

U N I V E R S I D A D E D E S Ã O P A U L O

*O individual e o social no
teatro de Peter Shaffer*

Tese apresentada ao Departamento
de Letras Modernas para a obtenção
do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Vizioli

REGINA HELENA ELIAS ALFARANO

SÃO PAULO
1987

A

Ana Paula

e

João

Agradecimientos

- Ao Prof. Dr. Paulo Vizioli, pela valiosíssima orientação a este trabalho; pelo estímulo e acompanhamento à nossa carreira universitária; pela compreensão e profundo respeito.
- À CAPES-MEC e ao Conselho Britânico, pela oportunidade de desenvolver pesquisa na Inglaterra e pela organização e presteza.
- À Universidade de Londres --Royal Holloway and Bedford New College-- pelos serviços que colocou à nossa disposição. Em especial, ao Departamento de Teatro, através da Profa. Dra. Katherine Worth, e aos bibliotecários, Angela Carter e David Ward, pelo empenho e solicitude.
- À Universidade de São Paulo, pelos serviços de datilografia e reprodução.
- Aos colegas desta Universidade, em especial do Curso de Inglês, pelo apoio e companheirismo.
- À minha família, especialmente Ana Paula, João e minha mãe, pela carinhosa compreensão e inestimável apoio.

Í N D I C E

	Página
APRESENTAÇÃO.....	1
CAPÍTULO I	
O teatro inglês no século XX.....	4
CAPÍTULO II	
Peter Shaffer.....	43
CAPÍTULO III	
A obra de Peter Shaffer.....	68
CAPÍTULO IV	
O individual e o social no teatro de Peter Shaffer...	145
CONCLUSÕES.....	201
BIBLIOGRAFIA.....	210

Apresentação

"Drama is not only the most concrete-- that is, the least abstract-- artistic imitation of real human behaviour, it is also the most concrete form in which we can think about human situations."

Martin Esslin, *An Anatomy of Drama*.

"The playwright and performer not only mirror the times but, consciously or not, speak actively in the competition for truth."

T.S.Eliot, in Lewis, Allan. *Contemporary Theatre*.

O comportamento humano refletido no palco; uma competição em busca da verdade --consciente ou não--; um momento de reflexão. A verdade relativa --a da vida e a do seu reflexo-- e os caminhos percorridos para um dos objetivos mais importantes do teatro: enriquecer através do re-pensar.

O teatro britânico do século XX descortina uma gradual tentativa de definição deste "enriquecimento". Apresenta alternativas diversas: convergentes, divergentes, opostas e sobrepostas. Em determinado momento, abandona a sôbria graduação e se lança a novas condutas. A diversidade se manterá, e, por sua vez, enriquecerá os caminhos na busca da "verdade". Esta diversidade revelará a ótica dos dramaturgos para o processo do re-pensar e do refletir: neste caso, tanto a reflexão mental quanto a sua projeção.

Sob este ponto de vista nos propusemos a analisar a obra teatral de Peter Shaffer: a visão do dramaturgo peran-

te a sociedade, o processo na busca de compreensão e ajustamento do homem a esta sociedade, as tentativas e as vias de acesso em direção ao almejado enriquecimento. Para tanto, entendemos fundamental abordar o desenvolvimento do teatro inglês no século XX. Ao situarmos sua obra, analisaremos a ôtica do dramaturgo como uma das alternativas na diversidade que marca o teatro inglês pós-guerra.

Capítulo I

O teatro inglês no século XX

Parece ser unânime, entre críticos e estudiosos, o re conhecimento do marco inicial do teatro inglês contemporâneo: 08 de maio de 1956. Alguns, no entanto, um pouco mais cautelosos, atribuem à data a importância de um evento concreto apresentado ao público, porém, gerado em décadas anteriores. Arnold P. Hinchliffe, em seu estudo sobre o período entre 1950 e 1970, afirma:

"No one, surely, believes that everything changed on a certain night in a certain place in 1956, but something became clear, asserted itself more impressively at that time, confirming what had hitherto been circumstances full of promises... That it seemed to happen overnight only suggests the longer period of germination."¹

Embora tenhamos consciência de que é praticamente impossível demarcar com precisão os diversos segmentos de um movimento no teatro, poderíamos considerar a evolução do teatro inglês no início do século XX em períodos mais ou menos distintos.

A passagem do século presenciou a manifestação de um "espírito revolucionário", como foi chamado, através de Sir Arthur Pinero, H. A. Jones, Oscar Wilde e George Bernard Shaw, no início do seu trabalho. Este espírito baseou-se na redescoberta do diálogo enquanto instrumento vivo no palco, e também na maneira pela qual as personagens são apresentadas. Neste período o dramático e o literário passam a caminhar juntos. O texto mais elaborado visa não só à publicação, mas à possibilidade de se fazer conhecer por um maior número de pessoas e de suscitar interesse. Não se pode dizer, no entanto,

que a preocupação com o social se faça presente. Apesar das tentativas de Shaw em lançar a "peça de idéias", não só não gozava ele de muita atenção até 1900, como era seu defensor único. Este período foi, no entanto, fundamental para os períodos posteriores, por ter, de alguma forma, se desligado da parca pretensão literária do melodrama e por ter tentado difundir o texto escrito, atingindo um público maior.

Logo após o início do século, surge um elemento novo: o cinema mudo. Se no final do século anterior os "music halls" de certa forma haviam ameaçado o teatro através do império que desenvolveram, agora o papel se reverte. O mundo teatral considerava-se a salvo, pois neste duelo o cinema deveria sobreviver, mas jamais seria concorrente do teatro vivo. No entanto, não foi o que aconteceu. Por volta de 1910, Londres dava sinais da necessidade de mudança; as peças de Pinero e Jones já não eram tão aceitas. Começam a surgir as sociedades teatrais e os clubes, e como eles "repertory movement". Foi um período de grande ebulição, apesar das consequências da primeira Guerra Mundial. As grandes obras-primas vieram de Dublin: com W. B. Yeats, J. M. Synge, George Bernard Shaw. São ainda dignos de menção J. Galsworthy e Sir James Barrie. Shaw esteve presente nos trinta anos deste período, e sem dúvida é o grande expoente; com seu discurso afiado e o prestígio de seu exemplo mudou convenções e princípios morais, conseguiu retirar os elementos mais sérios da "well-made play" e inseri-los no drama do século XX. Novas forças domésticas moldaram um novo padrão para o palco. O termo "regional" para o teatro deste período poderá ser usado com conotação histórica (especialmente com relação à Irlanda), mas será incor-

reto se considerado de maneira mais ampla.

O cinema falado e o teatro pelo rádio foram, sem dúvida influência marcante a partir de 1930. "Teatro" passou a significar o local onde eram exibidos filmes, e o teatro propriamente dito, forçado a usar o epíteto "ao vivo", viu-se ameaçado por um rival gigantesco. A idéia do Teatro Nacional (National Theatre), já defendida por Shaw no início do século, foi acolhida por entusiastas a partir de 1930.

O período de 1930 a 1955 sofreu o apogeu da destruição das casas de espetáculo e da sua transformação em outras finalidades que não as apresentações teatrais. No entanto, apesar das circunstâncias adversas, surge um novo impulso dramático: a busca do "estilo", ou seja, da "tradição teatral", de "princípios". Esta busca proporcionou um grande número de peças "diretas", "objetivas" (straightforward plays), seguindo o modelo realista. A. J. Cronin e Terence Rattigan são presenças marcantes. Shaw, presente desde o final do século XIX, mantém sua importância. No entanto, muito provavelmente, os representantes deste período sejam J. B. Priestley, Noël Coward, J. Bridie, T. S. Eliot e Christopher Fry, sendo que Coward se fez presente por um período mais longo (a partir do início do século), conduzindo-nos por sobre a "linha divisória de 1956" ao período após 1970. *"The drawing-room comedies"*, *"the poetic drama"* formam um período rico e produtivo, durante o qual, apesar e através das divergências, *"a general architectural design prevailed"*. Pela sua proximidade com o teatro de hoje, não podemos tecer afirmações definitivas sobre sua influência.

Não durou muito este impulso e a busca do estilo e da tradição foi substituída por "ataques de raiva" (angry attack) e indiscriminadamente (ou quase!) atirada na cozinha, mais precisamente, "na pia". Era o início da "geração raivosa" (the angry men movement) e da mudança de cenário: da sala-de-estar, transferido para a cozinha, o banheiro e a rua.

A década de 30 produziu um teatro que exigia ação; a década de 40 concentrou a atenção no indivíduo dentro da ação; e o teatro pós-guerra voltou-se para o indivíduo enquanto membro de uma sociedade; pois a necessidade de ação já havia terminado. Na verdade, a ação foi substituída pela prostração. Jimmy Porter afirma não conseguir encontrar "good, brave causes left." Hinchliffe, na obra citada anteriormente, diz:

*"If the theatre in 1950 lacked passion (which is now dangerously equated with political content) it knew what it was doing and it was momentarily relevant to a post-war world."*²

Chiari completa o pensamento:

*"Idealism was definitely at a low ebb. It looked as if the world, exhausted by the profound emotions and tragic moments it had lived through, was no longer able to feel deeply or to indulge in exalting hopes or violent despair. It was turning to a type of greyness and cynicism which only could be shaken up by shock treatment or sensationalism... Life seemed uncertain, flimsy and futile."*³

Embora a "Nova Onda" (New Wave), como foi chamado o movimento após 1956, deva ser considerada parte do desenvol

vimento do teatro como um todo, ela sem dúvida teve seu início no final do século XIX, e, de acordo com Allardyce Nicoll, foi uma revolução tanto no conteúdo quanto na forma. Quanto à forma, a tendência foi desvincular-se dos valores existentes--ou ao menos questioná-los. O tema da peça passou a ser dispensável, e, até certo ponto, também as personagens. Portanto, ao considermos a "New Wave" temos que ter em mente que os dramaturgos foram obrigados a criar convenções próprias, que atendessem às necessidades, aspirações e situações do momento. Nada que pertencesse ao passado seria considerado. Até então, a violência era apresentada como um resultado de causas conhecidas, e implícita ou explicitamente, supunha-se que uma solução satisfatória seria a consequência natural da erradicação destas causas. Agora, no entanto, a violência não é detectada, mas permeia onipresente. E parece exercer uma certa fascinação. As peças escritas por dramaturgos do período anterior, no molde realista, --especialmente O'Casey, Priestley, Rattigan, Noël Coward e Graham Greene-- não deixaram de ter sua alta qualidade reconhecida. Seu único pecado era não satisfazer as expectativas de um público da classe média cada vez mais consciente politicamente, e, ao mesmo tempo, cada vez mais insatisfeito. A França e a Alemanha acompanharam o clima reinante, o nihilismo, o desespero e a angústia. Na Grã-Bretanha, no entanto, as décadas de 20 e 30 revelaram um espírito totalmente refratário com relação a mudanças ou à aceitação de novos conceitos. J. R. Taylor afirma que, neste período,

*"Waves of dramatic rebellion might rush in one by one, but they broke in vain at the foot of the white cliffs, and British dramatists remained in general wedded to the predominantly realistic theatre of their fathers and grandfathers."*⁴

O ano de 1955 parecia ser um cenário bastante triste, na opinião de Clive Barnes e críticos da época, com a sensação de que nada poderia ser feito por este teatro irremediavelmente fadado a comédias, farsas, melodramas e policiais, distante da vida britânica e não representando o espírito da época. No entanto, ao abrigar o trabalho de dramaturgos do continente, como Samuel Beckett, Bertold Brecht, Jean Anouilh, Jean Paul Sartre e Ugo Betti, e posteriormente Eugène Ionesco, Londres estimulou e trouxe à tona a necessidade de um teatro experimental, que acolhesse os problemas psíquicos de seu público. A sensação de mudança pairava no ar, mas vários fatos --alguns de maneira dominante e explícita, outros subjacentes-- contribuíram para que ela efetivamente acontecesse.

