

ISSN 0104-1886

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
CADERNOS DO I.L.
Nº 21 - 22

DEZEMBRO DE 1999



Impresso em abril de 2002

UFRGS
BIBLIOTECA SETORIAL DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANIDADES

BIBLIOGRAFIA

- CARVALHAL, Tania. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- FROMM, Erich. *Medo à Liberdade*. 3 edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- MARTINS S.J., Mário. *Peregrinações e Livros de Milagres da Nossa Idade Média*. Lisboa: Brotéria, 1957. pp. 41-52: Peregrinações a S. Vicente do Cabo.
- PIRES, José Cardoso. Por cima de toda folha. In: *O burro-em-pé*. Lisboa: Moraes Editores, 1979. pp. 123 – 175.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Santos: Martins Fontes, 1973.
- TORGA, Miguel. Vicente. In: *Bichos*. 6 edição. Coimbra: Edições Coimbra, 1961, pp. 127 – 134.

O homem e o gênio no *Amadeus* de Peter Shaffer.¹

Ana Maria Kessler Rocha²
UFRGS

Abstract: *This paper aims at introducing the complex interpersonal relationship between the characters Mozart and Salieri in Peter Shaffer's Amadeus (1979), while establishing their relative positions as "man" and "genius" in the plot. It also offers a brief discussion of the characters's quest for some larger truth, and of the father-son conflict existing in the play – two recurrent themes in the author's earlier works, namely The Royal Hunt of the Sun (1964) and Equus (1973).*

ABERTURA

A peça *Amadeus*, de Peter Shaffer, foi apresentada pela primeira vez no National Theatre, em Londres, em 2 de novembro de 1979; uma versão revisada apareceu no Broadhurst Theatre, de Nova York, em 17 de dezembro do ano seguinte. A obra recebeu vários prêmios, incluindo o Tony Award como a melhor peça de 1979, o Evening Standard Drama Award no mesmo ano, o Plays and Players Award e o London Theatre Critics Award.

Em 1984, o filme *Amadeus*, de Milos Forman, ganhou os conhecidos prêmios "Oscar" por melhor filme e melhor roteiro; Forman e o próprio Shaffer trabalharam juntos no roteiro por mais de quatro meses, e o filme levou quase dois anos para ficar pronto. Evocando a liberdade do escritor de criar, ampliar, ou embelezar sua história de modo a cativar sua audiência o mais completamente possível, Shaffer justifica-se - e também a Forman - num "postscriptum" à edição inglesa de 1985³: *Desde o início, concordamos que não estávamos fazendo, objetivamente, uma "Vida de Wolfgang Mozart". Isso deve ficar bem claro. Obviamente, Amadeus no palco jamais tentou ser uma biografia documentada do*

¹ Este trabalho inédito, originalmente intitulado "Mozart no Teatro Inglês Contemporâneo – o *Amadeus* de Peter Shaffer", foi apresentado no seminário comemorativo aos duzentos anos de morte do compositor Wolfgang Amadeus Mozart, organizado pela professora Dra. Maria Luíza Armando, na UFRGS, em 1991; para esta publicação, foi revisado e condensado.

² Professora do Departamento de Línguas Modernas do Instituto de Letras da UFRGS.

³ "Postscript: the Play and the Film", in *Amadeus*, Penguin, 1985, págs. 108-112.

compositor, e o filme muito menos.⁴

Da mesma forma, este trabalho concentra-se, não na vida do compositor, mas na peça em si, tendo por objetivo analisar a relação de interdependência existente entre Mozart e o compositor Antonio Salieri, rival e algoz de Mozart na peça. Trata-se de uma re-elaboração de um conflito interpessoal que é uma constante na obra de Shaffer. Seu *Amadeus* se destaca das demais figuras, no texto e no palco, por sua superioridade musical, por sua personalidade excêntrica e cativante – é o gênio. No entanto, não é ele o protagonista do dramaturgo, aquela personagem através do qual as idéias do autor são apresentadas e com quem o espectador/leitor moderno se identifica. Em *Amadeus*, esse papel cabe a Salieri.

