

Bernardo Santareno e Jean Cocteau: holofotes cênicos na poesia-morte da modernidade.

Prof. Me. Fernanda Verdasca Botton¹ (UniABC)

Resumo:

Para compor o canto de morte do serial-killer Orfeu Wilson, o dramaturgo português Bernardo Santareno trouxe à peça teatral *O inferno* pensamentos de importantes filósofos, literatos e cineastas do século XIX e XX. Dentre as citações realizadas na peça em questão, encontramos um trecho do ensaio *Le Coq et l'Arlequin* de Jean Cocteau. Através do estudo da intertextualidade realizada por Santareno e do cotejo entre Orfeu Wilson e os Orfeus de Cocteau – presentes nos filmes *O sangue* de um poeta, *Orfeu* e *O testamento de Orfeu* – este trabalho pretende criar um quadro que possa definir nossos ditos poetas modernos e a poesia por eles entoada.

Palavras-chave: intertextualidade, arte moderna, teatro, cinema, literatura portuguesa.

“Cultiva precisamente aquilo que os outros condenam em ti, porque isso é que és tu” (SANTARENO, s.d., p. 189)¹. Originalmente a frase anterior pertence ao opúsculo *Le coq et l'arlequin* escrito em 1918 pelo cineasta, poeta e dramaturgo Jean Cocteau (1889 – 1963). Cerca de uma década depois, mais precisamente no ano de 1967, o dramaturgo Bernardo Santareno (1924 – 1980) traz à peça *O inferno* (1967) esta mesma frase como nota a compor a sinfonia de morte do *serial killer* nazista Orfeu.

Este estudo tem como objetivo compreender como as palavras ditas por um poeta podem se transformar em canto de morte de um assassino atroz. Para tanto, analisaremos o opúsculo de Cocteau e estudaremos como o pensamento deste autor francês foi compreendido, segundo Bernardo Santareno, por um Orfeu cuja obra “artística” é composta pelo assassinio brutal de duas crianças e de um adolescente.

Na obra paradigma, as palavras de Cocteau fazem parte de um conselho dirigido a todos os artistas. Segundo o autor, o público ama reconhecer uma obra e, portanto, detesta quando a arte traz novos conceitos. Contudo, acrescenta o poeta e cineasta, a verdadeira arte não deve ser pautada pelo gosto conservador do público, mas sim por uma oposição que revela um novo pensamento acerca do mundo, o pensamento que foi censurado e falseado por todos.

No opúsculo, Cocteau fala de balé, de teatro, de pintura, de arquitetura, mas é na música que ele identifica duas personalidades que representam o espírito conservador do passado e o espírito audacioso do presente.

Nas composições de Richard Wagner (1813 – 1883), Cocteau identifica uma harmonia germânica que agrada o público, mas que não mais representa o tempo presente.

Nas de Erik Satie (1866 – 1925), por sua vez, observa uma simplicidade e uma originalidade que surpreendem a cada momento. Satie, acrescenta Cocteau, é um compositor que consegue trazer o cotidiano à arte, que é capaz de unir o preciso ao impreciso, é um musicista, enfim, que constrói uma verdadeira usina de sons, usina que revela a riqueza acrobática do verdadeiro artista moderno.

Como exemplo de obra moderna e inovadora, Cocteau cita o balé *Parade* (1916 – 1917). Necessário enfatizarmos aqui que o balé em questão foi concebido não só por Satie, mas também por Pablo Picasso (1881 – 1973) e pelo próprio Jean Cocteau.

¹ Utilizamos aqui a versão em português copiada por Orfeu em seu caderno. No original em francês teríamos esta frase transcrita da seguinte forma: “*Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi*” (COCTEAU, 1948, p. 35).

O poeta nos traz então explicações acerca do tema, da cenografia e da música de *Parade*.

Em uma das ruas de Paris, o entardecer do verão chega com uma parada circense. Quatro artistas – um mágico chinês, uma garotinha americana e dois acrobatas – fazem performances com intuito de atrair o público para o espetáculo da noite. Ao perceberem que os passantes não se interessam pelas atuações, os artistas fazem ações cada vez mais desesperadas. Nessas ações se pode observar, segundo Cocteau, não só os acontecimentos externos, mas também o espetáculo que ocorre no interior de cada personagem. Na dimensão interna, o mágico chinês é um hipócrita capaz de torturar missionários, a garotinha possui uma melancolia que faz com que navios inteiros desapareçam e os acrobatas, por fim, não são homens de extrema desenvoltura, mas sim meros patetas que fazem suas performances porque possuem uma desmedida confiança nos anjos.

