! Bem vistas as coisas, que importância tem isso de matar um homossexual, uma reles bicha?! Toma mais é atenção com os outros dois crimes, o assassinio das crianças: daí sim, pode vir-te mal. Agora da morte desse Edward ...!? Não, isso não pesará muito na sentença. Tu, Orfeu, sabes bem que é assim. Todos os pederastas – mesmo quando tenham dezassete anos!... – são antissociais, perversos de instinto e do caráter, mentirosos e cobardes, imaturos e deficientes éticos... capazes de tudo, do pior! Descansa, Orfeu: Realmente a morte do Edward Jones pouco vale, pouco ou nada contará (SANTARENO, 1967, p. 37-38).

Pela descrição, o leitor/espectador está diante de um ser inseguro, que ora irá se mostrar fascinado por Orfeu, suas ações e ideias, ora demonstra deplorá-las. A caracterização do quarto jurado irá estender sua dubiedade e contradições num rancor e amargura, em que parece pulsar o interdito de uma sexualidade não resolvida. Aqui no excerto ele acentua que a morte de Edward Jones não pesará na sentença de Orfeu. Mas numa outra fala “(*Contemplando dolorosamente o machado.*)” se condói da vítima dizendo: “Mais sangue. Mais um que foi imolado. Como tudo isto é cruel! Dezassete anos... Pobre Edward!” (SANTARENO, 1967, p. 51), Depois ele coloca em xeque o conceito de normalidade, como já foi demonstrado por ocasião de seu comentário a respeito do jornal *Notícias do Mundo*. A tréplica que o sexto jurado lhe dirige é dinamite pura. Ao ouvi-la em *off* o receptor, para sua surpresa, é levado a desconstruir as predisposições discursivas e imagéticas, os valores e o ideário que lhe foram transmitidos pela entidade sociocultural hegemônica. A imagem de um jurado de moral ilibada passa a ser comprometida — a menos, é óbvio, que o receptor seja também um nazifascista — os assassinos em

juízo parecem até melhores do que o sexto jurado, incumbido de julgá-los.

6.º Jurado: (*Que recebe o cobertor: movimentos abruptos, carregados de agressividade.*) 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 os seus gentilíssimos cadáveres. Em seguida, por causa da decência, está confortável coberta. (*Passa o cobertor a outro Jurado.*) Finalmente, um regador com gasolina. Pronto! Em dez minutos, acabávamos com toda esta fantochada. Ah, Justiça, advogados, tribunais...! (*Tosse, cuspiendo para o lenço.*) Só numa vez – quem me dera apanhar-me nessa época! – varri eu vinte e seis alemães, por este processo. Sozinho, e no tempo *record* de treze minutos!... Julgamentos, juizes: *Words, words and words!*... (SANTARENO, 1967, p. 51).

O assassinato em massa, a personalidade autoritária e o desprezo pela vida compõem os elementos interditos pelo discurso da ideologia. O sexto jurado desvenda o seu passado e a sua cosmovisão, que é a mesma defendida por Orfeu. Seguindo um movimento da cultura do ódio rático-fascista, conforme o desenrolar das ações enunciativas progride vão sendo expostos diversos tons, mecanismos e modos de afirmar esse ódio. Mesmo vindo à tona com outras expressões, eles quase não diferem daqueles expostos nas ações dos acusados e no ódio que eles exprimiam em relação às suas vítimas. Aqui, Santareno se impôs a tarefa de lhes retirar os interditos pela ação corrosiva da ironia, tropo com o qual parodia o discurso nazista. Em certo sentido ele se incumbe da tarefa proposta por Adorno quando afirma: “O que nos propuséramos era, de fato, nada menos do que descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie” (ADORNNO, 1985, p. 11).

Ao que tudo indica, Santareno procurou estabelecer pontos de contato entre as ações dos réus, sua visão de mundo e as outras

personagens figuradas. Nesse sentido, o inferno em que eles vivem é o mesmo habitado pelos que os acusam. Do discurso em *off* da primeira mulher-jurado se ouve:

Arranjaram-na bonita! Ou eu me engano muito ou vocês nunca mais vêem a luz do dia... E se não foram estes? Palavra de honra que, à vista, ninguém seria capaz de pensar naqueles dois como assassinos de crianças.... dois monstros! Ninguém, tenho a certeza. E ela, a Eurídice? É espantoso como, no meio disso tudo, o diabo da rapariga ainda achou tempo e disposição para se embonecar...! Unh, não me parecem nada aflitos... antes pelo contrário: seguros, sem medo, desdenhosos...! Claro que na raiz de todo este pesadelo lá estão as porcarias do sexo. Oh, era capaz de jurar! Com franqueza... não sei, mas... acho-os normais, iguais a qualquer outro par de noivos! Se calhar, não foram eles...?! (SANTARENO, 1967, p. 18).

A *persona* da primeira mulher-jurado é um exemplar do puritanismo inglês. Todas as suas falas, seus caracteres e suas atitudes a apresentam como uma mulher amarga, frustrada em sua sexualidade recalçada. Como se pode notar, seu discurso em relação aos acusados passa de acusação à simpatia, que aos poucos cresce até a última expressão dubitativa: “Se calhar, não foram eles...?!” Esta é lançada ao espectador em forma de tripla laçada, que é composta de uma pergunta, de uma exclamação e de reticências, demonstrando o *pathos* da sedução perplexa e vazia que a anima, ao mesmo tempo em que mantém uma relação paródica com a sociedade do espetáculo. Essa relação pode ser vista na frieza com que Joseph Smith fala do assassinato que ajudou a cometer: “Isto parece um filme policial: Nem falta o gag da velha maluca a tropeçar no cadáver” (SANTARENO, 1967, p. 47). A remissão ao *gag* do romance policial expõe a consciência que Bernardo Santareno tinha da proximidade entre o romance policial e a peça *O Inferno*. Esse mesmo processo permite-nos ver a beleza vazia e terrível das paradas e desfiles nazistas. Em suma, na estética das imagens que seduzem pela aparência.

A terceira mulher-jurado é descrita, na didascália, como “literária” e por “literária” temos aqui um sentido disfórico mais profundo do termo. Na superfície do sentido, o termo está carregado da artificialidade própria das pessoas fúteis. Porém, sobrepondo-se ao sentido primeiro ou em sua dobra, há um segundo sentido de pompa esteticamente vazia da arte pela arte e que carrega, com excesso de tropos, o estilo com que ornava suas poesias, como sói acontecer nas poéticas à Coelho Neto ou Olavo Bilac, mais em seus vezos que em seus achados, além de o discurso acrescentar à figura uma pitada de pomposo melodramático. Em *off* ela nos diz: “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:” (SANTARENO, 1967, p. 19). Felizmente, o dramaturgo não deu sequência ao melodramático aqui ensaiado, quer na voz da terceira mulher-jurado quer nos versos do poeta russo. Apenas com mestria lhes parodia estilo e tom por meio da ironia como expediente retórico. A esses poderíamos acrescentar o cariz acentuado das estereotípias do feminino nas dezesseis pretendentes ao cargo de secretária de Orfeu Wilson, descritas por ele como “dezasseis destas enjoativas criaturas: Dezasseis melodramas, dezasseis folhetins cor-de-rosa...!” (SANTARENO, 1967, p. 202). Aqui está explícito o diálogo paródico que enlaça *O Inferno* nas convenções literárias do *roman noir*.

Conforme quer Bakhtin, a linguagem se sedimenta na dialogia. Nesse sentido, tudo o que se disser respeito à língua deve ser pensado a partir de um princípio dialógico. Ora, a estrutura dramática da peça *O Inferno* estende ao máximo o princípio da interlocução, que se estabelece em todos os sentidos e direções, seja nas trocas entre as *personae* que contracenam, seja no interior da tradição literária e suas convenções e estilos, na própria enunciação forense e psiquiátrica e, principalmente, na sua recontextualização do mito de Orfeu e Eurídice.

Tal qual o Orfeu lendário, o factual se “volta para trás”, não movido pelas saudades e incerteza, mas pela efetiva melancolia resultante de uma vida danificada. Essa melancolia tão cedo confirmava os tons obscuros de sua trajetória rumo à vida adulta,

de sorte que o homem “como possibilidade” que havia neste Orfeu histórico lhe fora conspurcado ainda na infância. Se para o Orfeu lendário é no passado, ao lado de sua Eurídice, que ele pode encontrar a plenitude, contrapondo-se à imagem clássica, o Orfeu histórico nem ao lado de sua Eurídice encontrou a plenitude. Como figura histórica e não mítica, sua marca maior é o inferno da negatividade. A ela acrescentou o nazismo como força para tentar ultrapassar a negatividade primeira. De um inferno a outro inferno maior. Se a vida fora um inferno para ele, em lugar de mudar a vida, ele se julgou no direito de impor o inferno na vida dos outros, especialmente outros deserdados como ele.

A carpintaria poética da peça *O Inferno* de Bernardo Santareno

Desde as origens, com Gil Vicente, até a contemporaneidade, autores dramáticos e críticos literários vêm considerando o teatro em Portugal aquém do teatro dos países mais adiantados. Parece que, entre as categorias artísticas, sobrepesou mais ao teatro português todos os óbices das peculiaridades locais. E isso, se restringido apenas ao teatro como *mise en scène*, pois caso se acrescente o texto teatral como um dos componentes do sistema de signos semióticos que regem o teatro, certamente a gravidade do atraso tenderá a se acentuar. As dificuldades do teatro português são tão sérias que chega a ser alvissareiro quando, em congressos tais como os da *Abraçlip*, há um número de comunicações suficientes para se formar uma mesa apenas com estudos sobre o teatro português. Como este trabalho tem por objeto um texto teatral, será deixado à esquiwa a problemática dos outros componentes semióticos do teatro português *tout court*. A respeito desses outros componentes, somente, se reportará aqui quando for necessário para o estudo da peça *O Inferno*. O mesmo se aplicará aos outros aspectos levantados sobre a obra dramática de Bernardo Santareno.

A esse respeito convém considerar as resenhas do crítico português João Gaspar Simões, pois certamente elas continham certo peso na vida cultural da sociedade portuguesa. Muitos leitores sabiam da existência de novas obras e, por meio delas, é provável que os leitores fossem informados sobre o surgimento de novas peças, como foram informados a respeito de *O Inferno*. Talvez alguns até pudessem relacionar a peça aos acontecimentos empíricos por ela dramatizados, já que por diversas vezes os jornais portugueses reproduziram as notícias publicadas em Inglaterra sobre os fatos e sobre o julgamento dos réus. Se for concedido crédito às resenhas de João Gaspar Simões ver-se-á que, com obstinada insistência, ele afirma:

Estamos a atravessar uma época particularmente fértil em textos dramáticos impressos. À míngua de palcos e de atores, voltam-se os autores para o prelo e reduzem à letra de imprensa os seus escritos de índole teatral. Não creio que seja solução que valha no insolúvel problema da literatura dramática portuguesa (SIMÕES, 1985, p. 169).

A estas afirmações acrescenta-se outra, ainda mais grave, quando esse mesmo crítico deixa escapar a amarga sentença:

Em Portugal, teatro é coisa que não há. Ou há apenas teatro arremedo de algo que nos países civilizados, bem ou mal, próspero ou em crise, sempre existiu [...]. Em Portugal, ressuscitar o teatro, dar-lhe vida, não é possível, já que o teatro — Garrett o disse, e disse-o António Pedro —, entre nós nunca viveu. Lázaro ressuscitou porque morrera. Não se pode ressuscitar o que nunca teve vida, pelo menos vida própria. [...] Entre o que se escreve em Portugal para teatro e o que se representa alarga-se um fosso profundo (SIMÕES, 1985, p. 340-341).

Se vistos desta perspectiva, a ausência de encenação e os outros entraves contribuem para o círculo vicioso que enreda a peça *O Inferno*, mantendo seu engavetamento por quatro longas décadas. Resta considerar ainda que, ao aproveitar a matéria empírica sobre nazifascismo Santareno estava, em termos de tópica, a sota-vento do mundo europeu, mas na contramão da voga teatral que então se impunha em seu país. Ao se examinar a relação entre o teatro e a história, especialmente no que diz respeito ao nazifascismo, após a Segunda Guerra Mundial ver-se-á que Brecht escreveu *O Círculo de Giz Caucásiano* em 1945, logo após o final dessa guerra, mas época em que o mundo começa a espantar o fantasma do nazismo, especialmente.

Em sequência ocorrem os julgamentos de Nuremberg, que na Alemanha terminam em 1949, obrigando muitos dos que cultivavam ideais nazifascistas a encarar as montanhas de cadáveres. O Julgamento de Eichmann termina em 1961 e ele é executado no dia 1 de junho de 1962. Em 20 de fevereiro de 1963 estréia, em Berlim, a peça *O Vigário*, cujo autor, Rolf Hochhuth, não

só denuncia o silêncio do papa Pio XII sobre o extermínio dos judeus como também afirma que existiu, durante a Segunda Guerra Mundial, um acordo tácito entre o Vaticano e os nazistas. Em 1965 a peça *O Interrogatório*, de Peter Weiss, estreia ao mesmo tempo nas duas Alemanhas e depois em outros países. Contra ela houve ameaças de bombas, protestos e cartas para jornais dos que achavam que era hora de esquecer os horrores do nazifascismo.

De posse dessas informações ficam mais nítidas as considerações sobre a relevância da dramaturgia santareniana, embora se saiba que na produção dramática portuguesa ela não interferiu o suficiente para diminuir a distância que separa gênero dramático português das outras categorias artísticas, pois em 1980, ou seja, passados mais de duzentos anos, ainda está a se cumprir a sentença que em 1838 Almeida Garret lançou sobre o teatro português: “o teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há”. Assim se “pedem-me para falar do teatro em Portugal. É muito infelizmente uma coisa que não há” (SIMÕES, 1985, p. 335-336).

Embora vivendo a reboque das decisões tomadas pelas nações dominantes e, sob vários aspectos, considerado país atrasado em relação aos outros países do continente europeu, mesmo com essas ressalvas Portugal ainda era partícipe dessa estrutura político-econômica, tanto que dispunha de colônias em África, às quais mantinha à mão de ferro. Se somados o terror fascista dessas circunstâncias locais com a problemática que o texto *O Inferno* encerra em termos de circunstâncias mundiais, ter-se-á circunscrito o périplo no qual está inclusa essa obra de Bernardo Santareno. A ela cabe como luva a rubrica “tempos sombrios”. Aliás, o título *O Inferno* de certa forma aponta para a barbárie e o estupor desse *locus*.

Assim, de forma objetiva, o próprio papel da PIDE salazarista, impedindo a divulgação de práticas culturais que não estivessem em conformidade com o seu corolário político, atendia aos interesses da indústria cultural. Disso resulta que em Portugal o teatro, a literatura e as artes, enfim, todas as formas de expressão de pensamento crítico tiveram sorte análoga à da obra *O Inferno*.

Pode-se ressaltar o contraste do tratamento dado a obras de cariz crítico e às formas midiáticas, se for facultado apreciar o fato de que, embora o texto *O Inferno* tenha sido censurado pela PIDE salazarista, pelo crivo dessa mesma censura passou incólume o artigo publicado no *Diário de Notícias* que, em relevo, noticiava a condenação dos réus do mesmo caso. Acrescente-se aqui um adendo: a referida manchete ocupava mais de um quarto da página daquele jornal.