É importante ressaltar que o autor, nascido em Liverpool em 1926, obteve uma formação basicamente literária, e não teatral, no Trinity College, em Cambridge. Talvez por isso *Five Finger Exercise*, de 1958, que o tornou famoso da noite para o dia, tenha sido moldada bem ao gosto da tradição naturalista de Fry e Rattigan. Mais tarde, porém, Shaffer foi se afastando gradualmente dessa tendência, primeiramente com *Real Caçador do Sol* (1964), *Black Comedy* (1965), e, mais tarde, *Equus* (1973). Juntamente com *Amadeus*, *Real Caçador do Sol* e *Equus* alcançaram fama mundial, sendo as três levadas para o cinema. Mas não é apenas isso que elas têm em comum; o colorido vivo, a teatralidade dos gestos ao expressar uma idéia, o prazer de encantar os espectadores, e aquele encontrado na arte de criar uma ilusão são características que as três peças apresentam em maior ou menor grau.

Como homem de Letras, Shaffer valoriza o uso da palavra acima de tudo; o cuidado com a linguagem torna suas peças, além de dramaticamente ricas, textos literários em si mesmos. Nelas, o autor descortina um mundo onde a dicotomia entre esperança e falta de fé, e a tentativa da busca de algo maior estão sempre presentes. As personagens centrais de Shaffer são indivíduos cujas crenças e comportamento isolam-nos, de uma certa maneira, daqueles que os cercam. Assim é, em *Real Caçador do Sol*, tanto com Pizarro como com Atahualpa; Pizarro é a personagem central que os demais têm como função realçar; Atahualpa é o grande rei-deus, que se relaciona com Pizarro num processo de constante conflito e mútua identificação. O mesmo acontece em *Equus*, onde o jovem Alan, tratado pelo Dr. Dysart, seria privado daquela singularidade; o próprio médico, perdendo seu elo de identificação com o cliente, também experimentaria a mesma privação.

Em *Amadeus*, essa identificação mútua, essa relação de interdependência entre as personagens centrais é desdobrada a partir da conhecida estória de uma possível rivalidade entre Mozart e o compositor italiano Antonio Salieri, rivalidade

⁴ Todas as citações utilizadas neste trabalho foram traduzidas por mim da edição inglesa de 1985. Incluo os números de páginas no corpo do texto para a comodidade do leitor, já que as citações são inúmeras e curtas.

essa que Shaffer explora e amplia. Segundo a "lenda", Mozart, ao morrer, alegou ter sido envenenado, e Salieri, 32 anos depois, acusaria a si mesmo desse crime. Historicamente, não há qualquer comprovação de um ou de outro fato, mas eles formam o cerne da trama de *Amadeus*.

Logo no início do primeiro ato, o velho Salieri, em 1823, enlouquecido e suicida, grita a plenos pulmões: *Perdoa-me, Mozart! O teu assassino te pede perdão!* (p.3). Ele o repete diversas vezes, despertando a dúvida de seus fiéis "venticelli"⁵; Shaffer habilmente mantém essa dúvida durante toda a peça, fiel à lenda de Mozart. Ainda no primeiro ato, dirigindo-se aos espectros do futuro, Salieri apresenta o título de sua nova composição - a estória que ele está para narrar; chama-se "A Morte de Mozart, ou Fui eu?" (p.17). Nesse subtítulo em forma de pergunta, o próprio Salieri reforça a dúvida sobre a veracidade da lenda.