Ao falar do cenário e dos figurinos concebidos por Picasso, Cocteau salienta que esses foram capazes de colocar em dúvida a falsa realidade cênica, trazendo ao palco um mundo onde os dançarinos reais se transformam ora em fantoches ora em personagens sobre-humanas.

Na música, comenta por fim Cocteau, sons de máquina de escrever, tiros de pistola, barulho da turbina de um avião e sirenes são capazes de revelar o cotidiano da modernidade e também de trazer ao espetáculo o inefável do inconsciente humano.

Segundo a crítica, muitos espectadores observaram *Parade* com olhos céticos. Alguns, porém, viram nesse espetáculo uma nova arte a germinar.

Dentre os aplausos recebidos por *Parade*, salientamos os do poeta Appolinaire (1880 – 1918) que, após assistir ao espetáculo, cunhou a palavra que designaria uma das mais importantes Vanguardas Européias: surrealismo².

Dentre as vaias indignadas, estavam aqueles que, segundo Cocteau, seguiam a vulgarização escolar da cultura aristocrática pregada pela Alemanha moderna (COCTEAU, 1948, p. 24).

Observemos que essas duas formas de ver *Parade* são o microcosmo de uma discussão maior, o mérito ou demérito da Arte Moderna. Estudemos essas duas vertentes de pensamento para compreendermos qual seria o sentido da frase de Cocteau para o Orfeu santareniano.

A maior parte da obra de Cocteau tem conteúdo metalingüístico, portanto, ao estudarmos seus textos, podemos encontrar um pensamento a nos mostrar qual é, para os modernos, o mérito da arte que constroem.

Em seu opúsculo, como já vimos, esse autor salienta que o artista de seu tempo não deveria seguir o gosto do público, mas sim inovar uma arte já tão desgastada pela mesmice. Com esse intuito, o pintor acrescentaria tintas à sua palheta; o músico, sons ao seu teclado, e o poeta, palavras ao seu mundo. Contudo, essas inovações não deveriam ser feitas somente com o objetivo de trazer uma nova forma externa à arte, mas também de mostrar que existe em cada ser humano uma face censurada e falseada.

Sendo assim, o tema, os figurinos e música de *Parade* não são elementos modernos somente pelas formas que possuem, mas também porque revelam aos homens as faces humanas que eles por tanto tempo esconderam: a violência hipócrita que possuem, a depressão extrema que lhes destrói os sonhos e a fé simplória que cultivam.

Para concluir, Cocteau constrói um pensamento poético que resume o objetivo do artista moderno: “Nós fechamos os olhos dos mortos com doçura, é também com doçura que devemos abrir os olhos dos vivos”³.

² O termo utilizado por Appolinaire foi “*sur-realisme*”: “(...) uma nova palavra de ordem para uma forma de arte que pretendia ser não-naturalista, não realista, super-realista.” (BERTHOLD, 2000, p. 481).

Todavia, acrescentamos, alguns homens não querem que seus olhos sejam abertos e reagem à arte moderna com atitudes de intransigência. Dentre esses homens, destacamos aquele que mais inspirou o *serial killer* criado por Santareno, Adolf Hitler (1889 – 1945).

O balé *Parade* foi encenado em 1917 e o opúsculo *Le coq et l'arlequin* foi publicado em 1918. Todavia, com o intuito de compreendermos o que essas e outras obras modernas podem ter provocado em pessoas como Hitler, dentre elas, o assassino Orfeu, trazemos à nossa análise um premiado documentário pertencente à última década do século XX: *Arquitetura da destruição* (1992).

Nas primeiras cenas desse filme, Peter Cohen revela que Hitler tinha ambições artísticas de se tornar um pintor reconhecido. Porém, em 1907, essas ambições foram frustradas quando ele não foi aceito pela Academia das Artes de Viena. Contudo, se a possibilidade da carreira no campo artístico não se realizou, Hitler, já como governante, estimulou a visão de arte em que acreditava.