Quanto ao fascismo português, não é novidade afirmar que desde o seu início, em 1930, “a dominação política do fascismo estava a serviço da consolidação do capitalismo monopolista ocidental” (SILVA, 1994, p. 15). Nesse sentido, o fascismo português, tal qual o nazismo, decorreram do mesmo processo histórico “do estágio do monopólio ou do imperialismo” travado pelas nações hegemônicas (JAMESON, 2004, p. 61). Escrever peças de teatro dentro dessas coordenadas aumenta o mérito de Bernardo Santareno, considerado um dos melhores autores dramáticos nascido em território luso e dadas as circunstâncias adversas, acentua-se-lhe o talento o feito de ter conseguido sobrepujá-las sob a férula do fascismo salazarista. Por isso, sua obra dramática pode ser vista como a melhor dramaturgia escrita em língua vernácula. Além de outras, a afirmar essa proposição está a voz do crítico brasileiro Sábato Magaldi:

Somente o absurdo abismo que nos separa de Portugal explica o desconhecimento do teatro de Bernardo Santareno (1924-1980) no Brasil. Fossem outras as relações culturais entre os dois países, com efetivo intercâmbio artístico, e as peças do dramaturgo português, numerosas, pertenceriam ao repertório habitual dos nossos conjuntos, ao lado dos melhores textos brasileiros (MAGALDI, 1989, p. 451).

Infelizmente, o absurdo se estende às outras áreas. Por exemplo, ele se estende à maioria dos cursos de Letras, nos quais, quando há a disciplina de literatura portuguesa a carga horária exígua sequer permite mencionar o moderno teatro português,

quanto mais o teatro de Bernardo Santareno. Entretanto, os absurdos das atuais contingências históricas não retiram o mérito desse dramaturgo, se comparado a brasileiros tais como Martins Pena, Nelson Rodrigues, Vianninha, Oswald de Andrade, Jorge Andrade etc. Também se comparado a dramaturgos portugueses, tais como Gil Vicente, António José da Silva, Almeida Garret, D. João da Câmara, Marcelino António da Silva Mesquita, Raul Brandão, Luís de Sttau Monteiro, Luiz Francisco Rebello, Natália Correia etc., numa recolha de apenas poucos nomes, ver-se-á que a predicação atribuída a Bernardo Santareno lhe é justa.

Historicamente, o arco cronológico da produção dramática de Bernardo Santareno se estende por ininterruptos 22 anos. Inicia-se em 1957, com a publicação de um primeiro volume contendo três textos dramáticos: *A Promessa*, *O Bailarino* e *A Excomungada*. Seguem-se-lhes *O Crime de Aldeia Velha* e *O Lugre*, ambas de 1959, *António Marinheiro*, *O Édipo de Alfama* (1960), *O Duelo*, *Os Anjos de Sangue* e *Irmã Natividade*, publicadas em 1961. *O Pecado de João Agonia* e *Anunciação*, em 1962. *O Judeu* (1966), *O Inferno* (1967), *A Traição do Padre Martinho* (1969), *Português, Escritor, Quarenta e Cinco Anos de Idade* (1974), imediatamente posta em cena após o 25 de abril. *Os Marginais e a Revolução* (1979), título que engloba, tematicamente, quatro textos dramáticos em um ato: *Restos*, *A Confissão*, *Monsanto* e *Vida Breve em Três Fotografias*. Sua última obra escrita foi *O Punho*, em 1980, ano de sua morte.

A fortuna crítica dessa dramaturgia já apontou que ela passa por duas fases distintas, passíveis de diferenciação pelas suas peculiaridades. Por outro lado, José Oliveira Barata (1991, p. 380) afirma que apenas “por conveniência metodológica” deveríamos aceitar a pretensão de reduzir a dramaturgia de Bernardo Santareno a classificações de fases ou ciclos. A essa afirmação deve-se acrescentar que, se olhássemos pelo ângulo das teorias dramáticas modernas, principalmente as elaboradas nas proposições teóricas de Anatol Rosenfeld, Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Peter Szondi, Peter Burger e Iná Camargo Costa, haveria

necessidade de propor outros parâmetros de avaliação crítica para a dramaturgia santareniana.

Entretanto, segundo a crítica, uma primeira fase de cariz trágico seria composta pelas obras *A Promessa*, *O Bailarino* e *A Excomungada*, *O Crime de Aldeia Velha*, *António Marinheiro*, *O Édipo de Alfama*, *O Duelo*, *Os Anjos de Sangue*, *Irmã Natividade* e *O Pecado de João Agonia*. Porém, para que o feito trágico se sustentasse, esses textos dramáticos tiveram que passar por consideráveis transformações. A maior delas é o deslocamento do mito do estilo elevado *sermo sublimis* para o *sermo humilis* (AUERBACH, 1998, p. 132). Se não fosse assim não seria possível transferir elementos pertencentes à forma trágica para o contexto sócio-histórico de Portugal no século XX. Pois já não se está mais diante de heróis de elevada estatura social e de elevada força de atuação. Como já havia observado Epicteto⁴⁰:

Não te esqueças de que são os ricos, os reis, os tiranos que proporcionaram personagens às tragédias; os pobres não aparecem nos nossos teatros, e quando neles têm lugar é entre os cantores e bailarinas. São os reis que prosperam no começo da obra; tudo lhes sorri, são honrados, respeitados, erguem-se-lhes altares, ornam-se-lhes os palácios de coroas e bandeiras e, ao cabo do terceiro ou quarto ato, exclamam: *Ó Citérea, por que me abriste as portas?*

Não são reis e rainhas que comparecerão ao palco dramático. Sequer a figura do “burguês fidalgo” pertence ao elenco de heróis com os quais Santareno irá compor suas tragédias. Seu elenco será formado de deserdados globais, neste caso portugueses, a quem pouco restara das pouquíssimas benesses dos quase 40 anos de ditadura salazarista.

Disso resulta que eles entram em cena como portadores de um quadro de carências e infortúnios, aos quais se acrescentará o motivo que irá desencadear o entrecho, seja ele incesto, homossexualismo, dogmas e crendices religiosas, preconceitos,

⁴⁰ <http://www.epicteto.hpg.ig.com.br/>

amor impossível por diferença de classe social etc. Somados à miséria social, tais motivos conduzem à derrocada e à destruição não apenas dos heróis ou de membros do círculo familiar. Isso significa que a destruição acaba afetando parcelas maiores das comunidades envolvidas.

Dessa maneira, pode-se afirmar que, desde suas primeiras obras dramáticas, Santareno ultrapassa os conteúdos configurados pelo drama puro. A escolha de conteúdos que tinham uma forte acentuação para o lado social lhe tornava patente a impossibilidade de trabalhar com a forma do drama primário, em cujos cenários as *dramatis personae* devem ter autonomia e poder de decisão. É substantivo que Santareno tenha conseguido produzir uma atmosfera trágica sem elevá-la acima da atmosfera prosaica de qualquer acontecimento cotidiano, mesmo nos textos dramáticos aristotélicos da fase inicial. Homem de faro apurado, nesse caso o dramaturgo já tentava adequar seu projeto estético ao seu projeto político, cuja opção pelos deserdados se acentuará depois da influência recebida do teatro épico. Senão, como explicar que elabore o deslocamento do mito do estilo sublime, no sentido clássico, às esferas rebaixadas dos trabalhadores pobres e miseráveis? Ora, na tragédia grega e depois, mais ainda apurada, na tragédia clássica francesa, se olharmos a obra de Racine, por exemplo, e seus sucedâneos, o modo de imitação era forçosamente o imitativo elevado do estilo sublime, com cenários exaltados e isolados ao máximo da vida vivida na concretude de suas bases político-econômicas.

Com ou sem conhecimento de causa, Santareno acompanha as proposições de Auerbach, segundo as quais a partir do drama burguês *Luísa Miller*, de Schiller, a forma estética do drama começa a sofrer o processo de deslocamento do mito para o estilo baixo de imitação. Em *Luísa Miller*, mesmo assim, o conflito continua sendo burguês ou pequeno-burguês. Em si, esse conflito de formas e modos de construção dramática se transformará na principal contradição em torno da qual, respeitadas as diferenças, tanto o conceito de Auerbach quanto os de Peter Szondi e os de Arnold

Hauser se constituem numa mesma constelação teórica que aponta para a crise do drama moderno. Consideradas as diferenças, as proposições dessa constelação teórica expõem diferentes ângulos e matizes dessa crise. Dessa maneira, apresentam os distintos campos de força das condições estético-culturais que desembocam na crise dessa forma teatral, cujo ambiente social acabará por se tornar apenas moldura, aceita como se nos apresenta, sem poder engastar seus heróis nas circunstâncias vitais da vida efetiva. Conforme Auerbach, em *Luís Miller a*

[...] imperfeição do senso artístico de Schiller no tempo da criação da peça não é ainda o decisivo; a insuficiência do seu realismo está, sobretudo, no gênero do drama burguês em si, tal como havia sido formado durante o século XVIII; este gênero estava ligado ao pessoal, doméstico, comovente e sentimental, não podia renunciar a isso, e isso se opunha, pelo tom e pelo nível estilístico, a uma ampliação do cenário social e a uma inclusão dos problemas político-sociais gerais (AUERBACH, 1998, p. 399).

Se as preocupações de Schiller com a *pièce bien faite* o levam a cair no tom e no estilo do drama burguês, em Santareno já não é mais a insuficiência de realismo que impedirá a abertura da forma, pois, mesmo nas obras da primeira fase a pintura dos caracteres e da frequência ultrapassam dos tons naturalistas. Mas ainda que as obras de cariz aristotélico não pudessem propor a investigação das condições históricas dos destinos humanos na modernidade, elas permitem ao espectador identificar, atrás de suas personagens trágicas, a concretude do fundo econômico e político em que elas estão intrincadas, exterior e interiormente, porque estão inseridas dentro do decurso cotidiano das classes oprimidas.

Conforme é sabido, desde a Antiguidade clássica a arraia miúda já fora figurada no teatro, mas apenas como personagens de comédias. Também sabemos que Santareno não é o primeiro a figurar os excluídos pelo estilo sério, pois o teatro naturalista já havia feito isso muito antes. E, de fato, em alguns aspectos, mesmo

as tragédias desse dramaturgo se aproximam dos dramas do teatro naturalista. Especialmente quando o autor é tomado por uma visão metafísica e estática dos processos sociais, visão que confunde os processos e as determinações histórico-sociais com fenômenos naturais, graças a uma concepção de “natureza humana” dada a priori das circunstâncias que a performam.

Ora, como se está no reino da literatura, é oportuno lembrar que a “natureza humana” é bem mais do que quer dizer o termo natureza, pois se assim fosse, ela “naturalmente” seria incapaz de se conceber e reconhecer como tal. Parece até ser contraditório combinar humano com natureza, pois são conceitos que se opõem. Às figuras bordadas pelo drama naturalista se pode acrescentar o cortejo de pobres-diabos, que figuram em algumas tragédias de Santareno, no mais das vezes vindos de um lumpemproletariado de antanho, num atávico distanciamento do projeto iluminista de esclarecimento e emancipação. Nisso Santareno aproxima-se da convenção naturalista.

Entretanto, seu naturalismo consegue ultrapassar os vícios da convenção naturalista quando expõe aspectos históricos das mazelas que afligem suas personagens trágicas. O meio, embora estático, iluminou as determinações sociopolíticas e culturais. Dessarte, a poética dramática da primeira fase de Bernardo Santareno revela o ideário da tradição cultural herdada pelo dramaturgo e as dificuldades de ultrapassar essa tradição num ambiente político culturalmente tão abafado pela PIDE salazarista. O pensamento crítico, que pertence à filosofia dialética da história e, portanto, histórico, demoraria a vingar, como nos informa David Fischer:

Romancistas e dramaturgos, profissionais das ciências naturais e das ciências sociais, poetas, profetas eruditos e filósofos de muitas linhas de pensamento manifestavam uma intensa hostilidade em relação ao pensamento histórico (FISCHER, 1970, p. 307).

Ora, como Santareno poderia ter escapado dessa influência hostil ao pensamento histórico se ainda no modernismo, para não

dizer no pós-modernismo, muitos teóricos e historiadores da literatura e escritores preconizam que a arte contém uma essência atemporal, a-histórica? Como haveria de ser, todo pensamento histórico é proscrito nos regimes fascistas. Portugal confirmou, por quase 40 anos, essa regra. Na história portuguesa desse período foram necessários dois livros para resgatar a longa trajetória das tentativas de se representar o teatro épico em Portugal. Juntos, eles somam mais de 850 páginas (DELILLE, 1991 e 1998). É o caso do drama épico, cuja forma aberta é de cariz nitidamente histórico. Santareno e outros dramaturgos que se lançaram à empreitada do teatro épico tiveram de construir, em meio à censura da PIDE, uma tradição a esse respeito em solo português.

Dessas circunstâncias históricas decorrem os problemas de acabamento formal do teatro épico em Portugal e, de certa forma, se for pesquisada a história do teatro português, ver-se-á que, no mais das vezes, ele enfrentou condições notadamente adversas às formas artísticas que ultrapassavam o figurino do drama burguês ou do melodrama. Talvez estas condições tenham dificultado o processo de aquisição da carpintaria épica, que na obra dramática de Bernardo Santareno apenas em *O Judeu* e em *Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade* conseguem superar procedimentos estéticos pertencentes à dramaturgia aristotélica. De fato, mesmo *O Inferno* contém fortes traços dessa dramaturgia.

Sendo assim, onde, então, o achado das tragédias que compõem a primeira fase da dramaturgia santareniana? Talvez no deslocamento do *sermo remissus* que, ao sofrer maior rebaixamento, não pode ser enquadrado no modo imitativo baixo e desce até o modo imitativo irônico. Ora, o modo imitativo irônico favorece uma visão crítica das relações sociais, visão que forçosamente ilumina alguns aspectos que o naturalismo, na busca séria de cientificidade, não podia se dar ao luxo de pôr em causa em razão das certezas da epistemologia positivista, nem possuía condições de possibilidade para essa empreitada. De outra forma, poderíamos dizer que, ainda que disto não tivesse a devida clareza, já na primeira fase Santareno soube, a seu modo, lidar com os vezos

da convenção naturalista, caminhando então rumo à aproximação de seu projeto estético ao seu projeto político.

A necessidade de efetivar essa aproximação forçava-o a sair do modo imitativo baixo e ir figurar pelo modo imitativo irônico. Segundo a teoria de Northrop Frye, a estética realista naturalista é mais apropriada ao modo imitativo baixo, e, indo além, pode-se verificar que a metaficção historiográfica e o metateatro, ou o teatro épico, devem fazer do irônico o seu modo de *mimesis*. Tanto assim é que Santareno compôs tragédias e dramas (pensando aqui nas últimas obras também) dentro da convenção naturalista. Depois, ao mudar de rumo, deixa transparecer as oscilações formais das concepções estéticas idealistas para as do materialismo dialético, tal como na configuração d'*O Luge*, por exemplo. Tendo conquistado os procedimentos formais do teatro dialético, na fase seguinte o dramaturgo, empenhado, suplanta o psiquiatra que antes já se preocupava com as questões sociais, sim. Apenas não dominava as categorias, os conceitos e os processos de elaboração formal, enfim, o aparato teórico com o qual o materialismo histórico ilumina essas questões, a fim de que pudesse inserir o solo do drama na totalidade da produção, organização e dinâmica das condições materiais de existência.

Mais especificamente, essas peças nos sugerem que Santareno se debatia à procura de uma poética dramática que lhe permitisse colocar em cena as condições de ultrapassagem das contingências sócio-históricas de sua época. Sabemos que um teatro desse calibre não pode apenas ferir a sensibilidade catártica do espectador, ao contrário, sua visada deveria atingir a razão de forma que o espectador, além de ver e sentir, deveria ser levado a refletir sobre aquelas condições e, além de refletir, deveria adquirir ganas de uma efetiva práxis política. É justamente por isso que n'*O Inferno* a catarse é levada a tomar outro rumo que o costumeiro no entrecho linear: aqui a *anagnorisis* não se dá junto com a peripécia. Diferentemente do mito de Orfeu e Eurídice, ela está disposta na abertura da peça *O Inferno*, levando em consideração que a citação

de epígrafe à obra adianta a categoria do reconhecimento ao descobrir, de antemão, a condenação dos amantes.