Mais adiante, no final da peça, é um Mozart enfraquecido e à beira da morte que denuncia: *Salieri, Salieri me matou*. Ao que sua esposa responde, como quem conforta uma criança: *Sim, querido. Sim, com certeza*. (p.98) Ela não leva a sério o balbuciar de um moribundo. Finalmente, quando a narrativa volta a 1823, são os "venticelli" que comentam o assunto levantado por Salieri; referem-se a uma *fantasia de sua imaginação, um devaneio da mente no qual ninguém acredita, exceto o próprio velho iludido*. E acrescentam: *Eu não acredito. Eu não acredito. Ninguém no mundo acredita*. (p.104)

II SALIERI

Seis anos mais velho do que Mozart, Antonio Salieri surge no cenário artístico do Império Austríaco em pleno "Aufklärung", o Iluminismo de meados do século XVIII. Proveniente de uma família de mercadores de Legnago, na Lombardia, Salieri despreza suas origens e procura desesperadamente fugir delas, como fica claro logo no início da peça:

Meus pais eram súditos provincianos do Império Austríaco, perfeitamente felizes nessa condição. Um mercador Lombardo e sua esposa Lombarda. Sua noção de espaço era a pequena vila de Legnago - que eu mal podia esperar para abandonar. Sua noção de deus era um Imperador Hapsburgo (...) que protegesse o comércio e os mantivesse para sempre incógnitos - preservados na mediocridade. Minhas próprias necessidades eram bem diferentes. (pp.15-16)

Curiosamente, ele se dirige, certa noite, à igreja dessa vila de mercadores e faz um trato com o deus de seus pais, o deus da Barganha: *...um deus que fitava o mundo com olhos de negociante. Os mercadores tinham-no erguido. Aqueles olhos*

⁵ Do italiano, literalmente, "ventinhos", ou aqueles que trazem as notícias e fofocas mais recentes com o vento, os "leva-e-traz".

faziam barganhas, reais e irreversíveis. 'Você me dá isto, eu lhe dou aquilo!' Nem mais nem menos. (p.16) Salieri pede a esse deus fama como compositor, uma fama incandescente, que corresse toda a Europa; deseja alcançar a Beleza Absoluta através da música - Música Absoluta. Em troca, promete três coisas: ser virtuoso, lutar em favor de seus semelhantes, e honrar a Deus com sua música.

Aparentemente, a barganha é aceita, pois Salieri logo progride, até alcançar a corte Austríaca e os favores do Imperador. Sem conseguir escapar à sua natureza de mercador, continua negociando sua arte, a exemplo dos demais compositores da época - trabalhavam para a nobreza, de acordo com o gosto artístico de então, em troca de cargos, convites, indicações de alunos e outros benefícios. Salieri torna-se mestre nesse jogo. Bom negociante, sabe bajular em troca de favores - alcança o posto de Compositor da Corte, consegue dezenas de alunos, participa de diversas comissões em favor dos músicos pobres, e é tido como um dos maiores compositores de seu tempo. É sóbrio, disciplinado, mas compõe músicas totalmente previsíveis: *Tônica e dominante, tônica e dominante, daqui até o dia do Juízo!* - reclama o próprio Mozart. (p.40)

Em sua busca da fama e da Beleza Absoluta pela música, ele nada mais procura do que uma aproximação com o "divino". Como Pizarro, em *Real Caçador do Sol*, Salieri também empreende uma busca por seu deus e por uma identificação com ele. Nas palavras do próprio Shaffer, *é a tentativa de alcançar, ou destruir, uma divindade especial.*⁶

O que Salieri parece não perceber é que essa "qualidade divina" não pode ser barganhada, como um cargo na corte ou outra vantagem qualquer; ela existe ou não existe, e é a marca do gênio que, na peça, ele jamais consegue atingir. Salieri tem a ambição de um grande homem, sem a genialidade que deveria acompanhá-la. Significativamente, ele só toma consciência disso a partir do momento em que passa a ter contato com a música de Mozart. Identifica nela, de imediato, a Beleza Absoluta, o "toque divino" que lhe foi negado. *Era evidente que Mozart simplesmente transcrevia música já pronta em sua cabeça. Completa... (...) Eu estava fitando, naqueles traços meticulosos de tinta, a Beleza Absoluta!* (p.54)