Em seus discursos, para definir essa “arte ideal”, o governante alemão citava Wagner e acrescentava aos da raça ariana: “Só entende o nazismo quem conhece Wagner” (ibidem, 8:23).

Richard Wagner era admirado pelo Führer não só pela harmonia clássica das sinfonias que compunha, mas também por ser um homem que defendia o anti-semitismo, o culto ao legado nórdico e o mito do sangue puro.

Em contraposição a essa “arte ideal”, Hitler observa que o mundo estava sendo invadido por uma arte moderna vulgar e sem valor. No campo da música, o filme não cita quem seriam os artistas negativos para Hitler, mas o faz no campo das artes ao se referir à exposição *Arte degenerada* ocorrida em Munique em 1937.

Nesse evento, artistas pertencentes aos mais diversos movimentos modernos – Bauhaus, Dada, Cubismo, Expressionismo, Fauvismo, Impressionismo, Surrealismo e Nova Objetividade – foram expostos para serem execrados pelos que seguiriam a visão de “arte clássica” defendida pelos nazistas.

Acrescentamos que o governo de Hitler estimulava a opinião de que essa “arte degenerada” revelava artistas que traziam às suas obras retratos de pessoas que sofriam de doenças mentais. Nesse sentido, um dos colaboradores do governo, o médico nazista Schultze, realizou um estudo em que comparava fotos de pessoas internadas em manicômios com retratos feitos pelos “artistas degenerados”. Nas palestras que realizava, Schultze mostrava esse cotejo e acrescentava a frase: “essas visões devem ser banidas para sempre da Alemanha” (ibidem, 17:00).

A política de banir as visões mostradas por Schultze não se restringia a retirar dos museus os quadros de arte “degenerada”. Ligada a um pensamento de limpeza e preservação da raça, ela perseguiu todos artistas modernos e destinava a eles, e aos doentes mentais, o fatídico extermínio.

Desse modo, segundo Cohen, ao expor seu ideal de arte a ser cultuada e de arte a ser perseguida, o “arquiteto da destruição” Adolf Hitler construía não só o edifício cultural de seu governo, mas também, e principalmente, retratos do que seria o homem ariano desejado pelos nazistas e dos “vermes” a serem por eles exterminados.

Sendo assim, segundo Cohen, a perseguição aos “degenerados” e às suas obras não era uma simples manifestação cultural, mas sim mais uma das manobras que Hitler teria utilizado para pôr em prática sua política de extermínio aos que não pertenciam ao seu conceito de raça superior..

Jean Cocteau, Erik Satie e Pablo Picasso, autores do balé *Parade*, não foram expostos na mostra ocorrida em Munique. Podemos inferir, entretanto, que suas obras, por serem surrealistas e cu-

³ No original francês teríamos: “*On ferme les yeux des morts avec douceur; c’est aussi avec douceur qu’il faut ouvrir les yeux des vivants.*” (COCTEAU, 1948, p.22)

bistas, certamente seriam julgadas pelo pensamento nazista como pertencentes às visões a serem banidas da Alemanha hitlerista. Ou seja, aos olhos nazistas, tais autores também seriam e retratariam doentes a serem exterminados.

Lembramos ainda que no opúsculo de Cocteau, Richard Wagner é a principal figura a representar a arte ultrapassada. Contudo, para Hitler, Wagner representaria o ideal de homem a ser cultuado, pois representava o que seria a preservação do verdadeiro sangue puro ariano.

Os elementos até agora observados, permitem que comecemos a compreender o intertexto criado por Bernardo Santareno.

Na peça *O Inferno* um *serial killer* escolhe como vítimas a serem exterminadas uma criança judia, uma negra e um adolescente homossexual. Contudo, ao invés de mostrar ao mundo sua face cruel e indigna, o assassino prefere falsear o frio extermínio que realiza explicando que este é uma forma de preservar a superioridade de uma raça. Além disso, também como forma de escamotear sua crueldade, Orfeu, apesar de se declarar seguidor das idéias de Hitler, tem em seu caderno frases de autores que seriam considerados “degenerados” pelos nazistas, dentre eles, Jean Cocteau.