Por outro lado, o texto dramático é também uma paródia do drama forense em sua inabalável confiança numa epistemologia empirista e positivista que muito se assemelha ao corolário naturalista. O recurso da epígrafe é um dos mecanismos de combate à ilusão verista. Com ele se busca ultrapassar os conceitos de *mimesis* “daguerreotípica”, sustentada pela convenção naturalista (com perdão do truísmo), para ao menos vislumbrar, ainda que de modo indelével, os construtos sociais humanos que modelam a *práxis* teatral. Nesse sentido, Santareno começava a questionar o reducionismo da convenção naturalista em sua forma de figurar a cultura como natureza dada a priori, num atavismo tacanho.

Disto resultava a sociedade humana por ela retratada: enfática apenas no que pudesse ser posto dentro da esfera biológica, cuja formação discursiva insiste em defender os mais perigosos conceitos de raça, meio e momento, os quais, somados, levaram à explosão de taras até então ignoradas. Certamente valeria a pena realizar um estudo que discutisse o papel e a dimensão que a categoria “meio” tinha para a convenção do drama naturalista. Até que ponto o “meio”, como entorno social, permaneceu restrito à esfera da biologia. Talvez dessa maneira se pudesse iluminar o lado oculto da aparente objetividade em torno da qual a convenção naturalista erige sua plataforma de racionalidade científica. Ver-se-ia, então, o *quantum* de selvagem irracionalismo a dissolver as relações sociais em fatores físicos e biológicos.

A título de exemplificação e para cotejo com a obra *O Inferno* foi escolhida a peça *O Crime de Aldeia Velha*, entre outras razões porque sua composição resulta também de *fait divers*, cuja realidade empírica constitui matéria historicamente emblemática por realçar a situação de miséria e ignorância que acaba aprisionando as personagens num inferno sem remissão, ainda que essas condições, dramatizadas nos seus diversos matizes, apareçam mais como pano de fundo do que realidade determinante. As contradições são

postas no conflito interior da heroína, que passa a se acreditar possuída pelo demônio. Dessa maneira, o conflito se restringe à figura do pobre-diabo naturalista, figura que não pode ser problematizada como convém à dramaturgia épica, perdendo sua força. Disso resultam as dificuldades de realização estética desse texto dramático porque o conflito é desviado da esfera social, onde talvez pudesse brotar, e passa a ser atribuído a problemas individuais, tais como a beleza perturbadora da heroína e seu orgulho cego — *hybris* — que a leva a cair em *hamartia*, como sói acontecer ao herói trágico em geral.

Apesar de impedir que o texto dramático possa ser considerado um libelo contra a situação de permanente miséria em que vivem as personagens da história, o desamparo econômico será posto em cena pelas diversas vozes das mulheres que compõem o coro trágico do texto dramático. Nesse aspecto, merece consideração o fato de que, na esfera do teatro, Santareno escolheu a tragédia e o drama épico como as duas formas dramáticas propícias à encenação de suas temáticas. Se essas formas forem observadas com cuidado, ver-se-á que a escolha tem uma importante razão de ser. Ou seja, mesmo que não lhe tenha sido possível perceber, o dramaturgo acabou escolhendo a tragédia porque ela contém em sua estrutura o coro, que se constitui num elemento épico. De fato, segundo Anatol Rosenfeld, na tragédia o coro desempenha as potencialidades próprias do épico (ROSENFELD, 2002, p. 40). E é justamente por isso que a tragédia neoclássica aboliu o coro de sua estrutura rigorosamente fechada, que exigia o avançar ininterrupto da ação rumo ao paroxismo do desenlace sem nenhuma sorte de interrupções.

É sabido que na tragédia clássica será da figura do coro que se originará, mais tarde, a figura *raisonneur*, justamente porque ambos desempenham funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno. Cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar e dar amplitude à ação dramática, assim como dar ressonância moral e religiosa a incidentes que, por si só, não ultrapassariam a esfera do individual e do particular. Dessarte o

coro, n' *O Crime de Aldeia Velha*, exerce um papel de suma importância para que o conflito possa ir além da esfera da responsabilidade individual.

Nesse ponto pode-se dizer que a forma de figurar pelo modo imitativo irônico irá se tornando um procedimento estético peculiar da poética dramática de Bernardo Santareno, permitindo-lhe colocar o conflito no meio da substância social, especialmente no meio dos perdedores globais. São apresentados, então, o cortejo de pescadores, camponeses e costureiras, figuras paupérrimas mergulhadas nos liames de uma cultura abafada, arcaica, repleta de medos e de preconceitos, a compor o coro em nome dos mais diversos membros dessas comunidades esquecidas. No jogo dialógico das antinomias herói *versus* coro, o conflito bate e volta por diversas vezes, e, nesse giro, acaba por envolver todos os membros daquelas comunidades e iluminar as reais contradições vividas por eles. Esse procedimento acaba fazendo com que o espectador, e também leitor, possam perceber que as verdadeiras razões do conflito são as reais condições de miséria e degradação humanas, e não aquelas percebidas e apontadas pelas personagens, numa espécie de segunda causa dentro do acontecimento posto em cena.

Especialmente a personagem Florinda, uma das vozes mais atuante do coro de *O crime de Aldeia Velha*, por meio do recurso estético da evocação dialogada é levada a lembrar as misérias do passado, postas objetivamente nas dificuldades de criar o filho sozinha. Conforme o proposto por Anatol Rosenfeld, a evocação dialogada é recurso cênico que, de certa forma, antecipa o a técnica narrativa do *flashback*. Embora a evocação dialogada não tenha força para levar as personagens a retrocederem até o passado vivido e armazenado na memória, constitui-se num recurso antiquíssimo no gênero dramático, o qual será depois aperfeiçoado pelo teatro épico. Tanto assim que caberá ao cinema, arte por excelência narrativa, incorporar essa técnica como parte de sua rotina.

Os usos que Santareno faz do recurso da evocação dialogada podem ser apreciados, logo no começo do texto dramático, nos queixumes de Florinda: "Ai, ti' Zefa tanta fominha passei por ele..."

o que eu tenho esgaravatado, pra criar o meu Júlio! Só Deus sabe. Quantas vezes — tomara moedas de dez tostões! — eu tirei da minha boca pra...” (SANTARENO, 1964, p. 298). De outra feita, será a vez da heroína dessa peça, a bela e infeliz Joana, retroceder ao passado de sua infância para resgatar as circunstâncias degradantes em que sua mãe viveu e morreu na faina de criar, sozinha, suas duas filhas. Joana coloca a culpa nos homens sem se dar conta de que eles foram forçados a partir para o Brasil ou África porque, excluídos em sua própria terra, tiveram de se aventurar por outras visando nelas encontrar os meios de subsistência.

O meu pai abalou pr’ América e deixou minha mãe sozinha, sem um tostão com duas filhas pequenas... Só sei que a minha rica mãe morreu arreventada de tanto trabalhar, a deitar sangue por todos os buraquinhos do seu corpo! Isto, nunca a mim me esquece! Nunca! (SANTARENO, 1964, p. 298).

Em outra circunstância, a mesma heroína evoca o doloroso episódio da fuga do cunhado ao ver a mulher nas agruras do parto sem ter condições financeiras para chamar o médico. Joana diz: “Qual doutor, ti’ Custódia! Morreu! A pobrezinha morreu-me nos braços, desamparada de todo socorro, sem consolo de alma ou de corpo...” (SANTARENO, 1964, p. 299). Ao que as outras mulheres lhe respondem: “Foi uma grande desgraça, isso foi. E tu lá ficaste com o encargo da menina... Pobre inocentinha! Sem mãe, logo que veio ao mundo...” (SANTARENO, 1964, p. 299). Ao comentar o medo e a tensão que se abateu sobre Aldeia Velha e sobre sua casa, referindo-se ao filho padre Florinda diz: “Antes cavador, antes o queria cavador: mil vezes, mil vezes!. Agora, é o senhor abade: vejam lá que riqueza! Nesta casa, a miséria é sempre a mesma: se antes era feijão com couve, agora como couve com feijão!” (SANTARENO, 1964, p. 340).

A segunda fase da produção dramatúrgica de Bernardo Santareno é composta pelas peças: *O Lugre*, *O Bailarino*, *A Excomungada*, *Os Anjos* e *o Sangue e Anunciação*. São consideradas

obras intermediárias justamente porque nelas é facultado perceber o que Peter Szondi chama de fratura da forma. A saber, a forma trágica começa a ser posta em causa pela urgência das imposições históricas dos conteúdos nela performados, ou para os que se pretenda encontrar formatação. O exame de seus procedimentos dramáticos demonstra a existência de uma oscilação estética entre o cânone aristotélico e o cânone épico, posta no feitiço desses textos. De fato, parece haver nessas peças uma busca por articular as poéticas de cunho acentuadamente dramático com as de cunho épico. Elas tornam-se, portanto, espécimes híbridos: além da dramaturgia aristotélica contêm algumas pinceladas épicas, sem, contudo, ser-lhes possível atribuir um traçado substantivamente épico.

Poder-se-á ver aqui o cerne da contradição que leva a forma trágica a se tornar um problema para a dramaturgia de Bernardo Santareno que, por seu turno, precisa construir uma poética que lhe permita contorná-la, se quiser, a partir de então, mudar os rumos de sua atividade de dramaturgo. Ou, como quer Peter Szondi, a tragédia começava se tornar um problema para o dramaturgo. Em vez de veículo condutor das temáticas e dos motivos que se impunham à sua realidade presente, ela passou a ser uma espécie de labirinto para o qual não encontrava mais a saída. Disso resultam as dificuldades de enquadramento dessas peças no figurino trágico convencional. Essas obras testemunham o momento da fratura entre a temática e a forma que lhe dá sustentação. Mas a fortuna crítica da dramaturgia desse autor define como apenas duas as fases de sua obra. Com acerto, os críticos mais argutos percebem o problema, mas acabam colocando esses textos dramáticos dentro da primeira fase pela relativa predominância do traçado aristotélico.

Ainda deve-se considerar que nos dramas produzidos após a Revolução dos Cravos a qualidade estética refluí, talvez levada pelo calor da hora do após revolução — desiderato maior de Santareno —, assim como de todos os portugueses. Uma outra razão para o arrefecimento de sua verve dramática talvez esteja posta nas decepções decorrentes do estorcer das conquistas

sociais e políticas trazidas pela mesma revolução. Resta ainda o fator tempo, porque essas peças atendiam à urgência da hora, que precisava de textos de cariz empenhado. O fato é que, se forem estudados os textos dramáticos *Os Marginais e a Revolução*, *Três Quadros de Revista* e *O Punho*, verificar-se-á que eles ficam aquém dos dramas produzidas nas fases anteriores.

A esse respeito é conveniente lembrar a grande diferença existente entre Bernardo Santareno e outros dramaturgos modernos como, por exemplo, o brasileiro Nelson Rodrigues. Enquanto o primeiro compreende que não existem mais condições de se produzirem cenários e conflitos isolados da efetividade da situação política e econômica, o segundo isola seus personagens e conflitos dentro da obsessão individual de cada figura. Entretanto, sobre a problemática específica do teatro de Nelson Rodrigues, creio que os ensaios de Iná Camargo Costa, de Gerd Bornheim e de Oduvaldo Vianna Filho são de arguta penetração.

A terceira fase pode ser classificada como aquela em que ocorre a união entre o projeto estético e o projeto político, composta dos seguintes textos dramáticos: *O Judeu* (1966), *O Inferno* (1967), *A Traição do Padre Martinho* (1969) e *Português, Escritor, Quarenta e Cinco Anos de Idade* (1974). Nelas é facultado ver que Santareno está plenamente cômico de sua visada crítica e sabe que o teatro, assim como a arte, desde Platão na *República* não descurou de sua função formadora.

Aliás, valeria a pena perguntar se é possível fazer teatro, ou qualquer forma de arte desancorado ou desencarnado de condições e circunstâncias histórico-objetivas da época em que se a produz. Se como quer Roland Barthes, “nenhuma forma de suspensão de julgamento é inocente” (BARTHES, 2003, p. 73) quais óbices ao empenho declarado de Bernardo Santareno teriam cabal sustentação? Em outras palavras, haveria um ponto de vista arquimediano, livre de quaisquer imbricamentos de concepções, valores, gosto ou ideologia que pairasse incólume e além dessas categorias e delas pudesse ser suficientemente descontaminado para se considerar inocente?

Dentro das circunstâncias históricas já mencionadas, Portugal começa a sofrer o empuxo da lógica cultural, o que não quer dizer,

muito pelo contrário, que a lógica da indústria cultural fosse propícia aos escritores e dramaturgos de batuta destoante daquelas propostas pelo mercado de bens simbólicos. Essa subestimação das obras críticas pela industrialização cultural tardia caracterizava as condições em que

toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. O espetáculo é um modo de organização social em que a vida real é pobre e fragmentária, e os indivíduos são obrigados a contemplar e a consumir passivamente as imagens de tudo o que lhes falta em sua existência real (DEBORD, 1997, p. 13).

De sorte que nessas coordenadas históricas o predomínio do espetáculo torna-se perceptível, entre outros, este é um dos óbices que impediram o teatro português de conseguir sintonizar sua produção dramática em outras frequências de maior qualidade artística. As circunstâncias que determinaram esse atraso, além da censura ditatorial, decorrem também de que, por essa mesma época, os meios de produção das práticas teatrais e culturais começavam a ser postos sob a tutela da nascente indústria cultural portuguesa, que colocava nos palcos textos dramáticos acordes ao diapasão da semiformação ou semi-cultura (DELGADO, 1995).

Acrescente-se a isto as mazelas resultantes daquilo que Adorno e outros pensadores de importância seminal constataram: na modernidade tardia a vida humana se tornou “vida danificada” de modo nunca sequer pressentido. “Numa sociedade dominada pelos grandes bandidos fascistas, estes se puseram de acordo sobre a parte do produto social a ser destinado às primeiras necessidades do povo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1991, p. 149). A danoção ganha peso quando as massas são jogadas no vórtice da permanente crise, que se perpetua em movimento justamente para “que tudo mude sem alterar as relações de produção e propriedade” (BENJAMIN, 1996, p. 194). A peça *O Inferno* recorre às formas de figuração teatral para expor a

cruzeza dessa vida danificada. Na voz do oitavo jurado, essa realidade é assim colocada.

Como tudo isso é degradante, Meu Deus! Tem razão o professor Euziére: A “invalidez moral” é o denominador comum de tudo isto — crimes, assassinos e vítimas. Invalidez moral, é realmente a noção exata! Por mais horror que inspire, o criminoso é um ser humano: Temos de nos esforçar para o compreender, antes de o expormos à raiva dos outros. É, antes de mais nada, um inválido; um inválido moral. E esta invalidez é fruto da educação que a nossa péssima orgânica social proporciona. Os verdadeiros responsáveis são, no fundo, o Estado e a sociedade; cada um de nós, ao cabo e ao resto! (SANTARENO, 1967, p. 74).

Entretanto, Santareno não estava sozinho na empreitada de expor as perversidades sociais que começavam a ganhar uma incômoda visibilidade, resultantes da aceleração do moderno processo de produção capitalista. De fato, desde as últimas décadas do século XIX, outros dramaturgos se apresentaram dispostos a encená-las. Um deles foi o russo Maiakovski, para o qual a

[...] renovação estética das artes na Rússia pós-revolucionária, fazia questão de esclarecer que todo o trabalho de pesquisa formal na poesia, nas artes plásticas, no teatro e no cinema daquela época não era “um fim em si estético”, mas um laboratório para a melhor compreensão dos fatos da atualidade [...] Uma obra não se torna revolucionária unicamente pela sua novidade formal. Uma série de fatos, o estudo de seu fundamento social, lhe imprime força. Mas, a par do estudo sociológico, existe o estudo do aspecto formal (SCHNAIDERMAN, 1984, p. 222; 238).

Maiakovski acerta no alvo ao apontar a importância da relação existente entre a forma artística e os conteúdos retirados da realidade empírica, dos quais a obra é uma síntese dissociativa. De certo modo, Maiakovski antecipa a compreensão segundo a qual,

a especificidade das obras de arte, a sua forma não pode, na condição de conteúdo sedimentado e modificado, negar totalmente a sua origem. O êxito estético depende essencialmente de se o formado é capaz de despertar o conteúdo depositado na forma (ADORNO, 1970, p. 161).