Seu deus-mercador, arbitrário e incompreensível, desaponta-o, deixando-lhe apenas a consciência de sua própria mediocridade - aquilo de que ele sempre procurara fugir. *Vós me destes a percepção do Incomparável - que muitos homens nem conhecem! - e então fizestes com que eu fosse para sempre medíocre.* (p.55) Sufocado pela inveja, Salieri revolta-se contra seu deus, acusa-o e declara-lhe guerra, sendo seu campo de batalha a "criatura", o favorito de deus - Amadeus. *De agora em diante somos inimigos, Vós e eu! (...) Até meu último alento, darei tudo de mim para bloquear Vossa influência neste mundo!* (p.55)

E depois, dirigindo-se a seus espectros, declara: *...relatarei minha guerra*

⁶ "A Personal Essay", in *The Royal Hunt of the Sun*, Longman, 1983, págs.vi-x.

com Deus através de sua criatura preferida - Mozart, chamado Amadeus. No transcurso da qual, é claro, a Criatura devia ser destruída. (p.56)

Salieri passa a fazer de tudo para prejudicar Mozart; utiliza-se de meios escusos, como intriga, dissimulação, veneno - um ódio alimentado aos poucos, ao longo dos anos: indica Sommer, e não Mozart, como tutor da Princesa; sugere que o salário de Mozart como substituto de Glück seja diminuído, e assim por diante. Não podendo matar seu deus, ele procura de todas as formas destruir a manifestação divina em seu oponente.

Ao mesmo tempo, abandona suas antigas promessas para com deus - virtude, generosidade e piedade. Se deus não cumpriu sua parte no trato, porque ele deveria fazê-lo? Salieri ainda pensa e age como um mercador de Legnago. Aparentemente, seus estratagemas são levados a bom termo, até um ponto em que o próprio Salieri se pergunta: *Por quanto tempo eu ainda ficaria impune?* (p.81)

A maior de todas as crueldades de Salieri contra Mozart é, sem dúvida, a cena final entre os dois, na qual Salieri tortura o já enfraquecido rival ao personificar a terrível figura mascarada de seus pesadelos. Mozart julga ser essa a pessoa que lhe encomendou o *Requiem*; em seu delírio, não distingue a ilusão da realidade - imagina estar diante de um fantasma que veio buscá-lo, e que o *Requiem* é, afinal, para ele mesmo. Salieri aumenta-lhe o tormento ao revelar-se inteiramente, revelar seu ódio, e exigir que ele morra, pois não lhe resta mais nada: *Deus não ama você, Amadeus! Deus não ama! Ele apenas usa! (...) Você não lhe serve mais agora. Está muito fraco, muito doente. Ele já usou o que podia de você! Tudo que lhe resta fazer agora é morrer!* (p.97)⁷

Na peça, esse encontro é decisivo para apressar o fim - na cena seguinte, Mozart morre acusando Salieri. Depois disso, Salieri prospera. Afinal, o crime compensa? Lentamente, Salieri percebe a natureza de seu castigo - ele alcança, é certo, a tão sonhada fama, mas uma fama construída sobre obras medíocres, elogiadas por pessoas igualmente medíocres: *Esta foi minha sentença - agüentar ser chamado de 'distinto' por gente incapaz de distinguir!* (p.101)

Seu castigo é saber. Mas Salieri não se dá por vencido. A ação volta, no final da peça, a 1823, e o velho compositor joga sua última cartada: anunciar seu "crime"; depois de quase quarenta anos, revelar sua falsidade. Se a posteridade não o reconhecer como o maior compositor de seu tempo, saberá que foi o assassino do maior deles.