Em primeiro lugar, o advento da televisão. Anteriormente, o teatro havia sido ameaçado pelos "music halls"; em seguida, pelo cinema mudo, pelo cinema falado e pelas cores; agora é a vez da televisão, que em dezenove anos (de 1936 a 1955) espalhou-se pela Grã-Bretanha. A coroação da Rainha Elizabeth II reuniu pessoas em hotéis, bares, e onde quer que houvesse um aparelho disponível. Em 1955, a própria BBC entrava no sistema comercial e a posse de um televisor era comum entre os britânicos. A televisão levou o teatro para as massas, tornou os dramaturgos conhecidos e introduziu nos lares o hábito da convivência com a peça teatral. Assim, embo-

ra sua atuação seja controvertida e sempre dividida entre o bem e o mal, a televisão --especialmente na Grã-Bretanha, de excelente nível-- teve um papel importante na nova conceituação do teatro, na difusão do teatro clássico e na oportunidade a novos dramaturgos.

Uma nova concepção para o palco aliou-se a este fator. Desde o início do século o espectador britânico presenciou tentativas de mudança no palco; mas agora surge o "open stage" em várias formas, e parece ser ideal em atender as necessidades. Esta remodelação trouxe um novo espírito de liberdade, estimulou novas idéias e suscitou a exploração de novos estilos. Esta mesma liberdade, por outro lado, ao mesmo tempo em que agia como força inspiradora, por vezes tornava a situação dos jovens dramaturgos ainda mais complexa em sua busca por formas apropriadas.

Outro fator foi o início do teatro subsidiado, com a criação de alguns órgãos ou veículos muito importantes, os quais, lançados na década anterior, germinaram na década de 50: a) o Conselho para Estímulo à Música e às Artes. Criado inicialmente para o período da guerra, levando música e entretenimento para as áreas de abrigo, permaneceu após 1945; b) *The English Stage Company*, que acabava de se instalar no Royal Court (1955) e tinha a intenção de montar novas peças. A primeira, *The Mulberry Bush*, de Angus Wilson, seguida por *The Crucible*, de Arthur Miller e *Look Back in Anger*, de John Osborne. Esta última estreou apenas um mês após a instalação do corpo diretivo do Teatro; c) *The Old Vic*, *The Theatre Workshop* e vários outros grupos em toda a Grã-Bretanha.

Em Londres, a janela para o mundo do teatro foi aberta, na verdade, em 1956, com a apresentação do grupo de Bertold Brecht, *Berliner Ensemble*, durante o Festival Internacional de Teatro, exatamente no mesmo ano em que o Ballet Bolshoi se apresentou pela primeira vez na Grã-Bretanha. Estes festivais --e especialmente o de 1956-- não sō influenciaram diretores, mas, e principalmente, eram germinais para os artistas e estimulantes para o público. Neste mesmo ano, denominado o "ano do milagre", surge a peça de John Osborne, *Look Back in Anger*. Como consequência, a década de 60 proporcionou o que se denominou chamar "*the new wave of dramatists*", "*The New Drama*."

Qual seria, exatamente, a importância da peça de Osborne, e o que haveria de "novo" neste movimento?

A língua inglesa adota o adjetivo "new" tanto semântica como culturalmente. Temos "*New Bridge*", "*New College*", "*New Road*", etc., e, embora possam ser os mais antigos da região, jamais terão seu nome substituído. Na verdade, poucas tradições são tão fielmente seguidas quanto a do "*novo*", ou "*new*". E antes que se saiba de onde e como veio, e quais as suas perspectivas, o termo ē consagrado. No caso do teatro, encontrou-se uma solução alternativa: os dramaturgos são divididos em "*new wave*", "*second wave*", supondo-se, talvez, "*third wave*, *fourth wave*"... Aqui, esbarraríamos no conceito de "*contemporâneo*" e "*pós-contemporâneo*", que discutiremos posteriormente.

John Russell Taylor tem uma opinião bem clara:

"The revolution, if revolution there had been, was much more importantly a revolution in the theatre than a revolution in drama. Of course, the one inevitably produced symptoms of the other, but the symptoms should not too readily be taken for the disease."⁵

O próprio John Osborne comentou que sua peça era "a formal and rather old-fashioned play"⁶. A peça, em si, não era boa, segundo Clive Barnes, e felizmente não precisava ser. Porém, representava a nova força do teatro britânico, não apenas pelo seu tom, mas por revolucionar atores, diretores, produtores, "designers", críticos e público. Clive Barnes considera, ainda, que as duas décadas --de 1956 a 1976, mais precisamente 16 de março de 1976, quando da inauguração do primeiro auditório do complexo do Teatro Nacional, -- foram as mais importantes na história do teatro britânico, exceção feita à época de Shakespeare.

Cada crítico ou estudioso tem a sua própria maneira de considerar a natureza e o escopo do fenômeno dramático "Angry Young Men". Há, no entanto, um consenso: abriu-se uma brecha, rompeu-se uma barreira. As "revoluções", ou "mudanças" estão relacionadas com a juventude, a irreverência, os valores sociais e a linguagem.

Na noite da estréia da peça *Look Back in Anger*, um jornalista que solicitava informações sobre o iconoclasta "pioneiro", afirmou: "he is an angry young man"⁷. A definição, nada especial, tornou-se rapidamente um culto. E a explosão de uma noite reverberou pelas ante-salas da cultura britânica, deu nome a um fenômeno reconhecido nacionalmente, reuniu a ge

ração de jovens intelectuais do período pós-guerra (o termo "intelectual" não era bem aceito por eles) em sua necessidade de expressar sua revolta. Não há nada de novo em jovens expressarem revolta. Na verdade, é a eles inerente. Poderíamos citar numerosos "angry young men" na literatura. No entanto, o que torna especiais estes jovens do final da década de 50 e de toda a década de 60 é que todos são descendentes da geração que inventou a bomba de hidrogênio, todos pressentem que qualquer busca pela liberdade poderá implicar, paradoxalmente, munições; e todos, sem exceção, sentem-se incapazes, impotentes, ameaçados e revoltados. Osborne foi o primeiro a dizer isto no teatro, e o que é mais importante, a mostrar isto. R. J. Kaufmann tem uma definição brilhante para a função do teatro, especificamente aplicável neste caso:

*"Drama is the medium best provided to catch emergent social realities and represent them."*⁸

Allan Lewis e David Hare completam:

*"The history of the theatre is the history of man, for the stage deals with man's conflict with himself and the external world."*⁹

*"A play is not actors, a play is not texts, a play is what happens between the stage and the audience. A play is performance."*¹⁰

Osborne parecia ser o porta-voz dos jovens britânicos em sua necessidade de expressar ao mundo não apenas sua revolta, mas seu estado de prostração e impotência. O impacto

foi ainda maior em virtude de ambos --Osborne e Jimmy Porter-- mostrarem, apesar da ascendência humilde, grande sensibilidade e conhecimento em vários assuntos, quase todos eles relacionados a algum tipo de "guerra": a luta de classes, a luta pela igualdade dos sexos, a guerra propriamente dita. Jimmy luta consigo mesmo e contra si mesmo: é a personalização do espírito de guerra em seu mais amplo sentido. Jimmy e Osborne foram reunidos em um sô, e seu clamor foi como que a ponta de um "iceberg", abrindo fendas em várias direções. Jimmy era conhecido e familiar a toda uma geração com menos de trinta anos, podia ser visto na rua e nos "pubs", era o companheiro dos minúsculos apartamentos, era "um deles". Pela primeira vez o teatro falava a língua do povo e expressava, como que em eco, as características desta faixa etária: impulsividade, esquerdismo (talvez gratuito), senso de humor anárquico e a sensação, ou suspeita, de que todas as boas causas haviam já sido ganhas ou perdidas de vez.

"...so urgent and anxious were they that they spoke from the shoulder not from frilled cuffs --they spoke the language, that is, of 'real' people."¹¹

O Naturalismo é automaticamente associado à linguagem e ao meio-ambiente. A tendência é considerar como "natural" toda a experiência palpável da vida cotidiana; conseqüentemente, quanto mais abrangente for o denominador, mais "natural", mais "real", no sentido de realidade, proximidade, identificação. No entanto, um elemento fundamental é, sem dúvida, o tipo de experiência cotidiana do espectador. O "naturalismo" da década de 60, ou o "novo naturalismo", como foi chama-

do (novamente adotando-se o "new"), parece não ter sido consciente, mas resultante: ao tentar escrever boas peças, o jovem dramaturgo aproximava-se do que deveria ser "natural", para ele significando uma sociedade mais justa, com oportunidade para todos e sem divisão de classes, em oposição cerrada ao elitismo. Portanto, a concepção mantida pelo menos desde o século XVII, se não antes disto, de que o teatro estaria associado às classes média e média-alta, caía por terra. Assim, para alguns críticos, as personagens, o meio-ambiente e a linguagem pareciam irreconhecíveis. Este era o neo-naturalismo: distante da linguagem elaborada, próximo da linguagem do povo. Novamente vimos que a década de 60 viu florescer uma tendência cujas sementes datam do início do século, com Galsworthy. Os jovens dramaturgos criaram o ambiente propício para desenvolver os anti-heróis. Na verdade, absorveram o momento e expressaram sua visão no palco, esperando que o público pudesse ver o seu reflexo, como em um espelho.

A afirmação de Shelagh Delaney é clara:

"I write as people speak."¹²

Este estilo é descrito como "direct", "salty", "earthy", "contemporary"¹³. No entanto, em entrevista à Revista *Theatre Arts*, Peter Shaffer expressou sua opinião sobre o "contemporâneo":

"... 'contemporary', a favourite London term of steem, is the most meaningless of all criteria."¹⁴

Neste momento, o conceito de "contemporaneidade" parece identificar-se ao período imediatamente após 1956. Para alguns críticos, se estenderá até 1976, marco da inauguração do complexo teatral do Teatro Nacional. No momento, 1976 não trouxe tantas luzes quanto 1956: o percorrer das duas décadas parece ter apagado, ou melhor, desgastado, o brilho inicial. A criatividade não se faz presente com a mesma intensidade: os ventos que varriam as platéias no final da década de 50 transformaram-se em brisas, ora mais frias, ora mais mornas. E de 1976 para nossos dias o teatro parece tomado de uma complacência, incoerente com seu prestígio e realização. Se concordarmos com um grande número de críticos e compartilharmos de sua preocupação, diríamos que o teatro atual, ou "pós-contemporâneo", perdeu muito de seu vapor. As razões principais seriam: redução de subsídios, alto custo das produções, maior dificuldade para a aquisição de ingressos em virtude da inflação e do desemprego. Hinchliffe, um pouco mais rigoroso, considera este período ainda mais curto--até 1970. Segundo ele, o processo iniciado em 1956 se exaurira; se o teatro ainda continuava, isto se devia apenas à força de inércia, mostrando-se totalmente desprovido do sentido que 1956 trouxera impresso. A década de 70, afirma, não sabe por quem ou a quem dirigir sua palavra.