O Inferno não nega sua origem: o conteúdo nela sedimentado estava concentrado no *fait divers*, e como todo *fait divers* decorre de um trabalho midiático de significação de um determinado acontecimento factual, esse cariz de acontecimentos midiáticos percorrerá toda a peça. Mas como as mídias já tinham construído um sentido para o acontecimento sobre o qual se assentará o sentido dado pelos trabalhos do tribunal do júri, a peça irá partir dessas duas outras contextualizações anteriores a ela e manterá um caráter negativo, porque estará o tempo todo estabelecendo um diálogo crítico com ambas.

Para efetivar tal empreendimento houve a necessidade de dispor de uma forma aberta, em cujo périplo pudesse juntar elementos que não poderiam ser encaixados apenas numa convenção ou gênero literário próprios às formas artísticas fechadas. Convém dizer que *O Inferno* não é o responsável pela erosão das fronteiras entre gêneros e poéticas. De fato, há muito que a afirmação de autarquia dos gêneros literários vinha sendo posta em causa. De maneira especial para a peça em questão “os altos valores líricos, que animam o grande teatro poético” (SIMÕES, 1985, p. 113), eram erodidos na tentativa de se transpor para a forma dramática os conteúdos “tão de rua que” a forma dramática, conhecida pela rubrica drama burguês, não comportava o peso da transposição.

É de crer que o caráter aberto da peça *O Inferno* decorra dessa necessidade de transposição de uma variedade de assuntos, inclusive os de rua, para a forma dramática, juntamente com outros elementos, inclusive os formais do *roman noir*, que entram para a composição na condição de conteúdo a ser novamente performado. Neste sentido, a peça rompe com alguns dos preceitos tradicionais

da história literária. Além de romper com eles, performa um entrecho não linear que expõe os elementos de sua construção e faz o receptor lembrar que está diante de uma montagem teatral, principalmente da peça forense enquadrada na peça *O Inferno*. Ela expõe ao máximo que os discursos nela pronunciados resultam de uma visão alienada de mundo e nem sequer interroga os discursos com os quais se entrechoca, no caso os discursos do oitavo jurado e do psiquiatra, que são simplesmente rechaçados e esquecidos.

Sendo uma forma aberta que incorpora e dialoga com o *fait divers*, o drama burguês, o drama naturalista e com a forma trágica e épica, a peça *O Inferno* merece a rubrica criada por Bakhtin como poética carnavalizada, animada por uma cosmovisão na qual o gênero dramático perde sua rigidez e rigor formal para aclimatar outros gêneros e poéticas que lhe facultem inserir elementos históricos e narrativos em sua forma. Assim, sob a conjuntura formal da cosmovisão carnavalizada, Santareno encontra as condições de possibilidades que lhe permitem contrapor e iluminar as contradições discursivas que sustentam a sociedade unidimensional. Como quer Bakhtin a paródia, na condição de canto paralelo que dialoga com formas e conteúdos necessita da carnavalização para se efetivar.

Assim, a paródia carnavalesca é a paródia que necessita do outro que ela nega para se superar e se renovar. O outro que se sedimenta n' *O Inferno* é discursivo, que consiste no discurso do discurso; portanto, contém o *ethos* do discurso relatado, tal qual o discurso da história. Para Bakhtin, o procedimento retórico-poético da carnavalização tem origens na sátira menipeia, forma retórica passível de criar situações extraordinárias para experimentar uma verdade. Ora, a situação encenada na peça é bem extraordinária, pois não há registro de outro casal *serial killer* que mata por causa de convicções político-fascistas. A verdade que Santareno busca experimentar são as verdades dessas convicções pelo discurso midiático e pelo discurso forense. Ambos têm suas convicções tanto experimentadas quanto problematizadas no modo de ser e de

impor as suas verdades. As características da sátira menipeia, apresentadas Bakhtin, são:

A particularidade mais importante do gênero da menipeia consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra uma *verdade* materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe aqui salientar que, aqui a fantasia não serve à *materialização* positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente a *experimentação* dessa verdade. Com este fim, os heróis da sátira menipeia sobem aos céus, descem ao inferno, [...] são colocados em situações extraordinárias reais. [...] Mas em todos os casos, ele está subordinado à função puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade. [...] ainda é necessário salientar que se trata precisamente da experimentação da *ideia*, da *verdade* e não da experimentação de um determinado caráter humano, individual ou típico-social. A experimentação de um sábio é a experimentação de sua posição filosófica no mundo e não dos diversos traços do seu caráter, independentemente dessa posição. Neste sentido podemos dizer que o conteúdo da menipeia é constituído pelas aventuras da ideia ou da verdade no mundo. Seja na Terra, no inferno ou no Olimpo (BAKHTIN, 1993, p. 98-99).

E próprio da sátira menipeia realizar o destronamento do estatuído; assim, nela há uma inversão dos valores tidos como normais e positivos. Na tradição literária um dos lugares de experimentação e destronamento desses valores é o inferno. Santareno segue essa tradição e faz da peça um lugar infernal, em que

por um instante as pessoas se veem fora das condições habituais de vida, como na praça pública carnavalesca ou no inferno, e então se revela um outro sentido – mais autêntico – delas mesmas e das relações entre elas (BAKHTIN, 1993, p. 121).

Ora, a forma do drama burguês não foi constituída com propósitos de se aventurar pelos caminhos da experimentação da verdade de qualquer ideia, pois ele propõe uma única ideia tida como verdadeira: a do indivíduo com todas as letras, considerado o juiz último de todas as situações e captado em sua singularidade e no contexto das ações que o afetavam. O drama nasce para encenar essa *persona* e no afã de fazê-lo experimentar os espaços da autonomia sobre a qual se edificou a categoria particular do individualismo burguês. Será necessário introduzir mudanças profundas nas formas dramáticas que existiam antes dele, mudanças estas que deslocarão a atenção para o indivíduo, colocando uma ênfase especial nas questões de identidade pessoal a fim de que elas possam representá-lo. Entretanto, da época em que essa *persona* gozava de todas as condições para ser um herói positivo do palco do drama para a época em que o anti-herói e negativo *serial killer* torna-se *persona* teatral corre uma grande distância. Por si só essa distância quer dizer que as condições de se fazer teatro deveriam novamente ser submetidas à mudança, pois,

[...] quando as condições teatrais mudam, a forma dramática também deve mudar. O que era apropriado para o teatro grego ao ar livre, abrigando uma população inteira diante de uma estrutura cênica permanente, com a grande distância entre o espectador e o ator, não será adequado para as plateias modernas: algumas centenas de pessoas num espaço menor, mais íntimo, onde o cenário pode ser fácil e rapidamente mudado. O assunto do drama também deve mudar. Quais são as ações heroicas mais importantes para se celebrar? As da pátria ou as das nações estrangeiras? Mitológicas ou históricas? As mais antigas ou as menos remotas de nosso próprio século? (CARLSON, 1995, p. 193).

As diferenças entre as duas figuras são deveras amplas, pois o *serial killer* não se constitui apenas como um mero efeito da produção em grande escala de indivíduos sujeitados. Ainda assim ele se insere na produção de uma subjetividade industrial fabricada e moldada pela sociedade unidimensional e por seus sistemas de

formatação e condicionamento das subjetividades contemporâneas. A figura do *serial killer* está incluída nestes muitos perdidos, à deriva do sistema, que não encontram os meios adequados de ultrapassar sua exclusão e seus problemas afetivos e psíquicos de toda espécie. Ressentidos e frustrados, sequer conseguem identificar as causas de seu desconforto; inseguros e dotados de pouca estima de si, eles buscam exercer a força e a violência que os vitimou transferindo-as para as vítimas, obrigadas a desempenhar o papel de mediadores de uma equivocada e impotente vingança contra o sistema que os excluiu.

Marx apontou as contradições resultantes das determinações do sistema que performa essa subjetividade doentia na paradoxal sentença: “tudo que é sólido desmancha no ar”, com a qual ele expõe o dínamo violento que alimenta o sistema de sustentação dessa sociedade.

A burguesia só pode existir com a condição de revolucionar incessantemente os instrumentos de produção, por conseguinte, as relações de produção e, como isso, todas as relações sociais. A conservação inalterada do antigo modo de produção constituía, pelo contrário, a primeira condição de existência de todas as classes industriais anteriores. Essa revolução contínua da produção, esse abalo constante de todo o sistema social, essa agitação permanente e essa falta de segurança distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cortejo de concepções e de ideias secularmente veneradas; as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes de se ossificar. Tudo que era sólido e estável se esfuma, tudo o que era sagrado é profanado, e os homens são obrigados finalmente a encarar com serenidade suas condições de existência e suas relações recíprocas (MARX, 1998, p. 6).

Diante dessa afirmação levada ao patamar de vaticínio pela história, fadada a cumpri-la em todos os aspectos da vida na sociedade unidimensional, convém se certificar se o teatro e as artes, *tout court*, conseguiriam se safar do processo de dissolução

aqui apresentado. A revolução contínua da produção; a crise constante e os abalos do sistema social já possuem uma velocidade que dificilmente pode ser acompanhada pelo teatro. Esses fatores imporiam dificuldades em se trazer para a esfera da figuração teatral a realidade desse estado de exceção que hoje é a regra. O que encena *O Inferno*, senão um aparente estado de exceção que expõe os inúmeros elementos subsumidos à solidez da regra geral? O testemunho de David Smith, comprado com uma quantia considerável de dinheiro, foi exceção? Os lucros obtidos pelas mídias no fomento da patemização do caso foi exceção? A execração dos réus foi exceção?

O que se constitui em exceção foi a picardia de Bernardo Santareno ao se atrever a levar para o teatro a temática do *serial killer*. A reprimenda de João Gaspar Simões era um conselho para que o dramaturgo deixasse de lado esses temas tão inoportunos e, ao mesmo tempo, um lembrete de que eles eram inapreensíveis pelas formas teatrais que imperavam em Portugal. Nesse sentido, o teatro português corria o risco de ser posto antecipadamente na berlinda que hoje, não apenas ele, mas tanto outros amargam. Não que o teatro *tout court* tivesse medo de assuntos mais sérios. No reino da tradição teatral perfilaram muitas temáticas graves, tais como o incesto e o parricídio, que já haviam sido encenados na tragédia clássica. Porém, quando o teatro neoclássico foi tomado pelas filigranas do *décor*, a representação de cenas brutais passou a encontrar dificuldades para ser encenada, como atesta o exemplo da morte de Hipólito em *Fedra*, de Racine, que é narrada e não encenada.

Entretanto, a história literária mostra que a continuação da convenção do *décor* se manteve na forma estética que entrara em cena para substituir a tragédia neoclássica. A incumbência específica dessa nova forma era representar o mundo burguês, mas fazendo-o supor-se como categoria universal, diretriz que lhe criaria sérios obstáculos, marcando-o com um grau de pureza tão acentuada que, nos estreitos limites de seu périplo de figuração dramática, poucos eram os temas que tinham condições de entrar (COSTA, 1998). Embora haja uma grande distância do teatro

neoclássico para o teatro moderno, no qual se assenta a peça *O inferno*, as dificuldades a serem superadas pelos autores dramáticos portugueses advinham de três fatores específicos. Primeiro a pletora da censura fascista: se peça tivesse qualidade estética, passar por ela era quase impossível. O segundo fator estava posto na necessidade de atender ao gosto do público leitor, acostumado ao ilusionismo teatral. Introduzir mudanças nesse gosto demandava tempo e disposição pecuniária, recursos que os trabalhadores em teatro quase sempre não dispunham.

No entanto, o obstáculo principal estava posto no terceiro fator. Ele consistia na forma fechada do drama moderno, em cujo périplo não havia espaços para temas como o do assassinato em série, assim como também o tema do assassino amoque e outros assuntos malditos. O tema do *serial killer* é recente até para a realidade empírica, quanto mais para a figuração teatral. O drama moderno, nascido para atender aos reclames artísticos da burguesia, tem cariz individual: é o indivíduo burguês que se sente à vontade no seu palco. Isso significa que sua aceitação de novas temáticas não seja tão ampla como se pode pressupor (SZONDI, 2001). Suas exíguas condições de possibilidades para temáticas de cunho social encaixam o drama moderno no conceito de drama puro. Ora, o tema de *O Inferno* é amplamente social, sendo-lhe, portanto, vedada a forma do drama puro. Coube a Anatol Rosenfeld, na obra *O Teatro Épico* (2002), propor o conceito de texto dramático puro, dizendo:

[...] o texto dramático puro se compõe, em essência, de diálogos, faltando uma moldura narrativa que situe os personagens no contexto ambiental ou lhes descreva o comportamento físico, aspecto, etc., ele deve ser caracterizado como extremamente omissivo, de certo modo deficiente (ROSENFELD, 2002, p. 35).

A rigor, nem mesmo a própria tragédia clássica caberia nesta caracterização, como também nela não se enquadrariam as proposições teóricas a respeito da forma trágica formuladas na

Poética, de Aristóteles. Isso, entretanto, não quer dizer que a proposição de Rosenfeld não seja verdadeira. Ela deve ser lida considerando-se o fato de que esse crítico não está se referindo à tragédia clássica, e sim às formas dela decorrentes, erigidas depois das (re)interpretações humanísticas da *Poética* de Aristóteles. Será a partir delas que se iniciará o fervoroso empenho exegético que culminará na purificação do gênero dramático, muito mais ao gosto dos humanistas do que do próprio Aristóteles. Fora das peias do tempo, o drama foi sendo aprisionado numa essência trans-histórica, embora as próprias exegeses humanistas e renascentistas fossem um exemplo vivo da marca do histórico, como as diferenças introduzidas na própria releitura de Aristóteles. E de fato, desde o Renascimento, a *Poética* vinha sendo reinterpretada à luz dos modernos, mas com visada normativa, sentido maior do próprio termo poética.

O exemplo mais puro de texto dramático dessa hermenêutica dará origem à forma fechada denominada drama, mais conhecida como drama burguês, sobre o qual recairá o rigor e os limites da regra das três unidades que, na verdade, é decorrente da exegese de Lodovico Castelvetro (1505-1571) em sua (re)interpretação d' *A Poética de Aristóteles vulgarizada e exposta* (1570), embora atribuídas ao Estagirita a partir de Castelvetro (CARLSON, 1995, p. 45-46). Sobre essa diferença com visada normativa se erguerá a tradição e a convenção do gênero dramático no mundo moderno. Será ela que irá prevalecer quando as luzes da ribalta se iluminam para a figura do burguês, convidado pelos novos tempos a substituir reis e rainhas como *dramatis personae*. Obviamente, as personagens de *O inferno* não pertencem à burguesia. Orfeu e Eurídice, na vida real, eram empregados da Millwards, ultrapassada empresa de produtos químicos da cidade de Manchester. Na condição de personagens, ambos trabalham nos escritórios de uma empresa industrial. Obedecem a ordens e não detêm nenhum poder. Os reis e as rainhas das tragédias neoclássicas dispunham de autonomia e liberdade de atuação, tal qual dispunha o burguês no drama que leva seu nome.

Sendo assim, eles não podem comparecer ao palco da peça como se estivessem vivendo um intercâmbio dialogado de suas subjetividades e no qual pudessem superar suas crises mais íntimas. Suas totalidades subjetivas carecem do espaço interior que era abundante nas *dramatis personae*, quer da tragédia quer do drama burguês. A peça os coloca, desde a infância, como vivendo uma “vida que não vive, como sujeitos coisificados, tornados estranhos a si mesmos” pela exploração mercantil de sua substância vital (SZONDI, 2001, p. 10). Mais tarde, eles repetirão mimeticamente todo o caráter grotesco desse mesmo processo que os alienou da vida, alienando literalmente crianças indefesas. Se visto desta perspectiva, poder-se-ia julgar que o leitor/espectador tem diante de si um drama naturalista, em que seres reificados vivem uma “vida que não vive”.