Eu serei lembrado! Eu serei lembrado! Se não pela fama, então pela infâmia. Mais um momento e eu ganho a batalha com Ele. (...) E agora

⁷ No filme de Milos Forman, essa cena foi modificada; Salieri não se revela diante de Mozart, como na peça. Ao invés disso, há uma cena belíssima em que ele ajuda o enfraquecido rival a escrever a *Lacrimosa* do *Requiem*, à medida que Mozart vai ditando. É sua intenção, naturalmente, apossar-se da composição, mas a chegada de Constanze o impede.

minha última jogada. Uma confissão falsa - curta e convincente! Como eu realmente assassinei Mozart - com arsênico - por inveja! (...) ...Eu serei imortal, afinal de contas! E Ele não pode me impedir. (p.102-3)

Salieri planeja sua própria morte, procura-a pelas próprias mãos; a difamação e o suicídio serão seu passaporte para a imortalidade. Mas nada dá certo - ninguém realmente acredita em sua confissão, que passa a fazer parte da "lenda de Mozart"; além disso, de acordo com o segundo "venticello", ele sobrevive à tentativa de suicídio: *Salieri cortou a garganta - mas ainda vive! (...) Nosso nobre Salieri simplesmente não pode morrer.* (p.104)

Finalmente resignado, Salieri admite sua derrota frente ao deus-mercador. Ele já não tem mais trunfos com que negociar. Vencido, não foge mais da mediocridade que o perseguiu por toda a vida - nomeia a si mesmo Santo Protetor de todos os medíocres, e envia-lhes sua bênção final.

III MOZART

À mediocridade de Salieri, opõe-se, vigorosamente, o gênio de Mozart. Ele, sim, ungido com o "dom divino", destaca-se desde cedo como criança-prodígio, estimulado por seu pai, Leopold Mozart. A relação pai-e-filho, central nesta como em outras peças de Shaffer, será abordada mais adiante neste trabalho.

Aos dez anos de idade, o nome de Mozart corre toda a Europa, mas como compositor adulto, poucos de seus contemporâneos reconhecem seu valor. O brilho de suas composições choca-se frontalmente com a mesmice de outros - como o próprio Salieri - e com o gosto musical de uma corte que não está preparada para sua exuberância. É amplamente conhecido o diálogo entre Mozart e o Imperador, no qual Joseph II comenta que a ópera *O Rapto do Harém* contém "notas demais". A resposta de Mozart é impertinente, mas consciente do valor de sua obra: *Há tantas notas quantas são necessárias, Majestade - nem mais nem menos.* (p.37)

Por outro lado, sua personalidade irrequieta, imatura, e sua conduta irresponsável e um tanto vulgar contribuem para desaboná-lo aos olhos da aristocracia. Mozart não sabe bajular, não tem consciência de que ofende as pessoas - principalmente Salieri, ao alterar sua "Marcha de Boas-vindas" - e vangloria-se o tempo todo por sua própria capacidade. Ao Conde Rosemberg, por exemplo, ele pergunta: *O senhor sabe que eu sou melhor do que qualquer músico em Viena, não sabe?* (p.42). Com Salieri, a respeito de *As Bodas de Fígaro*, comenta: *É a melhor ópera jamais escrita - simplesmente isto. E somente eu poderia tê-la feito. Ninguém mais!* (p.75).

No entanto, mesmo não sendo inteiramente apreciado na corte, seu gênio é reconhecido por um homem em especial - Antonio Salieri. Desde a primeira vez em que ouve uma composição de seu rival, Salieri reconhece, com desespero, a Beleza Absoluta presente na obra de Mozart, a tal ponto que chega a lhe causar

dor: *...ondas de som ao meu redor - longas ondas de dor através de mim. Ah, a dor. Como eu nunca sentira antes.* (p.26)