É neste estado de espírito e nestas circunstâncias que ressurgiu o Naturalismo, ou, como dissemos, o Neo-naturalismo. O aspecto do "novo", do "transformado" aplica-se a lugar, linguagem e personagens. A realidade dramática muda: é retirada da vida propriamente dita. Os adeptos da nova corrente acreditam que através da linguagem e personagens—apesar

dos padrões e da seleção natural-- este novo teatro estaria muito mais próximo da experiência de vida da maioria da população, e portanto, mais próximo de seu público como jamais antes. Portanto, príncipes, princesas, poder, nível social e pessoas de grande distinção não poderiam estar presentes: não são "naturais", não expressam o comportamento, as crenças, os pensamentos e a rotina das pessoas comuns; são, como consequência, difíceis de assimilar. A fase heróica está extinta na história do teatro britânico atual. O neo-naturalismo transforma-se na antítese do "heróico" convencional, embora para alguns o "comum" que emerge também contenha um certo verniz heróico-sentimental, uma auréola quase perfeita do ordinário. Como já dissemos anteriormente, o teatro heróico não foi substituído em meados deste século, mas muito antes. A "Nova Onda" de dramaturgos da década de 60 criou exatamente o ambiente para o crescimento da personagem não-heróica. Com poucas exceções, as personagens se fazem sentir pelo que representam, embora seu espírito, crítico e emocional, seja dificilmente esquecido--a linguagem é sua marca registrada, com raízes no discurso do homem comum da sociedade. Por isto, as peças trazem, também, o lugar-comum: a cozinha, o sótão, o banheiro, os becos. O termo "linguagem de operários" só poderá ser usado se por ele entendermos a voz e expressão de todos aqueles que, no período entre o início do século XVII e o final do século XIX, muito pouco foram ouvidos e em quase nada puderam contribuir na dramática histórica da Inglaterra. Se entendermos, ainda, pelo termo, a voz que diz: "aqui estamos para, pela primeira vez, emitir nossa opinião."

As peças de Arnold Wesker parecem ter sido escritas como resultado de uma profunda compulsão interna, especialmente as primeiras. Seu compromisso de jovem com as classes menos privilegiadas em uma sociedade injusta continha paixão e compaixão. Infelizmente não conseguiu manter o nível dramático e mudou seu estilo: da linguagem do homem na sociedade passou para o homem consigo mesmo. Sua visão do teatro e de sua época era, naquele momento, muito clara e objetiva:

*"I have discovered that realistic art is a contradiction in terms. Art is the re-creation of experience, not the copying of it. Some writers use naturalistic means to recreate experience, others, non-naturalistic. I happen to use naturalistic means, but all the statements I make are made theatrically. Reality is a misleading truth; realistic art makes nonsense."*¹⁵

Wesker enfatiza a visão de sua geração com respeito ao Realismo: uma realidade enganosa. Na verdade, o drama realista, eminentemente lógico, permitia expressar as experiências em um nível apenas, apresentando os aspectos superficiais ao público. O homem, e neste momento o homem comum, suas angústias e decepções, não são ordenados de maneira lógica, e portanto o dramaturgo realista não poderia permitir a exposição de suas personagens, e nem tinha a liberdade de adequar sua peça ao espírito destas personagens. O realista convencional parece estar, assim, na posição de um mergulhador: com as mãos e os pés atados, sem tubo de oxigênio e sem comunicação com a superfície. Em resumo: para a geração da década de 50 em diante, a técnica realista se apresentava obsoleta e inócua. Ao preocupar-se com as "maneiras", ou "atitudes", fa

lhava ao se omitir completamente de qualquer tentativa de selecção ou de julgamento de valores.

Até que ponto os dramaturgos realistas conseguiram enfrentar e absorver as "realidades sociais" tão dinâmicas no início do século, todas elas acompanhadas e influenciadas por drásticas mudanças de valores? Até que ponto os segmentos, observados como que por um buraco de fechadura, poderiam ser indicadores? Os dramaturgos da "geração de 1956" não se contentam em apresentar as discussões; querem, isto sim, que os assuntos, provenientes do seu público, sejam sentidos por ele de maneira direta; já não aceitam o mergulhador com as mãos e pés atados, querem um mergulho completo: incluindo dramaturgo e espectador. O importante não é, neste momento, a técnica de natação, mas o contato com a água.

O naturalismo deste período, muitas vezes erroneamente definido como realismo, era diferente: em primeiro lugar, continha não apenas um aspecto didático, mas também um proselitismo ético-social--batalhas sociais eram travadas no palco; em segundo lugar, exibia o trabalho de escritores que, sendo romancistas na grande maioria, transpunham para o teatro as técnicas do romance. O avanço do cinema e da televisão deu vida nova ao naturalismo em sua busca da reprodução fotográfica da realidade. Durante o século XVIII o naturalismo preencheu o espaço deixado pela poesia, invadindo o palco e outras artes. Agora, em seu ressurgimento, o neo-naturalismo não foi um rótulo escolhido pelos dramaturgos, mas uma forma a que chegaram instintivamente, o veículo adequado para o argumento social direto, bem oposto ao simbolismo que ainda en-

cantava o "sistema". No entanto, esse neo-naturalismo era essencialmente burguês na sua orientação formal, apesar de proletário em seus temas, ao mesmo tempo em que oferecia à classe média um microscópio através do qual os operários comuns, assim como o homem comum, podiam ser examinados.

Apesar deste ressurgimento ter como marco a peça *Look Back in Anger*, vários críticos, e especialmente Chiari¹⁶, consideram o naturalismo de Osborne restrito ao cenário e à temática, que fazem parte de seu enfoque social, enquanto que suas personagens são realmente atores em cena, usando uma linguagem demasiadamente articulada e estilizada para o "naturalismo". Por outro lado, o mesmo crítico considerava *Five-Finger Exercise*, de Peter Shaffer, "*an excellent piece of naturalistic and probably autobiographical cannibalism*"¹⁷. Allan Lewis classifica a mesma peça como "*a well knit family drama in the established tradition of Ibsenite realism*"¹⁸. John Russell Taylor refere-se ao estilo da peça como:

"...just the usual pruned, heightened realism of traditional stage parlance. But... the action does not progress, as one would expect, ... instead, the play organizes itself into a series of splendid self-revealing tirades..."¹⁹

Charles Marowitz *et al.* enfatizam a preocupação com a forma, mas a desconsideração total pelo formalismo; a preocupação com a reconstrução e o re-pensar, mas a desconsideração com a interpretação. Em 1965, afirmava:

"Like all new trends in art, it will probably claim to be more realistic, resorting to prefixes like hyper, super or ultra to distinguish it from the nineteenth-century naturalism and twentieth century realism. At the time of writing, it is impossible to say whether it will be a flash in the pan or the touchstone for an entirely new direction in theatrical endeavour. But the portents are unmistakably there."

"...What we have managed to do best is either a kind of pastiche or a specially British brand of naturalism. And this, it is argued, is only natural since the mood and feeling which informed the movement had deep roots already in naturalism: the desire to recreate working-class life, the preoccupation with humanist values and an interest in the attack upon Establishment values through social criticism."

Ainda de acordo com o crítico, os dramaturgos

"move towards a blend of naturalism and expressionism and an almost cinematic version of the historical chronicle... In addition, thrusting Beckett before them and dragging Ionesco behind, Pinter and Simpson have advanced towards the centre in the mode of the naturalistic-absurd. Looking back, naturalism in any pure sense has never been an adequate form: but the attempt to capture the rhythms and situations of real life has always been there as a main-stream."²⁰

A situação da Grã-Bretanha é, portanto, peculiar. Temos uma mescla, uma superposição, uma convivência, uma justaposição. O "New Drama" traz, como podemos ver, feixes de várias tendências, por vezes em direções aparentemente opostas, por vezes em confronto, ou ainda por vezes se combinando. Se por um lado sua localização cronológica é clara, a sua definição e desenvolvimento estão longe de sê-lo.

Antes do surgimento de Osborne, Wesker e Pinter, as peças mais provocantes e originais eram trazidas de Nova York e Paris. No início da década de 1950, os dramaturgos mais bem recebidos em Londres eram Arthur Miller, Tennessee Williams, Jean Anouilh e Jean Paul Sartre. A Grã-Bretanha de Priestley e Rattigan ainda discutia o espírito do liberalismo e conceitos filosóficos, preocupava-se com a família tradicional e com os problemas domésticos. Os princípios básicos da sociedade britânica permaneciam, portanto, intocados e intocáveis. Nesta mesma Grã-Bretanha, no entanto, a educação em massa, o desenvolvimento da consciência social e a promessa da mobilidade social começavam a surtir efeito e a reivindicar, se não resultados, ao menos reflexão e algum tipo de reação. Claro estava que o importante não era definir ou estabelecer objetivos, mas refutar os existentes; tampouco era gerar novos valores, mas tentar lançar suas sementes; o mais urgente era alertar a sociedade, confrontando-a com seu marasmo, com a sua acomodação, com seu "status quo" ineficiente. A maneira escolhida foi o tratamento de choque, pois que contra um esquema bem comportado e estruturado de maneira lógica, nada mais provocante do que a desestruturação, a insolência, o discurso franco e aberto. O aspecto revolucionário do "*New Drama*" é exatamente a não aceitação, por parte dos dramaturgos, da base da sociedade. O objetivo precípuo não é aperfeiçoar, mas destruir, embora não houvesse tanto empenho em conseguir soluções como havia em apontar falhas. Mesmo aqueles que vêm algo a preservar; aqueles que optam pela evolução ao invés da revolução; mesmo estes farão parte do "teatro de protesto", ou "teatro da ira", ou ainda do "teatro do absurdo". Apesar das

diferenças de estilo e técnicas de abordagem, estão todos protestando--contra a sociedade, contra a maneira pela qual as mudanças ocorrem, contra a direção e as diretrizes das mudanças. Tal comportamento proporcionaria, de imediato, o teatro alternativo, e preencheria, também de imediato, uma lacuna que se fazia sentir na sociedade. Jimmy Porter não apareceu, portanto, inesperadamente. Foi apresentado de maneira abrupta, mas era um convidado esperado para uma recepção sem data marcada. Ao chegar, precipitou uma série de comportamentos latentes e provocou a articulação das necessidades sociais, psicológicas e individuais daquele momento. O público, apesar de acolhê-lo prontamente, demorou um pouco para apreciá-lo -- o tempo necessário para se distanciar de uma situação pessoal, para a auto-análise do meio-ambiente onde cada um estava irremediavelmente incluído. Ao absorver Jimmy, este mesmo público trouxe à tona não apenas os acontecimentos domésticos, mas também os externos: os protestos contra Suez e a Hungria pairavam no ar, e o diletantismo vigente daria, assim, lugar à conscientização política. No entanto, os dramaturgos que se seguiram não se mostrariam, exatamente, bandeiras de protesto social; na verdade, revelar-se-iam exploradores metuculosos de uma imensa variedade de mundos individuais.

Se por um lado admitimos que o "*New Drama*" não podia-- e ainda não pode-- ser claramente definido, e que realmente sua lente necessitava de um foco mais claro, por outro, temos que admitir que liberou o teatro e o revitalizou. Com exceção de Pinter, no entanto, não houve grandes inovações técnicas, pois na maioria dos casos a forma tradicional vigente foi usada para atacar as instituições e as atitudes também tradicionais. Os "mundos individuais" eram abordados de acordo

com a ótica de cada dramaturgo, e por mais estranho que nos pareça, a grande maioria era exibida no "West End", um reduto da classe média. O "Novo Teatro" decidiu, assim, trilhar os mesmos caminhos do convencional: seria difícil dizer se para substituí-lo ou para co-existir com ele. O fato é que Laurence Oliver proporcionou um grande apoio ao movimento ao se aproximar de Osborne para um papel em sua nova peça, *The Entertainer*: era a aceitação oficial do "movimento" por parte do "sistema". Como que em contraponto, a abolição da censura também reforça este "movimento" a partir de 1967. Os assuntos até então compulsoriamente fora dos palcos invadem, de maneira exagerada, o teatro britânico. A interrupção do que Bernard Shaw chamava de "*middle-class morality*" revela-se como uma das mais profundas mudanças na vida social britânica após a segunda guerra: são destruídas as barreiras sociais e aumenta a dramática mobilidade social. Esta mobilidade, iniciada com o Educacional Act de 1944, provocou ajustes: a primeira geração de escritores e intelectuais que desfruta dos cursos superiores-- e do curso de teatro, inclusive-- sente-se não só deslocada em seu meio familiar (essencialmente parte da classe trabalhadora), mas também culpada por ter usufruído do privilégio. Estão conscientes de que esta oportunidade não eliminará a estratificação social britânica e isto os angustia profundamente. O teatro é a maneira de utilizarem sua capacidade e sensibilidade para expressar esta ira e esta angústia.