Embora o casal não tenha escolhido essa vida, a diferença se caracteriza pelo fato de, depois de adulto e ao se deparar com sua condição, ambos irão ganhar espaço interno e externo impondo a outros indefesos, por meio da repetição, o mesmo processo que os alienou da vida. Só que eles o fazem sem mediação. E aí está todo o seu crime. Fora dessa repetição macabra eles se julgam sem espaço para a ação. Pela precariedade da sua condição econômica Eurídice, mesmo depois de adulta, continua a morar com a avó e Orfeu, que havia morado na rua, como Eurídice, encontrara seu espaço na casa da avó. Ambos são levados ao palco forense a contragosto.

É interessante lembrar que pouco tempo antes, na época neoclássica⁴¹ e pelas mãos de Molière, a mesma figura do burguês havia comparecido ao palco do teatro sério como figura de derrisão, caricatural em seus esforços de novo rico a adquirir estofo, justamente porque se queria fidalgo. Assim, pode-se ver que os gêneros literários vivem sob o fio da navalha dos interesses e vicissitudes sociais em jogo. Aos dramaturgos da época burguesa convinha manter a tradição, apenas trocando as figuras de reis e rainhas pela figura do burguês que assumiria o papel de

⁴¹ Em 1670 Molière escreve a comédia *O burguês fidalgo*.

protagonista. Depois dessa troca a forma foi mantida fechada por mais tempo do que aquele que transcorreu do nascimento, apogeu e declínio da tragédia grega. Mas por volta da segunda metade do século XIX, e contrapondo-se a uma visão estática e até anti-histórica da categoria do indivíduo burguês como classe social, portanto, inserida no movimento da história, os segmentos marginalizados começam a dispor de dramaturgos que os querem conduzir à ribalta, mas não na comédia, na qual desde os gregos já tinham espaço reservado, mas num gênero mais sério, o drama de forma aberta.

Essa tentativa irá se deparar com muitos obstáculos, pois na esfera privada do drama burguês não cabiam procedimentos poéticos tais como o *flashback* ou a narração, necessários à configuração teatral dos conteúdos apresentados na peça *O Inferno*. Neste sentido, pode-se dizer que o drama burguês não dispunha de meios eficazes para abarcar as temáticas e os conteúdos das relações sociais em movimento sem ser forçado a abrir sua forma de dramatização, que fora engendrada dentro da axiologia que sustentava os valores do indivíduo autônomo. Dessa maneira, as alterações sofridas pelo moderno movimento do sistema de produção colocam o drama burguês na difícil situação de ficar esclerosado ou acompanhar o movimento das relações sociais. Mas de qualquer modo, vão se tornando visíveis os axiomas da ideologia burguesa que o sustentavam. Segundo Peter Szondi:

O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar. O homem entrava no drama apenas como membro de uma comunidade. A esfera do “inter” lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O “lugar” onde ele alcançava sua realização dramática era o ato de decisão. Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença

dramática. Mas o mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso (SZONDI, 2001, p. 29).

Essas satisfatórias condições de possibilidades, que facultaram aos indivíduos se afirmar como sujeitos de suas próprias decisões, também conseguiam performá-lo segundo as regras de expressão da cartilha artística de expressão dramática, nas quais se fazia notório o acabamento estético das formações discursivas que simbolizavam a livre subjetividade autônoma, a autoconsciência e a vontade de decisão, em suma, o conceito de livre arbítrio. Por isso o drama burguês configura conflito entre os pares, exposto nos sucessos e nas peripécias que se dão em torno das relações adstritas a essa esfera; tudo o mais que ultrapasse esses limites não encontra guarida no drama burguês, enquanto *O Inferno* configura as relações que envolvem a totalidade das relações sociais. Por isso nele são dadas a ver as contradições resultantes do modo de produção que organiza e é, ao mesmo tempo, organizado pelas mesmas relações sociais.

É histórico que o drama burguês, na condição de espécime de representação formal da realidade dramática, entrou em vigor com o propósito de substituir a tragédia neoclássica justamente porque esta já não possuía condições de responder aos reclames figurativos da classe burguesa em franca ascensão, mas essa mesma classe esqueceu-se do movimento da História (SZONDI, 2004, p. 91-172). Ressalte-se que a tragédia grega clássica, “de modo algum é modelo de pureza no sentido de forma severa fechada” (ROSENFELD, 2002, p. 40). Ela não teve mais que um século de esplendor e depois desapareceu. De fato, poucos exemplares do que foi esse esplendor chegaram até nós. Ora, o fato de o drama burguês substituir a tragédia neoclássica e não clássica já não quer significar que o movimento da História é forte o suficiente para alterar as formas e os gêneros literários (SILVA, 1991, p. 339-491). Porém, foi justamente isso que os defensores do drama burguês não conseguiam perceber.

Na sua primeira obra, Szondi analisa textos dramáticos criados entre 1880 e 1950, justamente buscando resgatar a historicidade das formas dramáticas, pois segundo ele é por esta ocasião que o drama produzido a partir do Renascimento começa a apresentar problemas e fraturas, tornando-se incapaz de acolher os conteúdos para os quais não fora proposto. Convém considerar que o drama burguês surge em franca oposição aos axiomas da tragédia grega, em cujo périplo, segundo Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, não existia ainda um conceito de volição. Essa categoria apenas começava a se esboçar no *ethos* do homem. O termo grego resultante dessa necessidade etimológica é *ananké*, uma espécie de vontade presa a uma necessidade imposta por um *daimon* (VIDAL-NAQUET, 1977, p. 35). Entretanto, o drama da época moderna já pressupõe um sujeito autônomo, cômico de si e de suas prerrogativas, que luta para mantê-las e reafirmá-las num contexto de entre os pares.

Nesse sentido é possível aquilatar o longo percurso que existe entre a deusa da necessidade de nome *ananké*, depois *proaiseris*, até desaguar nos conceitos de vontade e livre arbítrio. Também é possível compreender as dificuldades advindas quando se tenta representar figuras que antes só nele compareciam se a forma dramática pertencesse ao gênero da comédia. É notável o esforço depreendido pelos vários pensadores dos séculos XVII ao XIX para tecerem seus argumentos e proposições sobre o drama moderno ou sobre o direito penal, que é um dos temas abordados pela peça *O Inferno*, porque neles perceber-se-á a gênese das mais diversas formações discursivas que formularam os conceitos e as categorias da vontade e do livre arbítrio. Em meio a uma realidade social cheia de contradições, como estender esses conceitos a todos os indivíduos? Em que forma estética figurá-los no teatro?

A saída foi uma: abstrai-los da efetividade histórica. Assim abstraídos, eles puderam ser dilatados e aplicados universalmente a todos os indivíduos. Mas quando o drama procurou contornos definidos para figurar as concretas situações de existência, viu-se impedido pelas contradições históricas em que esses conceitos foram

formados. Entretanto, não será preciso de muitos pensadores para questionar a validade dessas formações discursivas. Apenas Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1999), ao expor a natureza social da linguagem e, portanto, da consciência e do inconsciente, do simbólico e do imaginário e da própria individualidade, é-nos suficiente para expor o terreno complexo em que a cena do drama moderno foi construída, bem como iluminar a problemática do entorno estético-discursivo que imanta a produção dramática da peça *O Inferno*. Bem diverso é o caso do drama burguês, pois para os teóricos ele se assenta na cosmovisão que está atrelada à concepção individualista da sociedade numa época em que a ideologia individualista ganhava corpo e expressão inquestionáveis.

O conceito romântico de arte, que deriva dessa concepção, irá caracterizar o artista como um ser iluminado que em de si detém uma possessão divina, um dom não cultivado pela tradição. No drama, o tão desejado poder de decisão do indivíduo como moto-perpétuo, capaz de, em si, construir o mundo em que age e se espelha, como uma espécie de mônada a quem tudo o que lhe ocorre brota do seu próprio ser, é um conteúdo ideológico que irá determinar o fechamento como forma estética. Entretanto, o drama-documentário, que representa acontecimentos reais e as diversas formações discursivas, tais como a obra *O Inferno* configura, não é apenas criação artística no sentido romântico: é produção artística no sentido de prática social de uma notação que não resulta apenas de si mesma, mas estar solidamente ancorada nas convenções e tradições socioculturais.

De modo contrário a essa proposição, o herói do drama burguês é concebido como uma mônada, imiscível dos seus vínculos sociais e do conjunto de relações pessoais e hierarquizadas, fruto das modernas relações de produção que o retiram abstratamente dessas relações para representá-lo como *homo qua homo*, autárquico e empreendedor, possuidor de condições de possibilidades preexistentes à constituição de vínculos político-econômicos e sociais. Dessarte, juntamente com a noção moderna de indivíduo, desdobra-se um conjunto inteiramente

novo de categorias político-sociais, inaugurando uma representação liberal, universal e igualitária da ordem social em construção.

A concepção do homem como indivíduo implica o reconhecimento de uma ampla liberdade de escolha. Alguns valores, em vez de emanarem da sociedade, serão determinados pelo indivíduo para seu próprio uso [...], o indivíduo como valor (social) exige que a sociedade lhe delegue uma parte de sua capacidade de fixar valores. A liberdade de consciência é o exemplo típico (DUMONT, 1993, p. 269).

Poderiam replicar alguns com acerto: qual a liberdade de escolha de Orfeu e de Eurídice? De não matar? Mas também com acerto poder-se-ia dizer que ambos foram amestrados pelos corolários do nazifascismo, particularmente, que na verdade *mutatis mutandis* não deixa de compor o corolário da sociedade unidimensional, seus valores e ideologia. Se suas consciências são produtos de linguagem, como quer Bakhtin, e se a linguagem é social, o périplo da liberdade de consciência torna-se estreito. Orfeu e Eurídice parecem muito mais porta-vozes zoomorfizados nas figuras de cães amestrados para matar. Bastou apenas um átimo de empuxo adicional para disparar o gatilho fatal que o adestramento ideológico lhes outorgara. Esse átimo foi primeiro a infância dilacerada e, depois, o encontro fatal de suas carências e de seus sonhos megalomaníacos, cultivados pelo próprio individualismo.

No caso do drama em geral, ao continuar suas pesquisas Peter Szondi elabora uma segunda obra, cujo título é *O drama burguês* (2003), para diferenciá-lo do termo drama no sentido etimológico de ação como raiz formadora do gênero dramático. Neste caso o adjetivo burguês aponta para uma forma estética dentro de suas coordenadas histórico-sociais também para falar da uma forma burguesa de arte, cujo conteúdo sedimentado não comporta e nem representa a totalidade da esfera social, fator desencadeante das visíveis rachaduras que desembocam na crise que caracteriza o drama moderno. Os distintos ensaios tentam, então, desvelar os

mecanismos da prática dramática como socialmente estruturada. Tal como propôs Adorno, para quem

[...] a força da produção estética é a mesma que a do trabalho útil e possui em si a mesma teleologia; e o que se deve chamar a relação de produção estética, tudo aquilo em que a força produtiva se encontra inserida e em que se exerce, são sedimentos ou moldagens da força social. O caráter ambíguo da arte enquanto autônoma e como *fait social* faz-se sentir sem cessar na esfera da sua autonomia. Nesta relação à empiria, as forças produtivas salvaguardam, neutralizado, o que outrora os homens experimentaram literal e inseparavelmente no existente e o que o espírito dele bania. Participam na *Aufklärung* porque não mentem: ao simulam a literalidade do que elas exprimem. Mas são reais enquanto respostas à forma interrogativa do que lhes vem ao encontro a partir do exterior. A sua própria tensão é significativa na relação com a tensão externa. Os extratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objetivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas iminentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade (ADORNO, 1970, p. 16).

É facultado ver, então, que os antagonismos não resolvidos pelo drama burguês, e poder-se-ia afirmar que Szondi propõe isso, retornam à forma como problema imanente da própria forma, trincando-a. Isto é, os antagonismos de classe social existentes na realidade e que não podiam ser resolvidos dentro do modo de produção burguesa foram descurados pelo drama burguês até o limite. Tanto o próprio antagonismo e o proletariado, quanto os seus elementos, forçam-no a entrar em crise lá pela metade do século XIX. Ao teorizar sobre o texto dramático aristotélico, Vitor Manuel de Aguiar e Silva afirma que ele se “caracteriza pelo seu radical de apresentação” (SILVA, 1976, p. 605) que oculta a figura do autor e do narrador, cabendo às personagens a responsabilidade de conduzir os atos da enunciação. Entretanto,

[...] desde a segunda metade do século XIX, porém, tem-se verificado uma progressiva epicização do texto dramático — epicização que, tanto no plano de sua teoria como no plano da sua prática culminou com a obra de Brecht — e assim tem adquirido relevância funcional em muitos textos dramáticos um narrador-comentador que apresenta, explica e critica a fábula e as personagens (SILVA, 1976, p. 605).

Ao término de sua proposição o crítico português remete ao texto já citado de Peter Szondi. Ora, o que pode ter contribuído para a mudança é a assunção dos substratos operários à esfera pública, marcando a época com o acirramento das lutas e das contradições do capital versus o trabalho. Até por volta da época da *Comuna de Paris* (1870) talvez fosse ainda possível a crença de que o drama burguês caracterizava-se por ser uma forma estética capaz de conter e representar essas duas dimensões da moderna totalidade social, não obstante o fato de que nele só cabia o indivíduo capaz de decisão, ou seja, aquele que dispunha desse luxo proporcionado pelo capital. Isso significava obliterar da cena dramática o outro lado da modernidade. Obliterava-se também o quanto, em termos sociais, esse indivíduo com poder de decisão custava para os milhares daqueles que não apareciam nessa forma estética, a não ser como serviçais, porque a única arma de barganha era sua força de trabalho. Entretanto, sem se aperceberem de que, ao colocar essa força de trabalho no mercado, juntamente com ela vendiam até os fumos do seu poder de decisão, que ainda os atormentava em forma de fantasma inculcado pelo superego, tal qual a liberdade e tantos outros universais abstratos, disponíveis apenas no céu da ideologia ou n’*O Inferno* das consciências alienadas como as de Orfeu e Eurídice.

O drama naturalista é o primeiro texto dramático a tentar expor o véu ideológico do drama burguês. Ao trocar as figuras que devem subir à cena teatral, o drama naturalista traz à tona a outra dimensão da totalidade social, encoberta pelo manto ideológico. Entretanto, a falha estética do drama naturalista é não ter conseguido expor a fratura entre as duas dimensões da totalidade social, ou seja, a luta entre o capital e o trabalho. De certa forma,

poder-se-ia dizer que o drama naturalista é o avesso do drama burguês. Assim, seus temas e figuras envolvem a figura dos trabalhadores e seu cortejo de misérias sem conseguir, entretanto, objetivar esteticamente as contradições e as injunções que compõem essa totalidade. Bons exemplos dessa tentativa podem ser vistos nos textos dramáticos *Vereda da Salvação* (1958), do dramaturgo brasileiro Jorge Andrade ou *O Punho* (1980), do português Bernardo Santareno.

O teatro é levado a viver outra vez o dilema de *mutatis mutandis* encenar não tanto personagens singulares, mas os processos e as relações sociais que engendram essas figuras. Convém lembrar que a modernidade na época de Baudelaire já propunha temas que as formas estéticas em vigor não estavam preparadas para representá-las. Em conformidade com essa proposição, dramaturgos como Ibsen (1828-1906), Tchekhov (1860-1904), Strindberg (1849-1912), Maeterlinck (1862-1949) e Hauptmann (1862-1946) puseram em crise a forma fechada do drama burguês ao propor-lhe temas que essa forma não tinha condições de suportar sem sofrer fraturas. Peter Szondi analisa textos dramáticos desses dramaturgos e de tantos outros, apontando as fraturas resultantes bem como as soluções encontradas para cada uma delas, com o propósito de pensar essas fraturas e ultrapassar a crise do drama burguês (SZONDI, 2001, p. 35-75).