Incrédulo, Salieri indaga de seu deus como é possível ouvir sua voz naquela criatura vulgar e detestável. A pergunta fica sem resposta. Salieri nunca chega a compreender porque deus escolhe Mozart como seu instrumento, pois não compreende que a relação de Mozart com Deus é inteiramente diferente da sua. Não é a barganha do comerciante, o toma-lá-dá-cá que Salieri se acostumou a fazer. Como um verdadeiro artista, Mozart reverencia o deus-esteta, o deus dos sentidos, aquele que se deleita com os sons deste mundo. E a função do compositor, ele crê, é transpor para a música a voz do homem, as vozes de todos os homens, como se sua platéia fosse Deus. É isso que ele tenta explicar a Salieri, van Switten e von Strack:

Um quarteto que vira um quinteto, que vira um sexteto. Mais e mais, maior e maior - todos os sons se multiplicando e se elevando - e juntos criando um som inteiramente novo!... Aposto como é assim que Deus escuta o mundo. Milhões de sons subindo ao mesmo tempo e se misturando em Seu ouvido para se transformarem numa música sem fim, inimaginável para nós! [para Salieri] Este é o nosso trabalho, nós compositores: unir o que vai nas mentes de cada homem e de cada mulher - os pensamentos de aias e de compositores da corte - e transformar a audiência em Deus. (p.66)

Paradoxalmente, se por um lado sua relação com Deus, o Pai de todos, é de beleza e integração, Mozart não consegue se relacionar bem com seu próprio pai. Como em duas peças anteriores, *Real Caçador do Sol* e *Equus*, Shaffer dedica especial atenção ao conflito entre pai e filho⁸, sugerindo uma relação de profunda dependência da qual Mozart jamais consegue se libertar inteiramente. Ele se ressentido da autoridade paterna que, mesmo à distância, exerce sua influência e controle. Mozart procura escapar a essa autoridade, da mesma forma que foge da autoridade em termos musicais, não se deixando dominar pelos padrões da época.

Seu casamento com Constanze Weber, contra a vontade do pai, é o grande ato de rebeldia que marca o rompimento entre pai e filho. Leopold nunca aceita esse casamento com uma noiva que ele não aprova, o que passa a criar conflitos também entre o casal. Eles discutem e Constanze acusa: *Ele sempre tratou você como um bebê!* (p.86)

Na verdade, a infantilidade de Mozart, além de uma manifestação direta de seu gênio privilegiado, representa, psicologicamente, uma "busca do tempo

⁸ Em RCS, Pizarro é filho um ilegítimo, enquanto que o inca Athualpa, usurpou o trono de seu meio-irmão, estabelecendo assim uma complicada relação pai-filho com o seu deus-Sol; já em *Equus*, a figura do pai opressor e religioso é certamente parte do problema do jovem Alan.

perdido", a tentativa de uma volta ao passado, quando era apenas um menino-prodígio, feliz, sem qualquer responsabilidade. *Oh, minha vida começou tão bem. Antes, o mundo era tão cheio, tão feliz!... Todas as viagens - as carruagens - as salas cheias de sorrisos! Todos sorriam para mim, então (...). Porque tudo se acabou?... (p.96)*

Após a morte do pai, Mozart não consegue refrear seu sentimento de culpa. Ele sente que traiu a única pessoa que sabia orientá-lo, dizer-lhe o que fazer. *Ele cuidou de mim toda a minha vida - e eu o traí. (p.77)* A culpa acompanha Mozart até o fim; surge como um símbolo na figura paterna em *Dom Giovanni*, envolta numa capa negra e de gestos ameaçadores; encontra eco também na estranha personagem dos pesadelos do compositor, a mesma que, ele imagina, vem "buscá-lo" assim que o *Requiem* estiver concluído. Finalmente, a culpa de Mozart com relação ao pai parece ser expiada em *A Flauta Mágica* - a figura paterna reaparece, não mais acusando e ameaçando, mas com gestos benevolentes de amor e perdão. Nas palavras de Salieri, *Mozart não mais temia Leopold. (p.92)*