Tematicamente o teatro britânico torna-se iconoclasta e revolucionário. Nenhum outro país ocidental refletiu tão fielmente o espírito e os destinos de uma drástica mudança de comportamento social em seu teatro. Talvez nenhum outro país

ocidental tenha vivido a mesma experiência nos últimos trinta anos. Muito antes de se discutir o colapso econômico da Grã-Bretanha os seus dramaturgos já previam e revelavam o colapso moral em diferentes graus de júbilo e de "ira". Poderíamos dizer que previam uma decadência econômico-moral. Neste mesmo período, os dramaturgos norte-americanos tinham sua atenção voltada para assuntos diferentes: a guerra do Vietnam e a opressão de minorias sociais, especialmente os negros e homossexuais. Alguns, como Albee, preocupavam-se com o relacionamento humano; no entanto, não questionavam todo o alicerce da vida social e familiar tão profundamente quanto os ingleses. A maioria dos norte-americanos --naquele momento e de maneira geral-- aceita a sua sociedade enquanto tenta aperfeiçoá-la. Mas na Grã-Bretanha não se tratava de reformar, tratava-se de destruir e tentar reconstruir.

Ressaltando a peculiaridade da Grã-Bretanha com relação ao novo movimento, Clive Barnes afirma que enquanto em toda a Europa todos estavam "Esperando Godot", os britânicos decidiram ficar "Esperando Lefty", referindo-se à peça do dramaturgo norte-americano Cliff Odets, da década de 30. A afirmação, bastante crítica, implica o ponto central do "*angry movement*": enquanto Godot podia dar-se ao luxo de representar as angústias existenciais, filosóficas e transcendentais-- espelhando, portanto, o estágio de preocupação da sociedade, --Lefty representava a luta pelos valores básicos: os direitos do trabalhador, as greves, a sobrevivência das classes menos favorecidas, a voz do homem comum. Na Inglaterra, acresçam-se o despojamento dos modelos tradicionais, a desvinculação da aristocracia dominante, o clamor contra os valores estabelecidos. A arte aproxima-se da vida cotidiana: a torre de marfim

parece ter-se desmoronado, e o estilo lapidar, etéreo, ou "de mandarim", na definição de Kenneth Tynan, é substituído pela prosa, cuja característica básica é "ter os pés no chão." O adjetivo "civilizado", que passara a conotar "educado, isento, acima da impulsividade", volta ao seu antigo significado etimológico: civilizado passa a ser todo aquele que se preocupa com a sociedade e que se sente parte dela. A literatura, o cinema e a pintura que surgem podem ser vistos como rudes e anti-britânicos, porém, contêm a idéia de que a arte não é refúgio, nem tampouco alternativa, mas fundamental à vida. Para tanto, ser civilizado é ser "engajado". Porém, também o conceito de "engajado" é bastante peculiar na Grã-Bretanha.

Para os britânicos, engajamento (commitment) é sinônimo de "panfletário", de "propagandista", de "esquerda". Hinchliffe não vê a analogia como de todo incorreta, mas na França, onde a ocupação provocou uma reavaliação de valores e do engajamento político por parte dos pensadores, o processo político-filosófico ocorreu na mesma medida em que o Teatro do Absurdo foi a reação à extrema pressão do tempo. Parece não ter sido acidental o comentário feito por Napoleão a Goethe, de que "a política substituiu o destino no mundo moderno." A restrição ao caráter "panfletário", ou "propagandista" estará amenizada ao examinarmos a questão sob o seguinte prisma: se a arte é uma visão crítica da vida, será, de alguma forma, panfletária. O engajamento repousa sobre dois fatores: 1 - a liberdade de criação não deve ser desvinculada da responsabilidade social. Portanto, o escritor tem o direito de aspirar à liberdade de escrever, mas a sociedade, por sua parte, tem o direito de aspirar a responsabilidade social

do que recebe escrito; 2 - é inevitável. De acordo com Sartre, escrever é falar, e falar é revelar algum aspecto do mundo e da vida a fim de tentar aperfeiçoá-los. Se o engajamento é inevitável, por que perder tempo escrevendo sobre ele? Sartre faz a distinção entre "o escritor preguiçoso", de certa forma envolvido, por inércia, e o "escritor engajado", que, além de estar envolvido, procura escrever sobre isto de maneira lúcida, que se compromete com a "conscientização". Enfatiza, ainda, que esta não é a única maneira de se escrever, mas a mais honesta.

Jimmy Porter é um exemplo do "engajamento britânico": é tão veemente que quase não convence, e a própria peça não se define. Não há alternativas para Jimmy; assim, ou ele se torna monótono, ou não é levado a sério. No final, sugere pouco mais do que uma neurose pessoal. Resta-nos a dúvida do que seu autor realmente planejou para ele. Parece-nos, portanto, correta a idéia anterior de que o "*New Drama*" necessitava e necessita de um ajustamento de suas lentes, uma cristalização de objetivos, por sua vez justificados pelo espírito que o momento refletia: saber o que atacar, mas não a que aspirar.

Neste período, e especialmente entre 1950 e 1970, veremos que o teatro britânico acolherá, entre outras influências, duas em especial: Samuel Beckett e Bertold Brecht. No verão de 1955 um jovem diretor, Peter Hall, traz a Londres a peça *Esperando Godot*, escrita em francês, pelo dramaturgo irlandês em exílio na França. Transformou-se, de imediato, no assunto do momento, acompanhada por duas outras montagens concomitantes: *A Lição*, de E. Ionesco, e *O Balcão*, de J. Genet.

Enquanto isto, surgiam rumores na Alemanha Oriental de que um poeta, dramaturgo e diretor marxista revivia o teatro épico: Bertold Brecht. Os rumores foram confirmados em Londres em 1956, quando da visita do grupo Berliner Ensemble.

Embora com visões diferentes sobre o teatro, podemos detectar, tanto em Brecht quanto em Beckett, uma crítica e uma ira (anger) com relação à sociedade, e com relação às condições pelas quais o teatro espelhava esta sociedade. A influência de Brecht mostrou-se maior, não apenas em função do Teatro Épico, da Alienação e do Engajamento, mas principalmente porque a tendência era transferir a importância do ator para o escritor, e posteriormente, para o diretor. Nesta linha, Brecht tinha mais a oferecer, e, na verdade, deixou legados importantes ao enfatizar o desempenho esclarecedor do ator e a necessidade de grupos permanentes de teatro.

Antes do exemplo do *Berliner Ensemble*, os grupos, especialmente os de caráter nacional, geralmente dedicavam-se a um estilo específico, como o naturalismo para o Teatro de Moscou e o Classicismo para a Comédia Francesa. Estes estilos, admirados na Grã-Bretanha, mostravam-se, no entanto, limitantes. O *Berliner Ensemble* demonstrou que um grupo permanente podia proporcionar um processo de questionamento constante quanto à natureza do teatro, e não apenas ditar uma técnica. Uma companhia mostra-se capaz e propõe-se a ser uma entidade viva, e não apenas uma fábrica de produzir peças. Esta nova visão mudou os métodos de montagem e direção de peças: ou os diretores passam a ser apenas os líderes do grupo, conciliando as decisões tomadas pelos atores; ou então tomam uma atitude e

interpretação político-filosófica, para textos talvez não escritos com este propósito. Se o teatro britânico dos anos 60 se tornou, como tem sido às vezes afirmado, um teatro de diretores, isto se deve a Brecht, especialmente no caso de Peter Brook, John Dexter e William Gaskill. Alguns dramaturgos também revelam sua influência na década de 60, como Plater, John Arden e Peter Barnes, entre outros. Sua influência foi, na verdade, no sentido de que o teatro épico proporcionou uma alternativa construtiva à peça bem elaborada (*the well-made play*). Peter Shaffer, Robert Bolt e John Whiting, nenhum deles brechtiano, aprenderam com Brecht como alcançar as Unidades de Tempo e Espaço. Apesar das opiniões controvertidas em toda a Europa com relação à sua obra e a seus princípios políticos, Brecht deixaria, na opinião de John Elsom, cinco legados importantes para o teatro britânico: 1 - estimulou dramaturgos e diretores a voltarem sua atenção para a política como um tema interessante para o teatro, após mais de uma década após o fim da guerra, durante a qual a política foi encarada como anti-arte; 2 - seus métodos proporcionaram o enriquecimento das técnicas teatrais, transcendendo a peça bem elaborada e seguindo em direção ao teatro épico; 3 - o exemplo do *Berliner Ensemble* estabeleceu as diretrizes para os novos grupos permanentes britânicos e também mudou a arquitetura dos teatros-- do formal e opulento ao informal, funcional e austero; 4 - como consequência, a encenação perdeu seu tom emocional, adotando a postura simples e despojada; 5 - proporcionou amplas discussões sobre a natureza do teatro, especialmente para todos aqueles que rejeitavam sua influência. Visto que poucos podiam ignorá-lo, sua presença exigiria alguma tomada

de decisão: ou marcaria um novo momento, ou provocaria argumentos sólidos pela não aceitação.

Juntos, estes fatores fazem de Brecht a personalidade individual mais marcante a afetar o teatro britânico desde o término da "época de G. B. Shaw". Martin Esslin considera que após a influência de Brecht

*"...The British Theatre will never be quite the same again."*²¹

A "nova onda" de dramaturgos iniciou seu trabalho e atingiu sucesso antes de Brecht, nos moldes naturalistas, portanto, não brechtianos; porém o manteve como modelo. Sua influência na elaboração do texto propriamente dito foi abrangente, mas superficial. Sua proposta para o estilo épico atraiu dramaturgos e diretores. Peter Hall decidiu que a Royal Shakespeare Company, enquanto sob sua direção, não poderia se restringir a Shakespeare, visto que o futuro do teatro contemporâneo repousava sobre os estilos épico e poético. Tanto assim que *The Devils*, escrita em 1961 por John Whiting e *The Royal Hunt of the Sun*, escrita em 1964 por Peter Shaffer, foram sugestões deste diretor.