Adolf Hitler, no livro *Minha luta*, expõe que o homem superior deve ler os mais diversos livros. Todavia, essa leitura realizada não lhe deve servir como mera forma de obter conhecimentos, mas sim “como meio para alcançar uma finalidade” (HITLER, 2005, p. 32). Sendo assim, segundo o Führer, as informações lidas devem ser partes de um mosaico a ser criado na mente do leitor, mosaico este que revelaria os pensamentos menores como obras a serem remontadas por homens superiores segundo a finalidade que almejam.

A partir da informação anterior, podemos dizer que a exposição de arte moderna organizada pelo governo nazista não objetivava mostrar aos alemães os maiores expoentes da pintura mundial, mas sim construir um mosaico a informar que a designada *Arte degenerada* seria não só a expressão de homens doentes, mas também de pensamentos e indivíduos a serem exterminados.

Desse mesmo modo, ao trazer Cocteau ao seu diário de anotações, Orfeu santareniano não almeja divulgar os ideais do artista moderno, mas sim criar um mosaico de frases a propagar homens que cultivam em si o assassínio cruel.

Ou seja, em seu caderno, Orfeu escreve: “Cultiva precisamente aquilo que os outros condenam em ti, porque isso é que és tu.” Contudo, diferentemente de Cocteau, Orfeu não se refere ao homem que cultivava a arte moderna mesmo sendo essa condenada pelo público, refere-se sim àquele que cultivava em si os instintos assassinos que os outros condenam. Desse modo, ao recortar a frase de seu contexto original, Orfeu a deturpou de maneira que ela pudesse alicerçar suas ações assassinas.

Sendo assim, uma primeira conclusão a que podemos chegar é que a mente assassina de Orfeu, desvirtuou a frase de Cocteau. Porém, essa conclusão seria por demasiado simplista se nos aprofundarmos na obra de Cocteau, no pensamento de Hitler e em outros artistas que foram citados por Orfeu santareniano em seu caderno de notas.

A frase de Cocteau, como vimos, está inserida em um artigo a defender que o artista inovador deve sempre cultivar o que o público nele condena, pois somente assim a arte poderá refletir o tempo moderno e não um gosto já ultrapassado. Contudo, como nos mostrou o estudo do filme *Arquitetura da destruição*, o que para Cocteau significa modernidade, para os seguidores de Hitler significa degeneração.

Além disso, salientamos, o filme de Cohen dá relevo ao fato de que Hitler não teve seus dons artísticos reconhecidos pela Academia das Artes de Viena, pois suas obras eram consideradas por demais medíocres e comuns. Acrescentamos ainda que o filme observa que quando Hitler se tornou

governante propagou os ideais de arte pura como forma de escamotear, na verdade, sua não aceitação como pintor.

Essas informações nos permitem igualar Hitler ao mágico chinês de *Parade*. Após sofrer a rejeição da Academia das Artes de Viena, Hitler revelou uma outra forma de arte, uma arte que ultrapassou a visão pictórica e que, expandida pela moldura do discurso racial, passou a ser não apenas paisagens desenhadas por um artista medíocre, mas sim figuras arianas cuja perfeição e harmonia escondiam traços atrozes a divulgarem o extermínio de milhões como “Arte poética” a ser seguida.

Nesse momento da análise, para compreendermos o pensamento de um dos seguidores dessa “Arte poética”, o Orfeu santareniano, julgamos necessário ampliarmos as luzes do nosso entendimento artístico com outra obra de Cocteau: *O sangue de um poeta* (1930).

Nas primeiras cenas desse filme, um artista desenha o retrato de uma mulher. Entretanto, a boca desse retrato, ao ser apagada, toma vida na mão desse pintor e passa a pensar e a respirar. O artista, atormentado por essa visão, passa a procurar possíveis saídas. Ao ver a estátua clássica no canto do ateliê, tenta pregar nela a boca que o atormenta. A estátua toma vida, e a boca manifesta uma afirmação: “Você acha que é fácil se livrar de uma ferida fechando a boca da ferida” (COCTEAU, 11:43). O espelho próximo à estátua se transforma em porta de entrada para um outro local. Nesse novo universo, estranhas imagens revelam possíveis feridas a serem vividas – o fuzilamento de um homem, o sofrimento de uma criança que uma velha obriga a trabalhar como artista, o desprezo dado a um hermafrodita, a maldade de jovens estudantes que matam um amigo, o desejo de glória, o desdém da platéia para com a arte, a vontade de suicídio... Para findar essas estranhas imagens, a estátua clássica segura, com luvas negras, a lira de Orfeu e, formando um retrato imóvel, ouve a voz do narrador a dizer: “O tédio mortal da imortalidade” (ibidem, 55:00).