A tentativa de Mozart de reencontrar um passado feliz e sem preocupações fica clara na última cena com Salieri, na qual, enfraquecido pela doença e emocionalmente perturbado, Mozart clama pelo pai num grito desesperado: *PAPAAAA!* (p.97). Sentindo-se acuado, sem alternativas, ele recorre à única pessoa que realmente o protegeu e orientou em toda sua vida. Sua voz e a linguagem que usa a partir daí, e até mesmo sua atitude, engatinhando sob a mesa e estendendo os braços como um bebê que pede colo, são claramente infantis. Ele fala diretamente com o pai, como se o estivesse vendo, e canta cantigas de sua infância. A própria Constanze assume uma atitude maternal para com ele, acalentando-o e cuidando dele em seus últimos momentos.

Devemos observar Mozart, então, sob dois pontos de vista: como homem e como compositor. Como homem, suas atitudes imaturas e irresponsáveis prejudicam sua aceitação e um bom relacionamento na corte. Van Switten é uma das pessoas que se queixa: *Você tem sempre que fazer piada de tudo?* (p.65).

Por outro lado, é como compositor que Mozart se destaca dos demais; sua genialidade faz dele o maior compositor de seu tempo. Nesse sentido, é a figura central da peça, abençoado com o dom divino da Música Absoluta que Salieri sempre buscou sem nunca conseguir alcançar. Embora a maioria de seus contemporâneos não reconheça seu valor, ironicamente, Mozart é exaltado por seu maior rival, pois é somente Salieri que consegue perceber o que está diante de seus olhos e ouvidos. *Apenas eu estava em posição de reconhecer [os concertos] pelo que realmente eram: as melhores peças feitas pelo homem em todo o século XVIII. (p.62)*

IV FECHAMENTO

Não há dúvida de que Shaffer glorifica Mozart - Amadeus, o "amado de

Deus". É dele o gênio, o toque da divindade; é o verdadeiro artista, enquanto Salieri deve se contentar em ser "rei dos medíocres". Estruturalmente, porém, na construção da peça em si, Salieri tem uma posição de muito mais destaque. Chamado de "nosso protagonista" pelo próprio autor⁹, é indubitavelmente uma figura muito mais forte e cativante.

Forte, em primeiro lugar, por sua capacidade de influir no desenrolar dos fatos. Salieri é o iniciador de toda a ação da peça - ele age e interage com as demais personagens, sempre controlando o que acontece ou, pelo menos, sabendo tirar proveito do acontecido. Além disso, sua presença física é constante no palco, onde funciona a um só tempo como personagem e narrador.

Em segundo lugar, a personagem de Salieri é muito bem construída e mais interessante do que as demais. Fisicamente resistente, sobrevive a Mozart e à malograda tentativa de suicídio; psicologicamente, mostra-se superior e mais rico, sendo capaz de analisar não apenas os sentimentos dos outros como também os seus próprios.

Salieri é, ainda, extremamente cativante. Como todo vilão, possui aquela porção inegável de fascínio que sempre atrai o espectador. São dele os comentários jocosos, os toques de ironia, as falas com duplo sentido - como quando tenta seduzir Constanze em troca da indicação do nome de Mozart como tutor da princesa: *Acredite-me, quando falo com sua Majestade em assuntos musicais, ninguém me contradiz. (p.51)*. Em outra ocasião, comenta com ironia seu próprio sucesso como Kappelmeister: *Eu até conduzi as salvas de canhão na medonha Sinfonia da Batalha, de Beethoven. A experiência me deixou quase tão surdo quanto ele. (p.101)*

Na oposição entre as duas figuras centrais, portanto, Mozart é o artista genial iluminado com o dom divino, o "amado de Deus"; ele morre aos trinta-e-cinco anos, mas, nessa curta existência, vive intensamente. Destaca-se, acima de tudo, por suas realizações musicais, as obras memoráveis que passaram para a posteridade, e até hoje são executadas e reverenciadas como a "Música Absoluta" que seu rival tanto desejou produzir.