Esslin sumariza a importância de Brecht para o teatro como um todo:

*"...in my opinion, the overwhelming important example provided by Brecht: that drama can be a medium for a major poet, that the quality of this particular type of poetic language and imagination transcends all theoretical and practical rules, devices and gimmicks, even commitment and ideology, and that this alone will produce truly great drama."*²²

A segunda forte influência foi, como mencionamos, Samuel Beckett. Beckett propunha, em 1937, "*a literature of the un-word*"²³, e *Eperando Godot* (1948) inicialmente expressava a aversão ao "status quo" do teatro. Escrita originalmente em francês e traduzida para o inglês pelo próprio autor, como a grande maioria de sua obra, a peça inicia a trajetória do dramaturgo irlandês por caminhos bastante próprios: rejeição de todos os recursos que o mundo lhe coloca à disposição; eliminação quase total de cenários; diminuição de movimentos, de variação visual e de iluminação; gradativa retração da personalidade dos atores e até de sua presença física, culminando em *Not I* (1973), onde aparece apenas a boca da atriz. De acordo com Hayman, nenhum dramaturgo britânico contemporâneo parece tão preocupado com a linguagem ou tão hostil ao teatro vigente quanto Samuel Beckett, Eugène Ionesco e Peter Handke. Na verdade, considera todas as inovações mais significativas no teatro europeu pós-guerra como provocadas por escritores altamente preocupados com linguagem e com o teatro em si. Os dramaturgos ingleses não estiveram imunes; porém, não se mostraram tão radicais nem tão consistentes. A influência de Beckett pode ser detectada de maneira mais relevante em Harold Pinter e Tom Stoppard. Pinter é constante em sua resistência a uma definição, especialmente em suas três primeiras peças (*The Room, The Birthday Party, The Dumb Waiter*), todas escritas em 1957. As personagens de Beckett são incapazes de fornecer informações de qualquer espécie, entre si ou ao público; as de Pinter confundem o público e confundem-se entre si. Beckett não especifica tempo e espaço, e seu cenário nunca é naturalista. Pinter recorre ao realismo e suas personagens es

tão situadas em um contexto social. Ambos rejeitam os recursos que o mundo e o teatro lhes proporcionam e ambos utilizam o rádio.

Tom Stoppard revela a forte influência recebida ao declarar:

*"... Godot redefined the minima of theatrical validity."*²⁴

Rosencrantz and Guildenstern Are Dead suscita a curiosidade através, também, da espera. No entanto, Stoppard não é um poeta, como Beckett, e nem mesmo consegue se manter imune aos apelos e tentações dos recursos visuais. A originalidade dramática de Beckett repousa, em parte, em seus instintos anti-teatrais, e em parte em sua habilidade de criar um vocabulário de imagens teatrais que expressem sua visão poética. Stoppard é menos tomado pela ira (anger) do que Beckett, e satisfaz-se mais prontamente com as culturas existentes; sua rejeição é relativa.

Samuel Beckett e Bertold Brecht têm pouco em comum, porém, ambos reconheciam que a união entre tragédia e farsa poderia gerar uma prole bastarda bastante fértil. Para Beckett, as características individuais são menos importantes do que a consciência do homem com relação à vida, do que seu crescimento e sua deterioração, do que sua longa espera ao longo dos anos, do que ciclos de identificação ou alienação. Preferiu escrever em francês, pois as associações pessoais que a língua materna inevitavelmente carrega não se adequavam à objetividade de seus temas. Foi sempre radical, não em termos polí

ticos, mas técnicos; e empenhou-se constantemente no re-pensar a natureza do texto dramático, a fim de alcançar seus objetivos. Não se ateve a regras, mas manteve-se atento à sua tarefa de escritor.

Também não recorria à alegoria, como Ionesco, nem seguia Camus em sua insistência no absurdo do universo, mas perseguia objetivos mais limitados e bem delineados. Sua importância no teatro europeu pós-guerra não pode ser menosprezada, embora nenhum autor por ele influenciado tenha escolhido o caminho estreito e bem cuidado que Beckett iniciou. Parece ter estabelecido um extremo, uma fronteira, pois a natureza humana nunca mais foi expressa em sua condição tão primitiva, tão básica. Seu grande legado foi purificar a linguagem dramática -- embora alguns o acusem do contrário -- ao se desvencilhar de preocupações que haviam dominado o teatro por longo tempo e ao expressar outras, de maneira tão exata, a tornar desnecessárias quaisquer afirmações ou explicações. Beckett proporcionou, portanto, uma escala de valores, pela qual outros escritores poderiam ser julgados.

O "absurdo naturalista" a que se referiu Charles Marowitz, uma concepção regional, ou de cores locais, do movimento do absurdo, toma Beckett e Ionesco como determinantes. Uma das personagens de Ionesco expressa a visão do dramaturgo:

*"While they are demystifying the mystifications demystified long ago, the intellectual will give us a rest and leave our mystifications alone."*²⁵

Ionesco coloca o artista à frente do intelectual, a criação à frente de crítica, e traz à tona a essência do teatro: um instrumento de mistificação e desmistificação, através do qual uma cultura critica ou ritualiza seus preceitos. Ao absorver os preceitos de sua cultura e de sua época, o teatro do absurdo não poupará a crítica -- a própria denominação é explícita -- e ritualizará os conceitos de maneira peculiar. "Absurdo" significa, originalmente, "em desarmonia, incongruente, ilógico." Coloquialmente, expressa a ideia de "ridículo". O próprio Ionesco define o termo com relação ao movimento no teatro:

*"Absurd is that which is devoid of purpose ... Cut off from religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless."*²⁶

Seria extremamente inquietante se a pressão histórica da segunda guerra mundial não provocasse inovações artísticas em sua busca por esclarecimentos. O teatro sério proporciona um complexo visual que une, com fidelidade, os acontecimentos e a representação deles; que mostra o turbilhão que envolve a sociedade, ao mesmo tempo em que permite diferentes respostas emocionais. Este era o momento de perplexidade, de inutilidade. O teatro tenta re-definir o papel das personagens, desclassifica o herói, recorre à psicologia, ao ceticismo cultural, ao existencialismo; as personagens passam a ser grotescas, os mecanismos, anti-teatrais: o teatro retrata o "absurdo", reproduz o reflexo da sociedade que vê e sente. O aspecto cômico deve-se ao fato de que o protagonista típico tem consciência de que tudo o que sabe é inútil; por este mo-

tivo, procura novos caminhos, não poupando sua ironia. Em sua trajetória, não se envergonha de mostrar o que encontra: nada, ou melhor, nada novo, nada diferente, nada que valha a pena.

O teatro do Absurdo não é um movimento literário, nem poderia ser, como afirma Martin Esslin, pois sua essência repousa na exploração livre da visão individual de cada escritor. Ao refutar a linguagem lógica e os moldes existentes para o texto teatral, cada dramaturgo se empenha em estabelecer, a seu modo e sob sua ótica, as novas convenções dramáticas. Sabemos, no entanto, que movimentos de vanguarda não poderão se basear apenas na inovação -- mantêm sempre o modelo anterior, e se deste nada retiver, ao menos o tomará como ponto de partida para a reavaliação e reconstrução. Ainda de acordo com Esslin, o Teatro do Absurdo volta às velhas tradições: a novidade está na rara combinação de seus antecedentes. O que pode chocar como iconoclasta e incompreensível nada mais é do que uma expansão, uma reavaliação e desenvolvimento de comportamentos já conhecidos e aceitos em outros contextos. Os elementos tradicionais, segundo o autor e crítico, são: a- o teatro "puro", desprovido dos efeitos de cenário; b- o uso da personagem-palhaço, do "bobo", da mímica; c- "verbal monense"; d- o componente alegórico da literatura do sonho e da fantasia.

O Teatro do Absurdo é o caminho escolhido por artistas de nosso tempo em sua tentativa de ultrapassar o muro da complacência e da automação em busca da consciência do homem enquanto ser humano, do homem em sua real condição. Assim, preenche um propósito duplo e apresenta ao público um "absurdo duplo".

O desespero, a incerteza e a violência de hoje têm a mesma febre que inspirou o Renascimento. Nietzsche afirmou, certa vez, que as convicções são como prisões, pois excluem o prazer da dúvida. A idéia poderia ter um significado especial para um povo que emergisse da Idade Média, mas no teatro contemporâneo produz o efeito contrário: muita dúvida não gera bom teatro, e exclui a alegria da convicção. A função do teatro enquanto necessidade social é eliminar a solidão e propiciar a comunhão que a arte torna possível: é uma aventura na busca pela liberdade. Para alguns, como T. S. Eliot, liberdade de alguns a fim de assegurar a liberdade de muitos e retornar à graça de Deus; para outros, como Sean O'Casey, liberdade de muitos para assegurar a de alguns; para Sartre, liberdade de viver sem Deus e assumir as próprias atitudes; para Strindberg, liberdade da imaginação em explorar o impossível; para Shaw, liberdade de convenções desgastadas e da pobreza; para Brecht e Miller, liberdade para culpar; para Ionesco, liberdade dos símbolos massacrantes da lógica²⁷.

O dramaturgo jamais escreve para si, como poderá fazer o poeta. O produto final -- que jamais é final -- envolve uma rede orquestrada de pessoas, atividades e trabalho. Ao se apresentar ao público, a peça cumpre o papel social do teatro: torna-se parte da sociedade. Uma vez acolhido, este teatro vivo tem o poder de influenciar a mente, a esperança e a fé dos homens.

O teatro britânico da década de 80 carrega uma ebulição natural e permanente, muito embora sua qualidade seja, por vezes, questionada. O subsídio governamental alimenta este estado dinâmico e proporciona, não apenas através de suas

companhias, mas também de seus festivais, toda a madeira para manter acesa a chama da atividade teatral. Clive Barnes focaliza claramente a importância do teatro subsidiado ao considerar as três vigas para a sobrevivência e para o futuro do teatro britânico: a- que corresponda à vida sócio-cultural; b- que receba respostas do público; c- que tenha apoio financeiro para ser levado adiante. Suas esperanças repousam na genialidade dos artistas e na força das instituições.²⁸ Considera o teatro britânico como um "mundo decente para o dramaturgo britânico". Na verdade, o teatro é celebrado como um dos últimos remanescentes da excelência britânica: por não limitar ou definir a liberdade que busca e por não interromper esta busca; por persistir na tentativa de resposta; por insistir na discussão das dúvidas; por respeitar os anseios sociais e conseqüentemente abrigar diferentes estilos e gêneros; por permitir que o espelho de imagens seja recíproco; por fluir naturalmente, espontaneamente; por proporcionar espaços a diferentes correntes.

Ao ilustrar esta diversidade, John Walker identifica os seguintes grupos:

The Top of the Bill: Alan Bennett, John Osborne, Tom Stoppard, Harold Pinter, David Hare, Peter Barnes, David Storey, John Arden, David Mercer, Rodney Ackland, Christopher Hampton, Edward Bond, Peter Nickols, Arnold Wesker, James Saunders, Charles Wood.

- The Wild Bunch:* Howard Barker, Trevor Griffiths, Stephen Poliakoff, Snoo Wilson, David Edgar, Howard Brenton, Heathcote Williams, Barry Keefe, Ken Campbell, Pam Gems, Hugh Leonard, Michael Frayn, John Mortimer, Mustapha Matura, Alan Ayckbourn, Mary O'Malley.
- The Traditionalists:* Dennis Cannan, Simon Gray, Frank Marcus, Robert Bolt, Peter Shaffer, Brian Friel.
- The Populists:* Henry Livings, Roddy McMillan, Bill Bryden, Peter Terson, John McGrath, Keit Dewhurst.
- The Individualists:* David Rudkin, Barry Collins, Ted Whitehead, Caryl Churchill.²⁹

Este leque de dramaturgos parece corroborar a opinião de John Gassner, quando afirma:

"... a good play can be written in any style or form..."³⁰

"... the present century has developed no style, but invented many..."³¹

Peter Shaffer foi situado entre os "tradicionalistas" na classificação de Walker. Chiari o considera naturalista, pelo menos ao analisar *Five-Finger Exercise*¹⁶; John Russell Taylor o vê como fiel ao realismo de Ibsen¹⁹. A grande maioria dos críticos concorda em um ponto: nem eles, nem o público, nem a comunidade teatral imaginou, em 1958, os destinos que seguiria o jovem autor de *Five-Finger Exercise*. Na ver

dade, ainda hoje não se pode prever o próximo trabalho do dramaturgo. Considerando-se um grande artesão do texto dramático, o próprio Peter Shaffer reitera o caráter inacabado de suas peças e enfatiza a fascinação pela variedade de temas. No entanto, a variação temática ocorre em nível de cenário, de montagem, de recursos dramáticos e de tópicos, ou assuntos. O que existe é uma reiteração temática: as mesmas preocupações, a mesma angústia, as mesmas dúvidas -- em roupagens diferentes. Podemos dizer, então, que os temas de Peter Shaffer se fazem presentes como uma constante na maioria de suas peças: veremos que se sobrepõem em níveis; se alternam; por vezes se confrontam.