É bom que se diga que, muito antes de o teatro épico subir à ribalta, outros dramaturgos já vinham se defrontando com as dificuldades de conformar suas matérias dentro das convenções do drama burguês, pois elas traziam problemáticas impossíveis de se adequarem aos limites impostos por essa forma estética, que fora projetada para expor questões pertinentes ao humanismo burguês. Entretanto, as mudanças sociais se encarregaram de fazer com que, do ponto de vista estético e epistemológico, ela se tornasse uma ferramenta imprópria do ponto de vista heurístico, expondo as aparências de suas pretensões à universalidade. Basta ver que seria impossível para um Ibsen ou um Strindberg plasmar as matérias de *Um inimigo do povo* ou *Rumo a Damasco* num drama burguês. Sem perceber, elas acabavam descortinando os meandros da ideologia

burguesa como uma forma particular de “universalidade humanista”, mas objetivadas pelo drama burguês de modo a parecer a mais universal das universais.

Dessa maneira, a crise da forma levava a acirrar as contradições, agora já impossíveis de não serem objetivadas pelo modo de produção capitalista, ainda que esses dramaturgos não estivessem habilitados a abordar questões que envolvessem os temas do petróleo, dos genocídios, da bolsa de valores, da inflação, do *serial killer* em seus textos dramáticos.

Segundo essa linha de raciocínio, Adorno afirma em sua *Teoria Estética* que “a especificidade das obras de arte, a sua forma, não pode, como conteúdo sedimentado e modificado, negar totalmente a sua origem. O êxito estético depende essencialmente de se o formado é capaz de despertar o conteúdo depositado” (ADORNO, 1970, p. 161). Assim, as obras de arte sustentam a impossibilidade de pensar as expressões simbólicas desligadas das condições materiais de sua produção. A partir desse mesmo prisma se entendem as dificuldades de uma forma estética que buscava ancoragem apenas na esfera da vida privada. Forçosamente se acabava caindo nos limites da “peça bem-feita”, belo exemplar da arte pela arte, e da arte de matar proposta por Orfeu em *O Inferno*. Tanto o excesso de esmero estético da primeira, quanto o ódio rático-fascista do segundo, eram procedimentos cujos propósitos eram passar ao largo de conteúdos e temas que iluminavam as contradições sociais, por isso a “peça bem feita” e o discurso vazio de Orfeu estão repletos de escaramuças, na verdade funcionais para o *status quo*, ao mesmo tempo em que atendiam às próprias condições da ilusão verossímil. Dessa maneira, era possível isolar as tensões que inevitavelmente são constitutivas das relações sociais e de produção. A ‘peça bem-feita’ é um exemplo cabal de aplicação estética des-historicizada.

Entretanto, quando outros temas e conteúdos começam a se impor, surge a pergunta do dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt: “Poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro?” O que significava para a prática teatral levar o espectador

a “finalmente encarar com serenidade suas condições de existência e suas relações recíprocas” no mundo em que o “estável se esfuma”, conforme a proposição de Marx? Assim colocada, a pergunta de Dürrenmatt contém um acicate que fustiga a pauta das reflexões relativas à função e à natureza do teatro no mundo moderno. A pergunta carrega o agravante de não estar plantada em terreno teórico abstrato; ao contrário; mas estar solidamente enraizado no terreno concreto da vida efetiva. Disso resulta que, se por um lado a pergunta pode enriquecer o teatro com novas temáticas e formas, também pode, por outro lado, acossá-lo com inquietações para as quais o teatro ainda não esteja em condições de elaborar as respostas estéticas. Que compromissos têm hoje os que produzem teatro diante dessas questões e das mudanças e dos dilemas dos tempos?

É importante ressaltar que o assunto é complexo e envolve variados ângulos. Poder-se-ia pensar num arco parabólico de respostas a essa complexidade. A resposta mais chã pode ser aquela dos dramaturgos que, ignorando a pergunta, continuaram a produzir teatro em sintonia com os reclames da cultura de massas. Cabe aqui um parêntesis, para constatar que em nossos dias a indignação do teatro chegou ao ponto de “ficamos felizes com o número de textos dramáticos encenados durante um ano, sem muito nos preocuparmos com a qualidade da encenação”⁴² (sic). Uma segunda resposta seria a daqueles que, “achando bárbaro o espetáculo”, preferiram “os delicados morrer” para o teatro a, por exemplo, fazer cinema. Uma terceira resposta desse arco parabólico seria construída por aqueles que a responderam à pergunta com poéticas que formatam o “teatro do absurdo”. Ter-se-ia, então, o que não é pouco, a mestria de um texto dramático como *Esperando Godot* (1955), de Samuel Beckett.

⁴² Frase dita pela representante do Teatro da Secretaria Municipal da Cultura em palestra a respeito do teatro feita na cidade de São Paulo durante o Congresso de Letras realizado na Universidade Mackenzie no ano de 2003.

Entretanto, uma outra resposta totalmente oposta à da inerme espera de Godot por parte de Estragon e Vladimir, *dramatis personae* dessa obra, será a dos dramaturgos conscientes de que “uma frágil força messiânica” foi-lhes concedida por “alguém que na terra está à espera”. Espera não feita de letárgico torpor, mas da certeza de que “nem os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer” e de que “o inimigo não cessa de vencer” (BENJAMIM, 1996, p. 225). Essa outra forma de espera recebeu esteticamente o nome de drama épico por acreditar na realização do “homem como possibilidade”, tal como fora proposto por Ernst Bloch (1974, p. 94-95).

É notório que essa forma de espera angariou muitos inimigos ao longo do século XX e trouxe inúmeras dificuldades aos dramaturgos ditos engajados, além, é claro, das dificuldades estético-formais. É sabido que o avatar dessa forma de representação dramática é, sem sombra de dúvida, o dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Não deixa de ser ilustrativa a longa história de se tentar encenar em solo português textos dramáticos do teatro brechtiano e que sobre ele recaíram todos os óbices da censura salazarista, sendo um dos últimos a conseguir ser encenado em Portugal (DELILLE, 1991, p. 286).

Em oposição a esta postura ditatorial, o teatro grego do passado já apresentava alguns traços épicos que perturbavam a concepção de pureza dos gêneros. Conforme Anatol Rosenfeld (2002), a antiga tragédia grega já continha algumas tendências épicas em sua forma de realização dramática. O próprio coro grego desempenhava na tragédia um papel altamente épico de mediador do *ágon* entre o herói e as forças sociais da polis grega, o que forçava a tragédia a ultrapassar a esfera privada da intersubjetividade, deixando exposto o entorno social em que o *ágon* se desenvolvia. Por outro lado, para Jean-Pierre Vernant a tragédia era uma forma dos gregos abarcarem a totalidade dos fatos sociais.

Assim, a tragédia é uma espécie de ponto focal no qual toda uma série de dimensões encontram-se ligadas, é o exemplo privilegiado do que Mauss chamava de “fenômenos social total”, um fenômeno em que

todas as dimensões da vida coletiva se encontram condensados: o social, o político, o estético, o imaginário (ROSENFELD, 2002, p. 69).

Depois da tragédia grega, Rosenfeld, a partir do teatro medieval, irá percorrer a história do teatro à procura de tendências épicas em suas manifestações artísticas. O teatro épico caracteriza-se, estruturalmente, por ser uma forma aberta por excelência. Essa abertura lhe garante a liberdade de entrar pelas esferas da filosofia, do jornalismo, da economia, da política, do cinema, para delas arrancar seus temas e as situações em que melhor possa dramatizá-los. Enfim, trazer para o palco conteúdos e temas sequer vislumbrados pelo drama puro e com cenografias e figurações nunca antes pensadas no drama burguês. Ao mesmo tempo, por ser aberto, o drama épico se faz dentro de um processo dialético a meio caminho, na medida em que apresenta e desnuda as contradições, mas não lhe dá o acabamento final da ultrapassagem e superação; esse acabamento ficará por conta do espectador, pois caso contrário ele não poderia levar o problema para casa. Se o resolvesse, estaria poupando o espectador que, aliviado, iria tranquilo aos seus quefazeres.

Poder-se-ia tentar estabelecer aqui um contraste entre duas das formas estéticas, nascidas da modernidade: o romance e o drama burguês, como forma estética pertencente ao gênero dramático. Conforme é sabido, o romance, assim como o teatro épico, são formas abertas por excelência, em oposição ao drama burguês que é uma “forma fechada e completa em si mesma” no mundo intersubjetivo do diálogo. Segundo Bakhtin,

[...] o romance é um gênero inacabado que se manteve aberto justamente para correr em diapasão com a vida e, por isso, não se solidificou, e ser-lhe-ia permitido entrar pelas outras áreas, pelos outros gêneros e parodiá-los justamente como gêneros e áreas (BAKHTIN, 1988, p. 400-401).

Se o drama burguês não pode realizar essa tarefa, ela não poderia ser uma incumbência do drama épico? Cabe aqui lembrar que tanto o gênero dramático quanto sua forma moderna, conhecida por drama burguês, são termos e construtos “históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo como” (HUTCHEON, 1988, p. 141).

Então nos cabe perguntar se a crise do drama não está posta justamente na falta de encontrar idêntica sintonia de possibilidades que lhe permitisse acompanhar o romance na corrida *pari passu* com a vida? Certamente um obstáculo a essa sintonia se deveu ao fato de que, por ser considerado menos nobre que o drama, ou seja, por sua extração popular, o romance pôde gozar de maior liberdade para encontrar seu tom, seu estilo, suas *dramatis personae* e temas, em um périplo muito mais vasto que o drama. É extraordinário notar que as teorias sobre o romance são formuladas basicamente no século XX. Até então esse irmão vindo do *sermo humilis* dilatou seus territórios estilísticos. Já o drama foi vigiado e cerceado por diversas frentes (basta ver o número de poéticas entre os séculos XVI e XIX), a começar pelas propaladas regras das três unidades, pretensamente atribuídas a Aristóteles, justamente para ancorá-las numa autoridade maior. Mas, como é próprio das formas estéticas entrarem em diapásão com os tempos históricos, o drama acaba confirmando o argumento da romancização dos outros gêneros.

Eles se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilinguismo extraliterário e por conta dos estratos romanescos da língua literária: eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização (BAKHTIN, 1988, p. 400).

Não será exatamente esse processo que questionaria a forma fechada do drama burguês? Não serão essas algumas das razões que levam Peter Szondi a falar em crise do drama? Em si essa crise expõe a incompatibilidade havida entre uma forma estética cristalizada e os conteúdos emergentes de uma situação histórica informe por não ter

ainda quem pudesse moldá-los, incompatibilidade de certa maneira análoga à antiga metáfora de “colocar vinho novo em odres velhos”. É conhecido o implicado nessa metáfora, no caso do texto dramático é a fratura da antiga forma, como demonstram tantas obras, inclusive *O Luge* (1959), de Bernardo Santareno. Ainda conforme Anatol Rosenfeld, o teatro épico não é a primeiro texto dramático a inserir a narração em sua estrutura.

De fato, desde a Antiguidade Clássica havia textos dramáticos que entremeavam cenas narradas com cenas dramatizadas em seus entrecos. Nesse sentido, a narração no teatro de Bertolt Brecht encontra seu modelo arquétipo também na narração no teatro grego clássico. E desde os gregos sempre se atribuiu ao teatro uma responsabilidade formadora e, na modernidade, essa responsabilidade coadunava com os propósitos e os ideais do *Aufklärung* iluminista. Para essa concepção de poética dramática, o teatro deve encontrar formas estéticas para responder às exigências e às contradições postas pelos modos de organização do mundo moderno e para que o espectador possa desenvolver sua consciência crítica. Com a perspicácia que lhe é própria, Bertolt Brecht responde:

Vai longe o tempo em que do teatro se exigia apenas uma reprodução do mundo susceptível de ser vivida. Hoje em dia, para que essa reprodução se torne, de fato, uma vivência, exige-se que esteja em diapasão com a vida. Muitos afirmam que a possibilidade de vivência em teatro se torna cada vez mais reduzida, e, todavia, são poucos os que reconhecem que a reprodução do mundo atual tem aumentado progressivamente de dificuldade. Foi precisamente a consciência deste fato que levou alguns de nós, dramaturgos e encenadores, a pôr mão à obra em busca de novos processos (BRECHT, 1978, p. 5).

O diapasão com a vida moderna seria encontrado pelo próprio Brecht ao elaborar sua teoria do teatro épico ou dialético, se por dialética entendemos aqui “a arte de estabelecer nexos e relações das partes do sistema entre si e com o sistema como um todo.” (KELLNER, 2001, p. 39).

Entretanto, a tradição que formara o teatro em Portugal era filiada à tradição do drama burguês, conforme as proposições teóricas de Peter Szondi. Ultrapassar os limites e as tensões dessas circunstâncias e abrir espaços para uma a tradição do teatro dialético foi luta renhida de dramaturgos, diretores e encenadores frente aos óbices do salazarismo. Assim, foi tarefa de monta encenar, nos palcos portugueses, as profundas alterações históricas do pós-guerra e do acirramento da luta entre capital e trabalho naqueles anos de fascismo. Segundo Maria Manuela Gouveia Delille, “datam de 1949 as primeiras referências ao autor B. Brecht e vêm assinadas por Francisco Rebello⁴³, homem de teatro muito atento ao que se passava na cena internacional” (DELILLE, 1991, p. 30). Não obstante o atraso, a superação ocorreu com a encenação de textos dramáticos como: *Felizmente Há Luar!* (1961), *O Judeu* (1966), *O Inferno* (1967), *O Encoberto* (1969) e outras.

Como é sabido, Bernardo Santareno era médico psiquiatra. Se bem pesada, essa qualificação tende a lhe ser favorável no cômputo final da criação dramática. No entanto, ela lhe trouxe dissabores também, que se acentuam com o fortalecimento da opção política pelo materialismo histórico, pois essa opção põe em confronto as concepções de mundo que norteiam as ciências, ditas naturais, com as concepções de mundo do materialismo histórico. Como ultrapassar as aporias herdadas da concepção a-histórica da psiquiatria, mas também da filosofia da época, que centrada em paradigmas positivistas superestima os traços individuais da vida psíquica? De que forma lhe seria possível elaborar uma abordagem que articulasse a estrutura do psiquismo à estrutura das relações sociais, segundo as concepções do materialismo histórico? Com muita propriedade Bakhtin discute o problema num texto a respeito do freudismo:

Um medo “sui generis” da história, uma ambição de instalar um mundo além do social e histórico, uma busca desse mundo nas profundezas do orgânico – tais são as feições que impregnam todo o

⁴³ Luiz Francisco Rebello. In: *Notícias de Bert Brecht. Vértice*, n.º 75, novembro de 1949, Coimbra. p. 297-298.

sistema de filosofia contemporânea e constituem o sintoma da desintegração e declínio do mundo burguês (BAKHTIN, 2001, p. 24).

Pelo que se pode inferir, a crítica ao freudismo está assentada sobre o fato de que os conflitos humanos não resultam de suas condições biológicas, e sim das tendências e confrontos ideológicos e, portanto, determinados cultural e historicamente no curso das lutas e das relações sociais. Assim a concepção de História de Bakhtin não é uma simples sequência temporal "do mundo", mas é a História de formações sociais, culturais e discursivas, ou modos de produção (materiais e ideais), com traços teleológicos dessas formações. Esse conceito de mundo social-histórico compreende que a construção da cultura, do discurso e do inconsciente humano estão relacionadas às circunstâncias e às condições materiais em que o indivíduo nasce e vive, da mesma forma que a consciência do indivíduo é produzida através da, e na linguagem como prática cultural e, portanto, material. Disso resulta para esta proposição a realidade e o cerne da consciência individual como fenômeno sociocultural.