Salieri, por outro lado, apesar de músico medíocre, desperta grande interesse como personagem teatral. Seus desejos e conflitos refletem desejos e conflitos universais inerentes a todo ser humano, principalmente a inveja que sente de Mozart - sua característica mais marcante - e o conseqüente desejo de prejudicá-lo a qualquer custo, em sua "vendetta" contra seu deus-mercador. O jogo de poder e influências que Salieri sabe exercer tão bem na corte e a capacidade de enxergar além de si mesmo, com auto-crítica e objetividade (mas nunca com auto-recriminação), bem como a construção da personagem, sua riqueza e complexidade psicológica, fazem de Salieri uma figura extremamente humana e moderna, um

⁹ "Postscript": op.cit., pág.110.

homem de nosso próprio tempo – o homem, em oposição ao gênio.

BIBLIOGRAFIA

- ANSPACH, S.S. Peter Shaffer: between the Word and the World. *Estudos Anglo-americanos, Revista da ABRAPUI*, São José do Rio Preto/SP, vol.12-13, 1989.
- DINIZ, Thais F.N. The Quest for a God: a Study of the Sun Metaphor in Shaffer's *The Royal Hunt of the Sun. Painel de Humanas, Revista do ICHL*, Juiz de Fora/MG, vol.2, n°2, 1990.
- HAYMAN, Ronald. *British Theatre since 1955 – a Reassessment*. Oxford, OUP, 1979.
- SHAFFER, Peter. *Amadeus*. London, Penguin, 1985.
- _____. *The Royal Hunt of the Sun*. Longman Study Series. London, Longman, 1983.
- TAYLOR, John R. Art and Commerce: the New Drama in the West End Marketplace. In: Bradbury, Malcolm & Palmer, David (eds.), *Contemporary English Drama*, London, Arnold, 1981.

O idílio enquanto metáfora nacionalista: a perspectiva do outro em *D. Narcisa de Villar*, de Ana Luíza de Azevedo Castro¹

Anselmo Peres Alós²

Résumé: *il y a, dans l'ambient académique, la circulation d'une connaissance informel sur l'écriture féminine au XIX^{ème} siècle, où se pense que le text écrit par femmes n'est pas un text qui possède qualité esthétique. Il est nécessaire, de cette façon, un assemblage de réflexions critiques sur le procès de constitution de l'identité littéraire brésilienne qui prend la catégorie de la différence comme pré-supposé. Cet procès conjugue la représentation de l'identité culturelle à une homogénéité monolitique, qui résulte d'une articulation entre l'instance esthétique et politique. Ainsi, on se recherche analyser la représentation de la femme et du indien au roman D. Narcisa de Villar, écrit par Ana Luíza de Azevedo Castro, et aussi identifier la perspective d'Autre dans la construction d'une identité pour la nationalité brésilienne.*

A pobre menina a princípio chorou muito, porém era de gênio tão dócil que bem depressa se resignou à nova situação, e por fim acostumou-se a não ver mais seus irmãos. Havia entre as Índias que a serviam uma que se fazia notável pelo seu caráter. Chamava-se ela Efigênia e tinha um filho de nome Leonardo (*D. Narcisa de Villar*, p.24).

Ana Luíza de Azevedo Castro, sob o pseudônimo de Indígena do Ipiranga, publicou *D. Narcisa de Villar* em 1859, seis anos antes da publicação de *Iracema*, de José de Alencar. Antecedeu o livro a publicação em forma de folhetim

¹ Resultado parcial das investigações realizadas dentro do projeto *Deslocamentos da identidade e da nação no romance brasileiro do século XIX: vozes desautorizadas/configurações contra-hegemônicas*, sob a orientação da Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt, com o apoio do CNPq. Trabalho apresentado durante o XII Salão de Iniciação Científica da UFRGS.

² Aluno de graduação do Curso de Letras da UFRGS e bolsista CNPq-PIBIC na mesma instituição.