Nosso trabalho pretende, através da análise da obra de Peter Shaffer, identificar os diferentes matizes de seu trabalho no teatro; percorrer as fases distintas na evolução de sua vida de escritor; examinar a abordagem peculiar de uma temática aparentemente variada; estudar sua presença polêmica no cenário teatral britânico e internacional. Pretende, ainda, analisar o desenvolver de um processo constante e inacabado em sua obra: a dicotomia entre o social e o individual e as nuances dessa trajetória.

NOTAS CAPÍTULO I

- (1) HINCHCLIFFE, Arnold P. *British Theatre: 1950-1970*. Oxford, Basil Blacknell, 1974, Preface.
- (2) Idem, *ibidem*, Preface.
- (3) CHIARI, J. D. ãs L. *Landmarks of Contemporary Drama*, London, Herbert Jenkins, 1965, p. 107.
- (4) TAYLOR, John Russell. *The Rise and Fall of the Well-made Play*. London, Methuen and Co. Ltd., 1967, p. 146.
- (5) Idem, *The Second Wave. British Drama for the Seventies*. London, Methuen and Co. Ltd., 1971, p. 8.
- (6) OSBORNE, John. in TAYLOR, John Russell. Idem (4), p. 8.
- (7) TYNAN, Kenneth. *Tynan on Theatre*. London, Penguin, 1964, p. 55.
- (8) KAUFMANN, R. J. "On the Newness of the New Drama", *The Tulane Drama Review*, Vol. VI, no. 4, June 1962, p. 95.
- (9) LEWIS, Allan. *The Contemporary Theatre*. New York, Crown Publishers, 1962, p. 1.
- (10) HARE, David. "The Playwright as Historian", *The Sunday Times Colour Magazine*. November 26, 1978, p. 45.
- (11) EVANS, Gareth Lloyd. *The Language of Modern Drama*. Guildford, England, Biddles Ltd., 1977, p. 82.
- (12) DELANEY, Shelagh. in EVANS, Gareth Lloyd Idem (11), p. 85.
- (13) Idem, *ibidem*, p. 87.
- (14) SHAFFER, Peter. "Labels aren't for Playwrights", *Theatre Arts*, Feb. 1960, p. 21.
- (15) WESKER, Arnold. in EVANS, Gareth Lloyd. *The Language of Modern Drama*. Guildford, England, Biddles Ltd., 1977, p. 101.
- (16) CHIARI, J. D. ãs L. *Landmarks of Contemporary Drama*. London, Herbert Jenkins, 1965, p. 209.

- (17) Idem, ibidem, p. 210.
- (18) LEWIS, Allan. *The Contemporary Theatre*. N.Y., Crown Publishers, 1976, p. 326.
- (19) TAYLOR, John Russell. *Anger and After*. London, Methuen, 1969, pp. 275-275.
- (20) MAROWITZ, Charles *et al.* (eds). *The Encore Reader. A Chronicle of the New Drama*. London, Methuen, 1965, pp. 211-214.
- (21) ESSLIN, Martin. "Brecht and the English Theatre". *Brief Chronicles*, London, Temple Smith, 1970, p. 84.
- (22) Idem, ibidem, p. 96.
- (23) BECKETT, Samuel, in HAYMAN, Ronald. *British Theatre since 1955: A Reassessment*. Oxford University Press, 1979, p. 30.
- (24) Idem, ibidem, p. 41.
- (25) KAUFMANN, R. J. "On the Newness of the New Drama", *Tulane Drama Review*, Vol. 6, no. 4, June 1962, p.94.
- (26) IONESCO, Eugène, in ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. London, Penguin, 1968, p. 23.
- (27) ALLAN, Lewis. *The Contemporary Theatre*. New York, Crown Publishers, Inc., 1962, p. 7.
- (28) BARNES, Clive. "The State of British Theatre". *Sunday Times Colour Magazine*, Nov. 26, 1978, p. 38.
- (29) WALKER, John. "Playwrights Guide". *Sunday Times Colour Magazine*, Nov. 26, 1978, pp. 70, 71.
- (30) GASSNER, John. *The Theatre in our Times*. New York, Crown Publishers, Inc., 1966, p. 8.
- (31) Idem, ibidem, p. 11.

Capitulo II

Peter Shaffer

Logo após o grande sucesso de *Five-Finger Exercise* (1958), Shaffer declarou que sua próxima peça seria no mesmo gênero, porém "*not a drawing-room play... not a kitchen play... but a living-room play.*"¹

Como situar um dramaturgo que insiste em manter as convenções em desuso e ao mesmo tempo evita comprometer-se com qualquer ponto de vista sobre a sociedade? Talvez, então, W. L. Webb esteja correto ao intitular seu artigo sobre o jovem escritor "*Committed to nothing but the theatre*"² em 1959.

Se considerarmos que Shaffer se utiliza de recursos teatrais convencionais para atingir seus objetivos não convencionais, concordaremos que ele é um dramaturgo por exce^lência, e não um polêmico. Nesta linha, veremos que sua técnica é sempre a mesma: a expectativa é criada a partir de uma cena ou de um grupo de personagens. O próximo passo é despir a realidade superficial até que público e atores descubram a verdadeira natureza da ação dramática na qual estão envolvidos. À medida que observamos, através do convencional, os fatos passados são reavaliados à luz de nossa compreensão no presente.

Ruby Cohn considera Shaffer como um misto de "*tempered anger and domesticated alienation to middle-class tastes.*"³; Pennel o considera "neutro". Vale dizer que tais opiniões se estendem até *The Royal Hunt of The Sun* (1964).

Enquanto seu primeiro grande sucesso (*Five-Finger Exercise*) foi considerado como "*a gem of civilized theatre*"⁴, e ainda visto como "*a gentler version than Osborne's about what is making men in England angry*"⁵ (1959), em 1980 Barry B.

Witham concluía que *Equus* era não apenas uma extensão de *Look Back in Anger*, de Osborne, mas também de *Live like Pigs*, de John Arden, de *Roots*, de Arnold Wesker e *The Loner*, de Harold Pinter.⁶ No ano de 1965, Edward Sothorn Hipp descreve a "maestria" de Shaffer em *The Royal Hunt of the Sun*⁷, ao mesmo tempo em que Walter Kerr não dispensa nenhum elogio ao mesmo texto.⁸

A maioria dos dramaturgos conquista prestígio e público através da qualidade do aspecto pessoal de sua obra, aliada à qualidade dramática. De alguma forma, ao leitor, ou espectador, são proporcionados lampejos de um mundo privado, mais ou menos identificados com a realidade do dramaturgo. Peter Shaffer nos chama a atenção, de imediato, pelo tom pessoal, ou melhor, pelo não envolvimento direto, por uma certa distância, uma cautela consciente, por um respeito e zelo ao tema e às mensagens. De acordo com J. R. Taylor, "sua obra revela todas as qualidades clássicas de um dramaturgo tradicional: construção fortemente alicerçada, estória bem elaborada, caracterização realista, extrema fluência em diálogos vivos e precisos. No entanto, mantém-se tão misterioso e intocável quanto Walter, a personagem central de *Five-Finger Exercise*".⁹ Em meio à convencionalidade, aborda, já na primeira peça, a questão do homossexualismo; o canibalismo familiar, — invadindo o perigoso território da privacidade da família inglesa —; a ira do jovem universitário, suas decepções e sua falta de perspectiva; a mútua ira entre Walter e a sociedade. Parece-nos assim, bastante adequado a analogia entre Clive e Jimmy Porter: o primeiro é uma versão mais branda do segundo.

Peter Shaffer, o "clássico", o "tradicionalista", o "realista", o "naturalista" ou "neo-naturalista", situa-se no período do New Drama mais por razões cronológicas, ou até por acidente, de acordo com John Russell Taylor¹⁰. A opinião do dramaturgo sobre rotulações desta natureza é, no entanto, bem clara, desde sua primeira peça, e foi expressa em artigo intitulado *"Labels aren't for Playwrights"*:

"Uncertainty within myself is something I prize. I do not want to classify, or be classified by others... And certainly I do not want to be informed that the tiny strip on the Drama map labeled 'Shaffer' is already fully settled"

"I rather believe my totem animal to be the chameleon."¹¹

Em 1963, em entrevista a um jornal norte-americano, completa:

"I hope my style will alter all my life, like the cells of my body."¹²

Em 1976, em outra entrevista, declarou ainda:

"I think I always wanted to do strictly non-naturalistic plays."¹³

Não só Shaffer não mudou de idéia até hoje, como também mostrou, desde logo, que seus princípios e objetivos seriam postos em prática. Expressou o uso deliberado da convenção do naturalismo: o aspecto convencional se fazia fundamentalmente necessário ao tema. E acrescentou que recorreria ao convencional sempre que se sentisse atraído ou percebesse ne-

cessário. Lembrou que ao fazer tais declarações trabalhava em uma peça com um tema histórico, no século XVI (*The Royal Hunt of the Sun*), a qual seria seguida por uma farsa e uma pantomima (*Black Comedy* e *Merry Rooster's Panto*).

Dizendo-se "not an angry young man" e declarando que não queria escrever peças naturalistas, o que podemos notar, ao analisar sua obra, é um mesclar constante: naturalismo (*Five-Finger Exercise*, *Equus*, *Shrivings*); "angry theatre" (*Five-Finger Exercise*, *Shrivings*, *Equus*); épico (*The Royal Hunt of the Sun*), comédias e farsas (peças de um ato). Como dissemos, as peças nos são apresentadas com roupagens diferentes, porém, com reiteração temática, o que será analisado posteriormente.

Shaffer satisfaz plenamente o significado da palavra *dramaturgo* em inglês-*playwright*. Seu próprio comentário é muito interessante, visto não ser comum esta percepção.

"I love that word playwright, particularly wright--it suggests a wheelwright or cartwright, a man with a hammer, hammering out a solid structure, and I've always tried to do that."¹⁴.

Shaffer é, sem dúvida, um artesão. Reescreve suas peças vinte ou trinta vezes, e descreve seu trabalho como um contínuo rasgar de papéis e um constante esvaziar de cestos. Elabora o texto como um escultor: na forma, no conteúdo, na expressão. No entanto, ao partir da estrutura sólida não se limita a usar seu cinzel superficialmente -- despe esta estrutura aos poucos, começa a moldá-la e a perscrutá-la. Revela-se um explorador cauteloso e um avaliador tenaz: o valor dos achados e a sua análise independem dos métodos utilizados. Por

tanto, naturalismo, realismo, convencional, experimental, ou qualquer outro rótulo, não serão sua prioridade. O importante é o processo de elaboração do texto, o preenchimento de seus objetivos, o conjunto deste trabalho--nunca final ou realmente acabado--que o público recebe: é o que Shaffer denomina "*total theatre*".

*"I always wanted to write plays involving total theatre. By that, I mean theatre that is, of course, a text fulfilled by gesture, and ritual, and magic."*¹⁵

O conceito de "*total theatre*" lhe permite a flexibilidade necessária ao "camaleão", a autonomia para recorrer a diferentes efeitos visuais e dramáticos, a liberdade de estilo, a conseqüente busca espontânea dos objetivos.