Graças a um traço que pode ser considerado dominante em sua obra, Santareno, mesmo antes da mudança estética rumo ao teatro dialético, já de certa forma arrostava o medo acima apontado por Bakhtin. E esse traço se deve ao fato de que Santareno também tinha por regra a mesma orientação de Luís Francisco Rebelo, para quem o teatro não se deveria enclausurar numa "torre de marfim". A essa abertura estética o acicate verbal de João Gaspar Simões denominava "realismo popular", porque não considerava as proposições de Northorp Frye, assim como as de Auerbach, segundo as quais "quanto ao modo de imitação," na história do Ocidente, o mito foi paulatinamente sendo forçado a um deslocamento do mais elevado *sermo sublimis* para o mais rebaixado *sermo humilis*. Atendendo-as, Santareno, desde seus primeiros textos dramáticos, não pôde deixar de apontar as asperezas materiais do solo social em que seus personagens pisavam. O solo histórico, como foi demonstrado, veio com a maturidade.

Considerações finais

Do que foi aqui estudado, pode-se dizer que a peça *O Inferno* se nutre de uma gama de elementos díspares misturados em uma composição que enlaça o espetacular e o sanguinolento, oriundos do *fait divers*, com mito clássico de Orfeu e Eurídice. Este enlace por si só já atestaria o caráter híbrido que performa a composição da peça, mas ele não para apenas nesses elementos: a eles se acrescentam as vozes do discurso forense, prolongado *ad infinitum* pelo acrescento de inúmeras citações. Disso resulta ser *O Inferno* animado por uma “praça pública de citações” em cujo périplo são experimentados as ideias, os conceitos e as perspectivas advindas de forças intelectuais heterogêneas, saturados de sociabilidade histórico-cultural das vozes que se erguem para o embate na arena social de um mundo dominado pelo medo e pelo desejo de exclusão. Todos eles são pertencentes às formações discursivas que brotaram do solo de uma mesma formação ideológica, neste caso a formação ideológica que conforma a alta modernidade do capitalismo tardio, com todos os pruridos que o termo evoca.

Uma peça conformada com esses materiais conteudísticos encerra uma pequena enciclopédia especulativa que ensaia um concerto intertextual de excertos filosóficos, literários, jornalísticos, teatrais, psiquiátricos, jurídicos e midiáticos, entrelaçados em uma montagem desenvolvida, passo a passo, para formular e problematizar criticamente temáticas sobre o ser e o agir dos homens, mas principalmente excomungar o ideário rácico-fascista como conteúdo dissimulado do “mal absoluto”. De certa forma, essas temáticas demonstram a amplitude da pesquisa efetuada por Bernardo Santareno durante o trabalho de adequar cada fragmento de citação no momento oportuno e de costurar, com mestria e engenho, proposições da mais alta erudição, mesclando-as com clichês e estereótipos da indústria cultural que lhe permitem trazer

para a peça todo o contexto sociocultural, em cujas raízes mergulha o acontecimento empírico nela dramatizado.

O que Santareno produziu pode ser visto como uma tentativa bem-sucedida de associar numa poética de carnavalização do alto com o baixo, do sério/elevado da cosmovisão jurídica com o abjeto/rebaixado do crime às profundas do inferno da ideologia. Aliás, e Santareno mostra isso, pois essas categorias nunca puderam ser dissociadas: uma se originou da existência da outra na condição de valores e, assim, entram na categoria dos interesses políticos e morais. Entretanto, na história do pensamento ocidental, da qual a história da literatura é uma parte considerável, forjou-se a tradição que separou a categoria do elevado da categoria do rebaixado como entidades naturais que, de per si, passaram a determinar o mundo dos homens em lugar de ser por eles determinadas. Dessa perspectiva a carnavalização é uma prática humana, antes de ser um engenho artístico que faculta experimentar o outro lado das imposições maniqueístas, elaboradas com o propósito precípua de demarcar os que detêm o poder dos que não o detêm. Viu-se que a peça em tela foi conformada com a poética da carnavalização, como foi demonstrado em diversas ocasiões no transcorrer do trabalho que ora se conclui.

Em seu conjunto, essas citações não deveriam ser consideradas meros conteúdos inermes, mas participantes ativas do acontecimento empírico e, ao mesmo tempo, fragmentos constituintes do objeto estético, pois elas iluminam as formas de ser e de pensar do mundo moderno e a conexão entre as formas simbólicas e as práticas sociais. Estendendo o alcance da significação, poder-se-ia dizer que *O Inferno* não é apenas (re)apropriação/ressignificação do mito grego de Orfeu e Eurídice; é também todas essas atitudes tomadas em conjunto e, para além delas, aplicação desses procedimentos poéticos com a finalidade estética de estabelecer estas mesmas relações entre outros estilos, tons, discursos, gêneros, convenções e formas estéticas.

O expediente utilizado aqui pelo dramaturgo foi substituir o espaço da “praça pública carnavalesca”, ou de seus espaços mais representativos — “ruas tavernas, estradas, banhos públicos, convés de navios, etc.” — pelo espaço de um tribunal do júri, em que a seriedade e a compostura ritualísticas substituem o papel flutuante do riso, ora despreocupado ora descompromissado. Acrescente-se que esse processo paródico que conforma *O Inferno* estabelece também outro intertexto, agora posto entre as citações e o ideário de cunho positivista do direito forense que norteia a conduta dos juízes e advogados, embora o direito inglês seja norteado pelas balizas dos costumes e não pelas do jusnaturalismo ou do positivismo, tal qual Santareno retratou na peça.

Poder-se-ia afirmar que as personagens que enredam a peça em destaque nela se apresentam como estando conscientes de que estão encenando, numa referência mediada aos acontecimentos factuais. E de fato estão, pois o tribunal do júri será o espaço institucional que mediará a reconstituição dos sucessos empíricos a todo o momento relatados nas ações e discursos dos trabalhos forenses. A referência a um outro acontecimento leva as personagens a se verem como atores, com direito a dispor de público assistente, mais ainda do olhar vigilante das câmeras e dos colegas de trabalho. Todos procuram desempenhar a contento os seus papéis. Os sucessos factuais estão enquadrados na narrativa forense que, por sua vez, está enquadrada na peça *O Inferno*. Nesse sentido pode-se afirmar que o metateatro se constitui num dos procedimentos que enreda e performa as convenções dramáticas, literárias e social-discursivas da peça em tela.

N’*O Inferno*, assim como nas máximas de Epícteto, quer se queira quer não, Santareno (re)apresenta a antiga questão que afirma existir no homem uma morada interior, na qual ele pode ser o senhor absoluto de si mesmo. A vontade livre como um órgão de auto deliberação e a responsabilidade por suas ações voltam a ser problematizadas no palco dessa peça, com todas as precariedades embutidas nesses conceitos. Dessa maneira, *O Inferno* propõe a tarefa de (re)encenar as próprias práticas, discursos e experiências

humanas. Por exemplo, os acontecimentos em torno dos trabalhos do tribunal do júri são, na verdade, recontados em *O Inferno* como uma encenação forense de um drama positivista/naturalista.

De acordo com as personagens em cena, uma forma/gênero dramática ou literária se levanta na peça, como se cada personagem pertencesse a um périplo de discurso de forma que se encaixe, descritivamente, num gênero estético ou discursivo. Isso porque Santareno sabia que a intenção de reconstruir em molde dramático uma narrativa teatral sobre o fato empírico só poderia ser levada a termo se ele recorresse às narrativas, animadas por diversas vozes, que alicerçariam aquela por ele pretendida. Além da atividade de dramaturgo, isso implicaria assumir também o papel de historiador, a quem cabe a tarefa de documentar um acontecimento por via indireta, já que dele não testemunhou ou não participou. Nesse caso, qualquer via deverá passar pelo discurso relatado e percorrer os caminhos dos testemunhos, das fontes, das pistas e dos rastros, mediados sob o fulcro do universo enunciativo produzido por outros olhares produtores e receptores das imagens e do *ágon*. No caso em tela, à modelização patêmica das mídias se sobrepuseram os trabalhos do tribunal do júri e, sobre estes, a peça teatral de Bernardo Santareno.

O percurso teatral escolhido para cumprir essa tarefa estética foi utilizar da técnica da (re)apresentação, posta numa exibição conjunta, dos fatos empíricos, do mito grego de Orfeu e Eurídice, de excertos de obras eruditas, de modelizações midiáticas e de diversas convenções artísticas. Com este proceder Santareno deixa ao receptor a tarefa de problematizar as escolhas dos réus, que servem como alegoria para algumas escolhas contemporâneas. Foram elas realmente voluntárias? Caso essa hipótese seja verdadeira, pode-se imaginar que as opções destas escolhas sejam contingentes, isto é, elas poderiam ser ou não ser? Poderiam ser estas ou outras, tenham sido como foram ou terem sido de outra maneira ou se as escolhas estavam presas a uma *ananké*, uma necessidade, a saber: elas só poderiam ser exatamente tais como foram sendo impossível que tenham sido diferentes do que foram.

Desde o seu nascimento coube ao teatro indagar sobre a volição, medida da responsabilidade dos homens pelos seus atos. *O Inferno* é apenas mais um elo dessa corrente teatral.

Entretanto, nele Santareno buscou desestabilizar as verdades dogmáticas que dão essa questão por encerrada. Especialmente busca problematizar as mentalidades jurídicas e midiáticas, bem instaladas no que diz respeito à questão da responsabilidade individual. Sobre essa responsabilidade, não pretendeu destruir as evidências imediatas da culpabilidade dos réus, mas interrogar as mentes com questões tais como as da culpabilidade e da livre escolha⁴⁴ *tout court*. Vale lembrar que, ao grafar esses dois últimos termos, Santareno destaca-os com o uso de aspas, alentando para o perigo de se aceitar sem reflexão os discursos e os sentidos que constroem a realidade social e por ela são constituídos, tanto na empiria quanto na representação artística.

E como artista empenhado, Santareno quis transformar e, ao mesmo tempo, formar as mentalidades não pela imposição de seu discurso, mas pela exposição dos mais diversos discursos que performam e são performados pela sociedade unidimensional. Então, antes de ser assertiva, a peça *O Inferno* é indagativa e sua estrutura aberta propõe questões e problemas não resolvidos à época e, ainda hoje, permanecem a exigir respostas que, além de interpretar o mundo, ajudem também a transformá-lo. *O Inferno* alerta para o fato de que o esquecimento não é um estágio avançado da arte, pois busca resgatar no drama documental a memória de um passado maldito ou transformado em entretenimento midiático. Para *O Inferno*, um homem sem memória não é um homem. Orfeu Wilson porque preferiu denegar o seu passado

⁴⁴ A categoria da livre escolha, transcrita na peça com destaque, está na fala do primeiro jurado que “implacável e sereno” diz: Qualquer ser humano — e aqueles dois também! — nasce apto para o Bem e para o Mal. Terá de escolher — “escolha livre!” — entre um e o outro. Entre o Bem e o Mal. E, escolhendo, tomar a responsabilidade dessa escolha. O impulso assassino só é incontrollável nos loucos. (Enérgico:) Ora aqueles, o Orfeu e a Eurídice, não são loucos! (SANTARENO, 1967, p. 207).

pessoal foi tachado de monstro e foi por ele determinado negativamente.

Assim, o receptor foi levado a perceber que, num primeiro plano, *O Inferno* trata da história de uma crônica forense e nesse périplo contém proposições empíricas de pura investigação. Entretanto, também o receptor foi convidado a perceber, num segundo plano, essas proposições empíricas irem se transformando em proposições metafísicas de pura reflexão a respeito das práticas sociais e individuais que erigiram a sociedade unidimensional. O que a peça produz continuamente é uma metafísica teatral. Se no mundo clássico o herói significava a força catalisadora dos desejos em geral, Santareno figurou os anti-heróis *Moors Murderes* como realizações concretas das contradições que o sistema fomenta e, ao mesmo tempo, afirma não fomentar. Ao passar da função desejante para a de exposição e efetiva materialização das contradições, o casal expôs justamente aquilo que, sob nenhuma circunstância, deve vir à tona, e para o qual cabe apenas o ódio como resposta.

A título de conclusão, é necessário afirmar que n' *O Inferno* os discursos são divergentes até entre eles próprios, pois há jurados cujas falas são contraditórias em si próprias, tal como foi demonstrado nas alterações que elas sofreram ao longo da peça. As vozes que a povoam se opõem entre si, mas nenhuma é capaz de influenciar as demais. Há, portanto, um entrechoque de discursos que visam a persuasão e imposição de uns sobre os outros. Nesse sentido, forma-se um acúmulo de tensão que se concentra nesses diálogos abortados. Estes, ao serem inviabilizados na atividade de estabelecer a interlocução, refluem para a patemização. Disso resulta seu caráter dramático e ainda assim inacabado, pois não há resolução, nem há acordo. Nem tampouco a condenação dos réus pode ser considerada conclusão, já que ela estava posta como fato inegável desde o início dos trabalhos do tribunal.

Nesse sentido, pode-se afirmar que Santareno produziu tanto a experimentação do discurso ideológico quanto a da sua interface, deixando-a aberta numa sugestiva incompletude. Assim, *O Inferno* é uma obra inacabada que pede por uma continuação na qual

somente o diálogo e o espírito desarmado podem provocar a reversão desse quadro. Santareno compreendeu que o fenômeno do *serial killer* ainda era muito recente e pouco estudado à época da peça para que fosse submetido a um tribunal apriorístico. Ele trabalhou não com a expectativa do receptor; ao contrário, levou-o dramaticamente a experimentar o tenso combate entre as várias verdades apresentadas, o que lhe facultou compreender e aquilatar os meandros e a profundidade da ideologia, além de se familiarizar com a retórica do discurso forense. Se o receptor foi capaz de refletir sobre essa experiência já é um outro trabalho.

Bibliografia de Bernardo Santareno

SANTARENO, B. O Punho. *In: Obras completas*. v. 4. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

SANTARENO, B. Os marginais e a revolução. *In: Obras completas*. v. 4. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

SANTARENO, B. Três quadros de Revista. *In: Obras completas*. v. 4. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

SANTARENO, B. Apelo. *In: Novíssimo teatro português*. Lisboa: Edição dos Autores, 1962.

SANTARENO, B. **O Crime de Aldeia Velha**. 2. ed. Lisboa: Ática, 1964.

SANTARENO, B. **O Inferno**. Lisboa: Ática, 1967.

SANTARENO, B. Português, escritor, 45 anos de idade. *In: Obras completas*. v. 4. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

Bibliografia sobre a obra Bernardo Santareno

ASSUMPÇÃO, M. E. O. O. **O dramático e o épico em Bernardo Santareno**. Tese de Doutorado apresentada à FFLCH/USP. São Paulo, 1986.

LOPONDO, L. (org.). O Inferno, de Bernardo Santareno: polifonia e intervenção. **Dialogia na Literatura Portuguesa**. São Paulo, Scortecci, 2006, p. 245-260.

LOPONDO, L. **A tragédia contemporânea e a tradição aristotélica**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2000.

LOPONDO, L. **O Duelo: Tragédia Clássica?** Tese de Doutorado apresentada à FFLCH/USP. São Paulo, 1987.

PEREIRA, D. N. **A reatualização do mito na dramaturgia de Bernardo Santareno: Antônio Marinheiro e O Inferno**. Dissertação de Mestrado apresentada à FFLCH/USP. São Paulo, 1999.

SILVEIRA, F. M. **Concerto barroco às óperas do Judeu. Ou o bifrontismo de Jano: uma no cravo, outra na ferradura**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Bibliografia geral

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ADORNO, T. W. Conceito de Iluminismo. *In: Textos Escolhidos. Coleção Os Pensadores*. Trad. de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ADORNO, T. W. **Mínima moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. de Luiz Eduardo Bisca. São Paulo: Ática, 1992.

ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Trad. de Artur Morão Lisboa: Edições 70, 1970.

ADORNO, Theodor W. et al. **Teoria da Cultura de Massa**. Introdução, Comentários e Seleção de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

AGAMBEN, G. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976. 1ª ed. Brasileira.