Salientamos que, antes das ações anteriormente descritas, um écran informa que cada poema é um brasão a ser decifrado. Não queremos aqui interpretar os brasões do surrealismo, nem compreender com exatidão o brasão cultuado por Hitler, mas devemos almejar compreender a insígnia criada por um Orfeu nazista a citar Cocteau e outros artistas modernos.

Orfeu é poeta pelo nome que carrega, mas também o quer ser porque trouxe ao mundo o seu retrato de arte. Nesse retrato, podemos sublinhar diferentes elementos. Da obra de Cocteau, ele copia a idéia de que o artista deve cultivar em sua obra o que o público mais condena. De Hitler, copia uma “Arte poética” que divulga o extermínio de pessoas como uma forma de preservar a pureza da raça. Ao fim e ao cabo, constrói com corpos de uma judia, de um negro e de um homossexual uma poesia condenada pela sociedade, mas que deve ser aceita, segundo ele, como manifestação lírica.

Acrescentamos aqui, que no sangue do poeta Orfeu habitam as feridas da orfandade, da homossexualidade e da violência infantil, feridas essas que tentam ser sufocadas pelo ideal de uma raça ariana a ser cultivada por Hitler. Ou seja, assim como a estátua clássica criada por Cocteau, o nazista Orfeu tenta calar suas feridas atrás de imagens perfeitas de superioridade.

Atentamos para o fato de que nas duas obras de Cocteau mencionadas – o balé *Parade* e o filme *O sangue de um poeta* – os sentimentos interiores falseados pelos indivíduos são revelados pelo artista moderno.

Para melhor compreendermos essa lírica entoada pelos poetas modernos, devemos observar uma terceira obra de Cocteau: o texto dramático *Orphée* (1926).

Nesta peça, o poeta Orfeu abdicou de glorificar o Sol e passou de grande escritor da Trácia a poeta que recebe de um cavalo versos que glorificariam a Lua e que seriam capazes de torná-lo ainda mais famoso. A presença desse estranho na residência de Orfeu e Eurídice, contudo, faz com que o casal brigue constantemente. Eurídice acusa Orfeu de dar mais atenção ao cavalo que a ela. O poeta, por sua vez, acusa a mulher de ter como amante o vidraceiro Heurtebise. Em uma briga, Or-

feu quebra a janela para que o amante de sua esposa possa com ela se encontrar. Heurtebise chega e Orfeu, acusando a esposa, beija o cavalo e diz a esse que voltará ao anoitecer para casa. Sozinha com Heurtebise, Eurídice, olha para o espelho e confessa seu amor por Orfeu. Heurtebise incita Eurídice a matar o cavalo com um cubo de açúcar envenenado. Eurídice, contudo, prefere escrever uma carta à sacerdotisa infernal Aglaonice para pedir-lhe auxílio. Ao lamber o envelope da carta, entretanto, Eurídice morre por um veneno que Aglaonice havia ali colocado. Heurtebise sai em busca da ajuda de Orfeu. A Morte vem buscar Eurídice, mas antes de levá-la, dá ao cavalo o açúcar envenenado e o deixa partir. Ao chegar em casa, Orfeu observa a ausência do cavalo e de Eurídice. Acusa então a mulher de ter deixado o cavalo fugir, contudo, ao vê-la morta dentro do espelho, esquece o animal e pede ajuda para poder resgatar a amada. Heurtebise diz que Orfeu deve atravessar o espelho e entrar no mundo dos mortos para poder resgatar seu amor. Orfeu atravessa sua própria imagem. Tempos depois, Eurídice volta do Inferno seguindo Orfeu. Contudo, ele terá que cumprir duas promessas, uma feita a Hécate, outra a Eurídice. A deusa infernal, Orfeu prometera nunca mais unir seu olhar ao de Eurídice. À amada, nunca mais falar com o cavalo. De volta à vida, na mesa com Eurídice, Orfeu fala das histórias da Lua. Eurídice proíbe Orfeu de falar dessas histórias, ele então dirige a ela, de propósito, seu olhar e Eurídice volta ao Inferno. As bacantes, ofendidas pelo poema que o cavalo ditou a Orfeu, declaram no tribunal que ele é culpado por divulgar uma religião mística proibida: “*Madame Eurydice Reviendra Des Enfers*” (COCTEAU, 1954, p.137). Orfeu percebe, então, que o cavalo era instrumento do diabo. Tambores soam, o barulho significa que as bacantes se aproximam para matar Orfeu. Para encontrar a amada, Orfeu se deixa ser destruído. Eurídice vem buscar a alma de Orfeu. Ocorre um eclipse solar e as bacantes fogem acreditando que o Sol se escondeu para mostrar o desapeço pelo assassinio de um dos seus antigos mensageiros. Os policiais chegam à casa de Orfeu e Eurídice nessa encontram a cabeça de Orfeu. Os policiais interrogam a cabeça e essa diz se chamar Jean Cocteau. No céu, Eurídice, Orfeu e Heurtebise tomam vinho. Orfeu faz então uma prece a Deus agradecendo por Ele ter lhe enviado o anjo da guarda Heurtebise, anjo que lhe revelou duas verdades: a do amor capaz de matar o diabo em forma de cavalo e a da poesia que é Deus.