Alan Downer enfatiza a importância do "*total theatre*" também em Nova York.¹⁶ Nos anos de 1965-66 a Broadway volta-se para Shaftesbury Avenue, em seu período pós-Brecht, com seus jovens dramaturgos tomados pela ira e levando o "*New Drama*". Downer vê a Broadway deste momento como recorrendo a um teatro inglês revitalizado: esta nova energia, segundo ele, advém do conceito do "*total theatre*". Este teatro não só se serve de todos os elementos que o palco pode oferecer ao texto, mas principalmente usa este texto como o libretto de um ballet, e o público é tomado pelas maravilhas físicas, visuais e tecnológicas. O teatro contemporâneo aproxima-se dos primeiros teatros do ocidente e com eles se identifica. O objetivo é fazer com que o público veja e reveja seu lugar e sua condição. É como se o tentasse atingir com um golpe na mandíbula, o colocasse sob um chuveiro gelado e imediatamente exi-

gisse do espectador uma avaliação lúcida e inteligente do que lhe acabara de acontecer. Sem negar a importância da mente, dirige os golpes aos pontos mais sensíveis do espectador, e não raras vezes triunfa sobre uma vítima mais triste, e não mais sábia.

Shaffer sempre foi um adepto declarado do "*total theatre*". De toda a sua obra, no entanto, as obras que mais expressam esta opção são *The Royal Hunt of the Sun*, *Equus*, *Amadeus*. Como veremos oportunamente, as três peças revelam mais pontos em comum.

Poucas vezes o dramaturgo falou francamente sobre seu método de trabalho, e mais raramente ainda sobre suas peças. Através de suas poucas declarações, podemos traçar o esquema para seu trabalho criativo: uma vez escolhido o tema, este não lhe dará paz até que seja concretizado em texto. O caminho entre os dois pontos é penoso: uma profunda busca no íntimo. Uma voz começa a dizer: "Escreva-me, escreva-me." Ao começar a atender seus apelos, outra lhe diz: "Não, assim não, você pode fazer melhor." E começam as intermináveis revisões. A peça tem seu início a partir de uma imagem, que poderá ser o começo, o meio ou o clímax. Poderá, ainda, ser a máscara de uma outra imagem. A busca parece ser, para Shaffer, como o aproximar-se de uma cidade cheia de tesouros, riquezas e encantamento; porém, protegida por fortes muros. O dramaturgo parece circundar esta cidade, analisando a altura e a espessura de suas paredes, e cautelosamente tentando identificar as falsas entradas para não se deixar enganar. Os verdadeiros acessos são difíceis de encontrar, e exigem reclu-

são, recolhimento. A privacidade e a solidão de dois anos, período que em geral lhe toma a elaboração do texto teatral, é finalmente compensado ao compartilhá-lo com seu público. Os longos meses de revisão fazem este momento parecer quase impossível. O artesão continua:

*"the final version of a play is made in the forge of rehearsal."*¹⁷

E Shaffer não abandona sua criação. Ao manter a continuidade deste processo, acompanha o público e sua reação:

*"Listening to audiences is a fascinating thing. It has got two natures. It has got its communal nature, which happens very quickly. But, within that communal or set thing, there are individuals who are reacting and murmuring all the time."*¹⁸

O dramaturgo terá, sempre, a preocupação com o social "communal" e o individual "individual": nos temas, no texto, na recepção do público. Pretende que seu espectador sinta como que uma "revelação", e saia do teatro como que "iluminado", envelhecido pelas preocupações, na escuridão do terror. Considera que seu público deva ser magoado, provocado, chocado, alentado e adorado -- porém nunca insultado ou julgado. O julgamento só ao público pertence, nunca ao dramaturgo. Ao esculpir sua massa sólida, Shaffer convida seu público a julgar não apenas sua escultura, mas o valor que representa. No teatro, não apenas suas personagens estão expostas ao mesmo julgamento, mas também suas conclusões. O teatro total pressupõe a participação do público através de to-

dos os recursos dramáticos possíveis; através da identificação de temas, personagens e situações; através da avaliação das conclusões. Assim, ainda que parcialmente, Peter Shaffer faz parte do chamado "*New Drama*".

A grande importância que o julgamento das conclusões assume para o dramaturgo advém de sua preocupação com o enredo "*plot*". Shaffer lamenta a despreocupação atual, e até mesmo uma certa negligência, da arte de contar histórias. Lembra, com respeito e admiração, uma cena que presenciou em um mercado marroquino: uma multidão ouvia, eletrificada, um contador de histórias itinerante. Imediatamente sentiu que aquela seria a atmosfera ideal para o teatro, especialmente o moderno, destituído do essencial, na opinião do dramaturgo, e substituindo-o por personagens marcantes e boa direção. Para ele, o espectador sente-se traído, e deixa a sala de espetáculo como que insatisfeito, ansioso, com as expectativas não preenchidas. Escrever para o teatro é como contar história para crianças à hora de dormir: o envolvimento e a ânsia pela crença ou descrença são uma excelente prática para o dramaturgo. Shaffer atende, assim, aos apelos de J. C. Trewin:

*"I hope that the dramatists of tomorrow will not forget that it is their task to build a plot, to keep narrative at full pressure."*¹⁹

As histórias que Peter Shaffer criou cobrem uma vasta gama: peças para o rádio, adaptações e roteiros para a televisão e cinema, peças de um ato, peças longas, farsas e comédias, dramas psicológicos, peças épicas. O desenvolvimento e o crescer de sua obra tiveram um início claro, típico de sua

época, perfeitamente identificado com o "angry theatre", com a falta de perspectiva:

"... Then the war came and from that point on we were peripathetic."

...

"My three years in coalmining gave me an enormous sympathy and feeling of outrage in contemplating how a lot of people had to spend their lives."²⁰

A sensação de perplexidade e de revolta, "domesticada" e "mais branda", trará uma característica do dramaturgo que o diferencia de seus contemporâneos: o prevalectimento da dignidade humana, da fé, do otimismo e do amor. Nem sempre de maneira explícita, a mensagem final é sempre de esperança: por este motivo é interpretado por alguns como sentimental; por outros, como de extremo valor por não negligenciar as lealdades e os sentimentos comuns nos quais o convívio social tem suas bases. Novamente aqui, um elemento do naturalismo e do "New Drama".

Quando jovem, Shaffer tinha a sensação, ou a ilusão, de que suas preocupações e seus interesses jamais seriam compartilhados por outras pessoas. Hoje, milhares, em vários pontos do mundo, não são partilham deste seu mundo interior como se sentem felizes com isto. Vale lembrar, no entanto, que como já mencionado, o "mundo interior" propriamente dito do dramaturgo não é totalmente exposto, não se descobre; é examinado à distância, e revelado através de filtros próprios. Este reconhecimento, muito mais do que o grande sucesso financeiro,

parece ser a grande recompensa pelo trabalho longo e penoso. Falando sobre isto, Shaffer declara:

*"It gives one a tremendous sense of one's own existence, which strangely when I was young I did not have."*²¹

Os anos passados nas minas de carvão (1944-47) fizeram mais do que provocar ira--acumularam longas horas de reflexão, interromperam a continuidade de seus estudos em Saint Paul's, Londres, para onde se instalara com a família em 1942. Originalmente de Liverpool, Inglaterra, Peter Sheffer nasceu a 15 de maio de 1926, juntamente com seu irmão gêmeo, Anthony. Seus pais, judeus ortodoxos, Jack e Reka, viajaram muito pelo interior da Inglaterra com seus três filhos (sendo Brian, o mais novo), até se fixarem na capital. Peter sempre nutriu um grande apego ao campo, especialmente em sua terra natal. Vivendo entre Londres e Nova York, não consegue se instalar em definitivo e muito menos desvinvular-se da profunda ligação com suas raízes. Apesar de sentir que se completam, alterna o que chama de sua "*main base*"--ora nos Estados Unidos, ora na Inglaterra. Irrita-se um pouco quando o consideram com fortes influências norte-americanas e vê o seu país como o melhor do mundo para o dramaturgo: por permitir a experiência individual e estimulá-la; por fornecer a atmosfera para o artista da música e do teatro; por levar a palavra a sério; por nutrir uma devoção apaixonada ao teatro em si e a intrínseca personalidade de ator do inglês. Após o período de reclusão nas minas -- seu dever no tempo da guerra -- cursou História em Trinity College, Universidade de Cambridge, onde se graduou em

1951. Os amigos norte-americanos que lá cultivou aumentaram sua curiosidade e fascinação pelos Estados Unidos. Considerando-se incapaz de conseguir emprego em seu país, mudou-se para Nova York. Sentia que deveria trabalhar com literatura, ou teatro, mas pertencia ainda à geração cujo conceito era o de que escrever--principalmente para o teatro--não era um trabalho sério. E passou a fazer isto apenas nas horas vagas, como lazer. Das várias tentativas do que considerava "trabalho sério", o mais próximo que chegou da literatura foi vender livros na Livraria Doubleday e atuar no departamento de compras da biblioteca pública de Nova York. Vivia, na época, no setor da cidade denominada "Hell's Kitchen", e aí escreveu sua primeira peça, *The Salt Land*, apresentada na televisão inglesa em 1955, e não no palco como pretendia seu autor. De volta a Londres e com a experiência de escritor dos tempos de Universidade e do período em Nova York, começa a trabalhar como crítico de música e literatura. Apesar de gostar do trabalho, resolve viver de seus talentos de escritor e abandona o emprego. Desta decisão surgiu *Five-Finger Exercise* (1958), seu primeiro grande sucesso. A noite de estréia deu a Shaffer a certeza de que achara seu caminho:

"... it seemend there was no going back,
that I was a playwright."²²

A partir desta data, Shaffer dedica-se inteiramente ao teatro, e tenta atender ao que chama os "dois lados de mim mesmo": um, para o teatro de máscaras, rituais e mágica, incluindo a música (*The Royal Hunt of the Sun, Equus, Amadeus*), contrastando com o segundo, para o teatro do prazer, da farsa,

da mímica (*Black Comedy, White Lies, Public Eye*). Na verdade, o que permeia toda a sua obra é a contínua tensão entre os valores de Apolo e Dionísio; é o constante debate entre a violência do instinto por um lado, e o desejo de ordem e disciplina por outro; é o conflito de não admitir ou aceitar nenhuma religião oficial e o fato inegável da inutilidade da vida sem o sentido do divino.

Tentando recuperar os poucos anos em que negligenciou esta atividade "não séria", passou a empenhar-se deliberadamente com um esforço tão profundo a ponto de não permitir que fosse notado: o resultado terá sido purgado, purificado. A ação dramática deve, segundo Shaffer, ultrapassar a irritante repetição de diálogos e longas exposições ou divagações, como se vê no teatro atualmente. O conflito, a revelação ou a dúvida deverão estar bem situados. Por esta razão, Kerensky o considera "um dramaturgo diferente de seus contemporâneos, pois alia a preocupações com as idéias e os relacionamentos psicológicos a habilidade de criar efeitos visuais e dramáticos"²³. O teatro, ainda de acordo com Shaffer, deve ter qualidades verbais e visuais, com a prevalência das primeiras. E ambas serão o veículo para expressar contextos maiores, mais abrangentes: sociais, políticos, filosóficos, psicológicos, religiosos. Sempre protestando, utilizará a linha de pensamento para a crítica construtiva, para a busca do aperfeiçoamento e da esperança, para a revelação. Neste ponto, está mais identificado com os norte-americanos do que com os ingleses. No entanto, seguindo seu caminho isento das tendências ou do comportamento dominantes, Shaffer estabeleceu sua única prioridade: o teatro em si e por si.