ALBERA, F. **Eisenstein e o construtivismo russo – a dramatização da forma em Stuttgart. (1929)**. Trad. de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

ARENDT, H. **A condição humana**. 5. ed. Trad. de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

AUERBACH, E. **Mimesis - a representação da realidade na literatura ocidental**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

- BACKES, M. (org.). **Bertolt Brecht**. Cadernos Porto e Vírgula 16. Porto Alegre: Editor Fernando Rozano, 1998.
- BACKES, M. **A arte do combate - a literatura alemã em cento e poucas chispas poética e outros tantos comentários**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na idade média e no renascimento - o contexto de François Rabelais**. 2. ed. Trad. de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1993.
- BAKHTIN, M. M. **Discurso na Vida e Discurso na Arte**. Tradução Cristóvão Tezzo, s.d.
- BAKHTIN, M. M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 9. ed. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BAKHTIN, M. M. **O freudismo - um esboço crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKHTIN, M. M. **Questões de literatura e de estética – a teoria do romance**. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Junior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARATA, J. O. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BARROS, D. L. P. de. **Teoria do discurso. Fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas, 2001.
- BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BARTHES, R. **Mitologias**. Trad. de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- BARTHES, R. **O grau zero da escrita**. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASTOS, S. **Dicionário de teatro português**. Coimbra: Minerva, 1994.

- BAUDELAIRE, C. **Meu coração desnudado**. Trad. de Sérgio Buarque de Holanda, 1981.
- BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política. **Obras escolhidas**. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, W. Parque Central. *In*: BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo, Obras escolhidas III**. Trad. José Martins Barbosa, Hermerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BENTLEY, E. **A experiência viva do teatro**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BENTLEY, E. **O dramaturgo como pensador**. Trad. Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. Trad. de Maria Paula V. e Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BETTI, M. S. **Oduvaldo Viana Filho. Artistas brasileiros**. São Paulo: Edusp, 1997.
- BOLLE, W. A linguagem gestual no teatro de Brecht. *In*: **Língua e literatura**. São Paulo, v. 5, p. 393-410, 1976.
- BORIE, M.; ROUGEMONT Martine de; SCHERER, Jacques. **Estética Teatral – textos de Platão a Brecht**. Trad. de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- BORNHEIM, G. **Brecht – a estética do teatro**. São Paulo: Edições Graal, 1992.
- BORNHEIM, G. Brecht ainda hoje? *In*: **Pandemonium germanicum**. Departamento de Letras FFLCH-USP. Área de Alemão. N.º 4. 2000, p. 47-70.
- BORNHEIM, G. **O sentido e a máscara**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- BORNHEIM, G. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

- BRAIT, B. (org.). **Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- BRADY, I. **The gates of Janus serial killing and its analysis by the moors murderer**. Port Townsend: Feral House, 2015.
- BRANCO, J. de F. **História da Música Portuguesa**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1995.
- BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do Discurso**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2002.
- BRANDÃO, J. **Dicionário mítico - etimológico**. v. 2. J – Z. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BRANDÃO, J. **Mitologia grega**. v. 2. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.
- BRANDÃO, J. **Teatro grego – tragédia e comédia**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BRECHT, B. **Diário de trabalho – volume I 1938-1941**. Trad. de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- BRECHT, B. **Os negócios do senhor Júlio César (fragmentos de romance)**. Trad. de Alfredo Antônio Gerhardt. São Paulo: Hemus, 1970.
- BRECHT, B. **Poemas 1913-1956**. 5. ed. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.
- BRECHT, B. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRUSTEIN, R. **O teatro de protesto**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BULFINCH, T. **O Livro de ouro da mitologia - histórias de deuses e heróis**. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2002.
- BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Trad. de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega Gabinete de Edições, 1993.
- CAILLOIS, R. **O Mito e o Homem**, Lisboa: Edição 70, 1979.

- CALVINO, Í. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAPOTE, T. **A sangue frio**. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CARLSON, M. **Teorias do teatro – estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Trad. de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Unesp, 1995.
- CASOY, Ilana. **Serial killer - louco ou cruel?** São Paulo: Editora WVC, 2002.
- CEVASCO, M. E. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- CEVASCO, M. E. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CHAUÍ, M. **Convite à filosofia**. 12. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.
- COSTA, I. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, I. O Teatro épico de Brecht. *In: Pandemonium germanicum*. Departamento de Letras FFLCH-USP. Área de Alemão. N.º 4. 2000, p. 27-46.
- COSTA, I. **Panorama do Rio Vermelho - ensaios sobre o teatro moderno americano**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- COSTA, I. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1988.
- COSTA, L. M. da. **A poética de Aristóteles – mimese e verossimilhança**. Série princípios. São Paulo: Ática, 1992.
- COUTINHO, C. N. **Cultura e sociedade no Brasil – ensaio sobre idéias e formas**. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- COUTINHO, C. N. **Gramsci – um estudo sobre seu pensamento político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CRIPPA, A. **Mito e Cultura**, São Paulo: Convívio, 1975.

- CRUZ, I. D. **História do Teatro português**. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.
- CRUZ, I. D. **Introdução à história do teatro português**. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.
- CULLER, J. **As idéias de Barthes**. Trad. de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1988.
- CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Rio, INL, 1957.
- DA-RIN, S. **Espelho partido - tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Trad. de Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.
- DELILLE, M. M. G. (org.). **Do pobre B. B. em Portugal**. Aveiro: Estante, 1991.
- DELILLE, M. M. G. **Do pobre B. B. em Portugal – as recepções dos dramas Mutter Courage und ihre Kinder e Leben des Galilei**. Coimbra CIEG, 1998.
- DORT, B. **O Teatro e sua realidade**. Trad. de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DUMONT, L. **O Individualismo: Uma Perspectiva Antropológica da Ideologia Moderada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- EAGLETON, T. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- ELIADE, M. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. Trad. Beatriz Perrone Moisés e Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- FILHO, O. V. **Vianninha: teatro televisão política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- FOWLER, R. **Language in the News: Discourse and Ideology in the Press**. London: Routledge, 1991.
- FREUD, S. **Luto e Melancolia (1917)**. v. XIV - SEB. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1980.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1974.

GAGNEBIN, J. M. Resistir às sereias – a análise do episódio das sereias, da Odisseia de Homero, está no cerne do pensamento adorniano sobre o sistema de dominação social que constitui a aufklärung. *In: Revista CULT*. Ano VI, n.º 72, p. 51-55.

GARCIA, S. **As trombetas de Jericó - teatro das vanguardas históricas**. São Paulo: Hucitec, 1997.

GARCIA, S. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GAY, P. **A terna paixão - a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud**. v. 2. Trad. de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

GAY, P. **O cultivo do ódio - a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud**. Trad. de Sergio Góes de Paula. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica** Trad. de Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Inácio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sembra, Tiekou Yamaguchi Miyazaki. São Paulo, Cultrix. 1979.

GRUPPI, L. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. 4. ed. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2000.

HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública - investigação quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro, Revista Tempo Brasileiro, 1984.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOCHHUTH, R. **O vigário**. Trad. de João Alves dos Santos. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1965.

HUGO, V. Prefácio a Cromweel. *In: Estética teatral – textos de Platão a Brecht*. Trad. de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

- HUPPES, I. **O melodrama – e sua permanência**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Bilkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.
- JAMESON, F. **Marxismo e forma – teorias dialéticas da literatura no século XX**. Trad. de Iumna Maria Simon; Ismail Xavier. São Paulo: Hucitec, 1985.
- JAMESON, F. **O inconsciente político – a narrativa como ato socialmente simbólico**. Trad. de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- JAMESON, F. **Pós - modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2004.
- KANT, I. Resposta à pergunta: que é o iluminismo? *In: A paz perpétua e outros opúsculos*. Lisboa: Edições Setenta, 1995.
- KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária – introdução à ciência da literatura**. v. 1. Trad. de Paulo Quintela. Coimbra: Editor Arménio Amado, 1967.
- KAYSER, W. **O grotesco**. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KELLNER, D. **A cultura e a mídia**. Trad. de Ivone, Castilho Benedetti. Bauru: Edusc, 2001.
- KOUDELA, I. D. **Brecht: Um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- KOUDELA, I. D. **Um voo brechtiano. Teoria e prática da peça didática**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- LABAKI, A.; MOURÃO, M. D. (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.

- LAFETÁ, J. L. Estética e ideologia: O modernismo em 1930. *In: Argumento*, ano 1, n. 2, Revista Mensal de Cultura, s/d.
- LEMINSKI, P. **Anseios crípticos**. Curitiba: Ed. Criar, 1986.
- LESKY, A. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LOTMAN, I. M.; USPÊNSKI, B. A. **Ensaio de semiótica soviética**. Trad. de V. Navas e S. T. de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- LUNN, E. **Marxismo y modernismo - um estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno**. Traducción de Eduardo L. Suárez. México. Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MACHADO, I. **Escola de semiótica – a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MAGALDI, S. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1989.
- MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas, São Paulo: Pontes, 1997.
- MANDEL, E. **O Capitalismo tardio**. Trad. de Carlos Eduardo Silveira Matos, Regis de Castro Andrade e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Abril cultural, 1982.
- MARX, K.; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Cortez, 1998.
- MARX, K. **Sobre literatura e arte**. Trad. de Olinto Beckerman. São Paulo: Global Editora, 1979.
- MERKEL, U. (org.). **Teatro e política – expressionismo**. Trad. de João Barrento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- MEYER, M. **As surpresas do amor - as convenções no teatro de Marivaux**. Trad. de Raquel Prado. São Paulo: Edusp, 1992.
- MEYER, M. **Folhetim - uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MONTEIRO, L. S. **Felizmente há luar!** Lisboa: Areal Editores, 2000.

- MOURÃO, M. D; Labaki (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.
- MUKARŔVSKÝ, J. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Trad. de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Stampa, 1997.
- MÜNSTER, A. **Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch**. Trad. de Flávio Beno Siebeneichler. São Paulo: Editora da Unesp, 1994.
- NIETZSCHE, F. **A genealogia da moral**. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.
- NIETZSCHE, F. O Anticristo. *In: Obras Incompletas*. Coleção Os Pensadores. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996
- NIETZSCHE, F. **Os filósofos trágicos**. Trad. de R. R. Torres Filho. *In: SOUZA, José Cavalcante de (org.)*. Os pré-socráticos. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- NOVAES, A. (org.). **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- O'NEILL, E. **Electra enlutada**. Coleção Ribalta. Trad. de R. Magalhães Junior e Miroel Silveira. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1970.
- OEHLER, D. **Terrenos vulcânicos**. Trad. de Samuel Titan Jr. Marcio Suzuki, Luis Repa e José Bento M. Ferreira. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, São Paulo: Pontes, 2001.
- PAZ, Octavio. **Um mais além erótico: Sade**. São Paulo: Ed. Mandarin, 1999.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Trad. de Jaime Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PEIXOTO, F. **Brecht – vida e obra**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

- PESSANHA, J. A. M. **Os pré-socráticos, vida e obra.** Coleção **Os Pensadores.** São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- PESSOA, F. **Obra poética.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- PISCATOR, E. **Teatro político.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PRADO, D. A. A personagem no teatro. *In: A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PRAZ, M. **A carne, a morte, o diabo na literatura romântica.** Trad. de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- RABANT, C. O mito no porvir (re) começa.... *In: Atualidade do mito.* São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- REALE, G. **História da Filosofia Antiga.** v. IV. São Paulo: Ed. Loyola, 1994.
- REBELLO, L. F. **100 anos de teatro português.** Porto: Brasília Editora, 1984.
- REBELLO, L. F. **Fragmentos de uma dramaturgia.** Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.
- RICOEUR, P. **Interpretação e ideologia.** 4. ed. Trad. de Hilton Japiassu, Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.
- RIPELLINO, A. M. 2. ed. São Paulo: **Maiakovski e o teatro de vanguarda.** Perspectiva, 1986.
- RIZZO, E. P. **Ator e estranhamento – Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet.** São Paulo: Editora Senac, 2001.
- ROSENFELD, A. **História da literatura e do teatro alemães.** São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROSENFELD, A. **O mito do herói no moderno teatro brasileiro.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROSENFELD, A. **O teatro épico.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROSENFELD, A. **Teatro moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1997.

- ROUBINE, J. J. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- SADE, Marquês. **A filosofia na alcova, ou, os preceptores imorais / Marquês de Sade**. Tradução, posfácio e notas Contador Borges. — São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SAMPAIO, J. S. **Teatro, ainda**. Lisboa: Hugin Editores, 1998.
- SARTORI, G. **Homo Videns – televisão e pós-pensamento**. Trad. de Antônio Angonese. Bauru: Edusc, 2001.
- SCHNAIDERMAN, B. **A poética de Maiakovski**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHÜLER, D.; GOETTEMS, M. B. **Mito ontem e hoje**. Porto Alegre: EDUNI-SUL, 1990.
- SCHWARZ, R. A Santa Joana dos matadouros. *In: Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SCHWARZ, R. **Sequências brasileiras – ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras. 1999.
- SEARLE, J. 1995. **Expressão e Significado: estudos da teoria dos atos de fala**. São Paulo: Martins Fontes.
- SENA, J. **Do teatro em Portugal**. Lisboa: Edições 70, 1998.
- SÉRIO, M. **Sobre Brecht**. Lisboa: Editor Ulmeiro, 1976.
- SILVA, M. F. (Coord.). **Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo** v. II. Lisboa: Edições Colibri, 2001.
- SILVEIRA, F. M. **Concerto barroco às óperas do Judeu**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- SIMÕES, J. G. **Crítica VI – o teatro contemporâneo (1942-1982)**. Lisboa: Casa da Moeda, 1985.
- SOUZA, G. F. J. **Desdiferenciação simbólico-afetiva - um modelo teórico, para as psicoses esquizofrênicas** - *Psiquiatria Biológica*, 7(1), p. 1999, p. 19-30.
- STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

- STRINDBERG, A. **Rumo a Damasco**. Trad. de Elizabeth R. Azevedo. São Paulo: Editora Cone Sul, 1997.
- SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. de Pedro Süssenkind. Rio de Janeiro. Zahar, 2004.
- SZONDI, P. **Teoria do drama burguês**. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- TEIXEIRA, Maria Antónia Gaspar & GIL, Maria de Fátima. **Do pobre B. B. em Portugal – a recepção dos dramas Mutter Courage und ihre Kinder e Leben des Galilei**. Coimbra: Livraria Minerva, 1998.
- THOMASSEAU, J. M. **O melodrama**. Trad. de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. *In*: **Teoria da literatura - formalistas russos**. Trad. de Ana Mariza Ribeiro Filipouski. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé. **Dionísio: apologia do teatro; seguido de O amador de teatro ou A regra do jogo**. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha; Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix: Ed. Universidade de São Paulo, 1978.
- VERNANT, J. P. (org.). **O Homem grego**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Trad. de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- VIEIRA, E. **Dicionário biographico de musicos portuguezes. História e bibliographia da música em Portugal**, 2 vols. Lisboa, 1900.
- WILLIAMS, R. **Cultura e sociedade – 1750 -1950**. Trad. de Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional, 1969.

WILLIAMS, R. **Cultura**. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Trad. de Betina Bischof. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

ZOLA, E. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. Trad. de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Diante de uma sensibilidade altamente excitada e nervosa pela prisão do casal serial killer Ian Brady e Myra Hindley, cabe perguntar: quais seriam as relações entre o crime e o amor? Quais forças teriam motivado esse fatídico casal inglês a matar, com zelo cruel, um adolescente homossexual, uma criança negra e outra criança judia? Quanto mais as narrações ganhavam versões sensacionalistas, mais o clamor público proclamava sua repugnância ante a face monstruosa e cruel do casal assassino. Quais seriam as relações entre essa história ubuesca e as mídias inglesas que exploraram à farta seus episódios mais macabros? Etiketados por Moors Murderers, os relatos dos fatos chegam aos jornais portugueses, e a partir deles, Bernardo Santareno plasma a peça dramática *O Inferno*.



ISBN 978-65-5869-264-5