Como imagens pertencentes a um estranho sonho, essa obra de Cocteau revela faces das possíveis poesias de nossos Orfeu(s) modernos. Uma delas, a mais conhecida, e podemos dizer clássica, a de que o poeta canta seu amor eterno pela amada. A outra, semelhante aos cantos órficos, de que a poesia de Orfeu é um canto de Deus a revelar a escolha do poeta pelo Bem. Uma outra ainda, mostra-nos a cabeça decepada de Orfeu a proclamar-se Jean Cocteau e a cantar que o homem pode escolher ser o poeta que ouve o canto do diabo e que prefere este e as histórias da Lua à presença de sua Eurídice.

Ou seja, segundo essa obra de Cocteau, dentre os caminhos escolhidos pelo poeta também há aquele que canta o canto entoado pelo obscuro. A cabeça de Jean Cocteau diz ser um desses poetas, Orfeu santareniano também a eles se quer aproximar.

Entretanto, para findarmos essa discussão entre poesia-morte e poesia feita de corpos mortos, devemos observar pensamentos de outros autores que são citados no caderno de Orfeu santareniano: Albert Camus, Arthur Rimbaud e André Breton.

Camus (1919 – 1960) em sua obra *O Homem Revoltado* (1951) defende a idéia de que os artistas modernos surrealistas foram os herdeiros da revolta pensada por Rimbaud (1854 – 1891). O ensaísta observa, contudo, que alguns artistas surreais, dentre eles André Breton (1896 – 1966), estimulados não só pela obra de Rimbaud, mas também pela vida desse poeta, consideraram que a ação desregrada poderia também ser uma obra poética.

O trecho abaixo retrata essa idéia de que a violência pode ser uma forma de arte:

O surrealismo (...) ousou dizer, e essa é a declaração da qual, desde 1933, André Breton vem se arrependendo, que o ato surrealista mais simples consistia em descer

à rua, revólver em punho, e atirar ao acaso no meio da multidão. Para quem recusa qualquer outra determinação que não a do indivíduo e de seu desejo, qualquer primado que não o do inconsciente, isso equivale na verdade a revoltar-se simultaneamente contra a sociedade e a razão. (...) Que significa, efetivamente, essa apologia do assassinato, senão que, em um mundo sem significação e sem honra, só é legítimo o desejo de existir, sob todas as suas formas? O ímpeto da vida, o arrebatamento do inconsciente, o brado do irracional são as únicas verdades puras, que é preciso proteger. Tudo aquilo que se opõe ao desejo, e principalmente à sociedade, deve ser destruído sem piedade.(...) Breton, que ainda carrega o estigma dessas declarações, conseguiu fazer o elogio da traição e declarar (o que os surrealistas tentaram provar) que a violência é a única forma adequada de expressão. (CAMUS, 2005, p. 117 - 118).

Observamos que alguns termos do discurso acima nos lembram a poética visionada por Rimbaud. Dentre eles, destacamos o objetivo que tinha o jovem visionário de que a poesia fosse uma forma de expor o desconhecido, aqui denominado de inconsciente. Além disso, assim como Rimbaud pretendia uma poesia a expressar todas as formas de beleza, os surrealistas viram o assassinio como uma forma de arte.

Acerca dessa beleza assassina, acrescentamos ainda um pensamento de Rimbaud frisado por Edmund Wilson em *O castelo de Axel* (1931).

Rimbaud sempre se afeiçoava a ver-se a si próprio no papel de criminoso. ‘Mesmo quando criança’, escreve, ‘eu admirava o condenado incorrigível, sobre quem se fecham as portas da prisão... Para mim ele tinha mais força que um santo, mais bom senso que um viajante – e a si, apenas a si! Como testemunha de sua própria glória e razão’. (WILSON, 1993, p. 192).

Ou seja, se juntarmos a admiração que Rimbaud sentia pelo criminoso incorrigível à opinião de Breton que o assassinio também seria um ato surrealista, podemos dizer que Orfeu santareniano não seria o único poeta a praticar a violência como arte.

Contudo, devemos salientar que um ponto essencial diferencia a poesia ação construída por Orfeu do ato surrealista observado por Breton. Em Orfeu, as mortes não ocorrem a esmo, mas sim pelo raciocínio cruel de quem escolhe suas vítimas a partir de um pensamento nazista criado por Hitler.

Sendo assim, Orfeu não poderia ser classificado como um poeta surrealista cujos crimes são obras de arte, pois suas ações não foram movidas pela paixão ou pela vontade de cultivar em si os desejos inconscientes, mas sim pela lógica de quem desvirtua ideais que em outrem eram verdadeiros. Ou seja, ao citar Cocteau, Camus, Rimbaud e Breton, Orfeu não estaria vinculado a um projeto de arte moderna, mas sim se servindo desses autores para propagar a idéia de que o assassinato também é uma forma de arte a ser aceita.

Salientamos ainda que Rimbaud, para Camus, foi um homem a praticar crimes de paixão não na vida desregrada que teve, mas sim na poesia a revelar o inconsciente da alma humana. Além disso, acrescenta o ensaísta, ao perceber que o “surrealismo não era ação, mas ascese e experiência espiritual” (ibidem, p. 121), Breton se arrependeu da declaração em que unia arte ao ato gratuito violento e escolheu, ao invés da vida de Rimbaud, a obra deste poeta visionário.

No caderno de Orfeu, encontramos Cocteau, Sartre, Breton, Rimbaud e Hitler. Contudo, devemos separar os verdadeiros artistas dos artistas medíocres. O artista moderno traz à sua obra a crueldade dos homens que, por muito, foi falseada; o artista medíocre usa de sua arte para falsear sua crueldade.

Hitler e Orfeu santareniano não são homens que escolheram a poesia ditada pelo cavalo e pelas histórias da Lua, são artistas medíocres cujo ideal de superioridade apenas é uma estátua clássica que quer escamotear nossas feridas humanas.

No julgamento dos “amantes diabólicos de Chester”, Ian Brady e Mira Hindley, os verdadeiros Orfeu e Eurídice de nosso mundo, foram condenados à prisão perpétua. No julgamento da arte moderna devemos condenar os que não sabem fazer arte e observá-los, a eles sim, como “degenerados”.

Referências Bibliográficas

- [1] BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2000.
- [2] CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2005 (6ª edição).
- [3] COCTEAU, Jean. *Le rappel a l'ordre*. Paris: Éditions Stock, 1948.
- [4] _____ *Le grand écart – suivi de Orphée*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1954.
- [5] HITLER, Adolf. *Minha luta*. São Paulo: Editora Centauro, 2001.
- [6] RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno. Poemas escolhidos. Carta do vidente*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- [7] SANTARENO, Bernardo. *O Inferno*. Lisboa: Ática, s.d.

FILMES:

- [8] *Le sang d'un poète*. COCTEAU, Jean. France: Continental, 1930.
- [9] *Orphée*. COCTEAU, Jean. France: Janus, 1950
- [10] *Le testament d'orpee*. COCTEAU, Jean. France: Janus, 1961.
- [11] *Arquitetura da destruição*. COHEN, Peter. Suécia: Versátil, 1992.

Autora

¹ **Fernanda Verdasca BOTTON, Prof. Me.**
Universidade do Grande ABC (UniABC)
E-mail: ferverdasca@gmail.com