Shaffer observa que as emoções concomitantes de espanto e encantamento produzem um efeito extraordinário no teatro. Considera a comédia em alto estilo como relacionada com o Drama na mesma proporção em que a farsa está relacionada com o Melodrama. As farsas de Feydeau, seu grande modelo, tratam de situações extremamente dramáticas: ao abrir uma porta ou uma gaveta, um casamento poderá ser rompido, ou alguém estará arruinado. Não há meio termo, e nem volta. Em *Black Comedy* (1965) vemos que a reversão da convenção de claro e escuro foi usada para se chegar ao espanto e ao encantamento.

Freqüentador assíduo do teatro desde o início da adolescência e profundo amante e conhecedor de música, Shaffer nunca se deixou comprometer politicamente, mantendo uma ostensiva independência liberal. E tem um argumento muito convincente:

*"...the greatest tragic factor in history is man's apparent need to mark the intensity of his reaction to life by joining a band, for a band, to give itself definition, must have a rival, or an enemy."*²⁴

Como bom observador e adepto do exame à distância, Shaffer é coerente com sua personalidade e com sua postura profissional: é refratário a definições, preza muito o valor e o sabor da dúvida. Este comportamento transparece em sua obra: não há soluções, nem tampouco definições. Somos expostos às conclusões do dramaturgo, e devemos nos posicionar, porém são a nós compete esta opção.

John Elsom o considera quase que sem pares no período

do do "renascimento" do teatro pós-guerra, pois ao mesmo tempo em que mantêm as tradições do teatro da classe média, não negligencia as alternativas. Ainda de acordo com Elsom, esta mentalidade aberta se reflete em sua obra e na variedade de estilo; sua versatilidade está alicerçada em bases técnicas sólidas: ao se mostrar menos eficiente em diálogos com ambição filosófica, como em *The Battle of Shrivings*, jamais falha em prender a atenção, ou, mais importante ainda, em atender às necessidades da ação dramática; a linguagem, extremamente bem cuidada, chega por vezes a pecar pela literariedade, pela elaboração muito consciente, pela exagerada fluência verbal (*The Battle of Shrivings*)²⁵. Esta mesma eloquência, no entanto, enriquece Pizarro e Atualpa (*The Royal Hunt of the Sun*): de seres semi-divinos passam a ser vistos como homens comuns; de seres extraordinários, sofrem, com dignidade, as dores do homem comum.

Michael Hinden afirma, em seu estudo:

"Even Peter Shaffer's detractors have praised his theatrical craftsmanship. Shaffer is without peer among contemporary dramatists in exploiting the theater's full range of expressive means."²⁶

De acordo com Hinden, nenhum dramaturgo contemporâneo consegue visualizar o momento dramático melhor do que Shaffer. No entanto, muitos críticos questionam seu virtuosismo técnico como provável substituto do conteúdo dramático. Constantes críticos têm surgido no sentido de que o talento teatral de Shaffer é superficial e que seu domínio do palco através da "mise-en-scène" apenas disfarça a inadequação de

suas idéias. Robert Brustein, ao comentar *The Royal Hunt of the Sun* afirma:

"... without spectacular theatricality the play amounts to very little."²⁷

Barry Witham, sobre *Equus*:

"... its theatrical fireworks cannot mask its muddled logic and tired philosophy."²⁸

Jack Kroll, sobre *Amadeus*:

"... a large-voiced treatment of large themes, whose essential superficiality is masked by skillful theatricality."²⁹

Hinden contra-argumenta que tais críticos não se concentraram na profundidade, na sutileza e na força dos temas centrais, e, portanto, suas acusações de superficialidade são infundadas. Compartilhamos plenamente da opinião de Hinden e lembramos que em resposta à mesma acusação, feita em tom pejorativo por um dos magnatas da televisão norte-americana sobre a peça *Five-Finger Exercise*, Shaffer foi veemente:

"Of course it is (theatrical)."³⁰

Em 1980, ainda irritado e aborrecido pelo que considera uma visão errada do que seja escrever para o teatro, declara:

"People who quite like one's work but want to put it down a bit say 'well, it's very theatrical, of course.' I always find that very odd. It's almost as if you are making a pejorative remark about a painter by saying of course it's painterly. My quarrel with a lot of London is that it's not theatrical enough, it does not use the medium of theatre nearly enough."³¹

Exatamente por ser um dramaturgo por excelência, "committed to nothing but the theatre", adepto do "total theatre", Shaffer recorre aos efeitos dramáticos como o pintor às suas tintas. Cuidadosamente dosa as cores e os matizes, como Mozart em *Amadeus*: o número de notas é exato, nem a mais, nem a menos. As revisões de Shaffer são adequações dos matizes, nunca sua alteração. Assim, os temas centrais não mudam, nem tampouco perdem a sutileza e a força.

Na verdade, como nos chama a atenção Hinden, no mesmo artigo mencionado³², se alguma falha houver, não será na pobreza de suas concepções ou idéias, mas na super-abundância da linguagem dramática. Opostamente a Pinter e Beckett, cujo diálogo elíptico moldou o teatro contemporâneo, Shaffer revela sempre a tendência de uma oratória fluente e constante. Um mestre da linguagem, adepto da antítese e do equilíbrio, do ritmo sonoro, da construção de frases fluídas, da precisão epigramática e de todas as variedades do discurso figurativo.

The Royal Hunt of the Sun e *Shrivings* trazem passagens que mais parecem trechos de ópera, pois nada têm de espontaneidade. Concordamos plenamente com Hinden, quando afirma que esta fluência verbal pode ser a responsável pela crítica negativa aos seus debates filosóficos. O domínio da retórica e o espetáculo podem ter sido confundidos com a solução

fácil de um tema. A acusação de primitivismo em *Equus* e *The Royal Hunt of the Sun* revela demasiada simplificação do tratamento equilibrado de um tema complexo e constante em sua obra: a busca pela definição, ou por um entendimento do que seja religião e do seu significado e importância para o homem. Por ser um dos pontos mais importantes de sua obra, será discutida posteriormente.

Os psiquiatras também se ocuparam da análise da obra de Peter Shaffer. A grande maioria, no entanto, teceu considerações bastante ingênuas sobre literatura, razão pela qual não serão aqui analisados. Faremos exceção ao psicanalista Dr. Jules Glenn, que escreveu uma série de artigos sobre o processo da criatividade em gêmeos, alguns deles especificamente sobre Anthony e Peter Shaffer.³³

Os irmãos gêmeos escreviam em conjunto desde a adolescência e a vida universitária, e chegaram a publicar obras escritas a quatro mãos. Após uma das peças que se mantêm até hoje entre as dez com maior número de apresentações no "West End": *Sleugh*. Na verdade, este é o seu trabalho mais conhecido, escrito ao gosto e estilo do início da carreira de Peter: o detetive astuto, o mistério, a ilusão na busca do assassinato, a montagem de armadilhas inteligentes e divertidas.

Glenn compara *Sleugh* e a obra de Peter, e nesta vê indícios muito fortes dos laços afetivos intensos entre os gêmeos: o fato de se sentirem uma só pessoa, e, ao mesmo tempo, rivais. Conclui que a experiência dos gêmeos provoca uma recorrência de personagens em ambos. A nosso ver, este estudo seria apenas parcialmente válido, pois Peter evoluiu em seu

processo criativo, em sua exploração temática e estilística. Tivesse ele interrompido seu trabalho em *The Public Eye*, *The Private Ear*, ou ainda *White Liars* e *Black Comedy*, concordaríamos com o psicanalista. Mas antes destas peças, apresentou-nos *The Royal Hunt of the Sun*, e após, *Equus*, *Amadeus* e *Yonadab*.

Glenn apoia seu argumento na ligação e na rivalidade entre Walter e Clive (*Five-Finger Exercise*), Bob e Ted (*The Private Ear*), Frank e Tom (*White Liars*), Charles e Julian (*The Public Eye*), Pizarro e Atualpa (*The Royal Hunt of the Sun*), Mark e Gideon (*Shriving*), Dysart e Alan (*Equus*), Salieri e Mozart (*Amadeus*). Ao considerar o apelo de Alan: "Make us One Person"³⁴, Hinden hesita e acha difícil resistir à conclusão do psicanalista de que há um tom autobiográfico, embora concorde que Alan busca, ardentemente, unir-se ao seu objeto de adoração.

Sem desmerecer a argumentação de Glenn, acreditamos estar muito clara esta busca, esta "caçada", como veremos posteriormente. Muito mais forte e prevalecente é a tensão nesta eterna "caçada", a antítese e o caráter incompleto da vida humana, do que o "drama familiar", se assim podemos chamá-lo, Peter evoluiu de *Five-Finger Exercise* para um teatro mais abrangente, mais universal. Assim como iniciou no "drama familiar", não negligenciaremos, de todo, a importância da personalidade gemelar, mas temos que admitir que também neste aspecto a evolução se deu em direção ao mais abrangente e mais universal. A divisão interna de suas personagens -- a sensação explícita de serem incompletas -- proporciona um rico elemento dramático e expressa uma ânsia profunda tanto para a auto-inte-

gração como para a integração na sociedade: faz parte da "caçada" que Shaffer empreende.

Os gêmeos têm até hoje seus lugares trocados em várias circunstâncias. Tanto é assim que o assunto foi motivo para o artigo: "*Which twin did it?*"³⁵.

*"People are forever confusing them, congratulating Anthony on Equus and Peter on Sleugh."*³⁶

Quando foram recrutados para o período nas minas de carvão, o sobrenome Shaffer foi sorteado, e como diz Anthony:

"To this day we don't know who was to blame."

...

*"And because twins were kept together both of them were sent to dig for victory."*³⁷

Assim, como dissemos, sem negligenciar o fato, daremos a ele a importância que achamos deva ter: um dado a mais, porém, não determinante.

Não podemos deixar de considerar o seguinte ponto: assim como Peter Shaffer se empenha com um esforço tão profundo a ponto de não permitir que seja notado, talvez omita uma vida particular com o mesmo propósito: a fim de que ela transpareça através de sua obra:

*"All art is autobiographical inasmuch as it refers to personal experience... The torment of adolescence is in all the plays, as is the essential pessimism in the face of certain death. These tensions and obsessions are autobiographical. But of course they are dressed up as stories, myths. That is theatre."*³⁸

Reiteradas vezes temos a declaração aberta e o compromisso firme de Peter Shaffer com o teatro em si e por si: "isto é teatro" -- a roupagem própria para os mitos, os conflitos, as tensões; a linguagem bem cuidada para a expressão, até mesmo de perturbações; o rigor e a disciplina técnica para as perspectivas à sua frente, para a busca incessante de esclarecimentos e tentativas de definições; com vistas ao que chama de "iluminação", "revelação".

O dramaturgo considera como função precípua do teatro e da arte em geral proporcionar *"a leap of excitement inside oneself. ... And it comes bolting out, like a rabbit out of a hedge. And that is a form of revelation, or it can be."*³⁹

O final de sua declaração, *"or it can be"*, reitera a personalidade pessoal e profissional de Peter Shaffer: jamais se comprometer com uma definição, prezar a dúvida, a incerteza e a possibilidade de uma nova visão, a liberdade de mudar o tom dos matizes.

A trajetória seguida por Shaffer inicia com crises de adolescência, tensões familiares, rivalidade intelectual, repressão sexual e jogo da verdade. O passo seguinte será o *"total theatre"*, e neste, os temas mais universais serão cultivados: a religião, a filosofia, a sociedade moderna, a arte,

A limitação inicial é sublimada através do debate metafísico e dos conflitos pessoais transpostos das fronteiras individuais para as sociais. Em estágio posterior, filtra os elementos sociais e os canaliza em direção a um conflito individual mais profundo, na tentativa de conciliar indivíduo e sociedade.

NOTAS CAPÍTULO II

- (1) SHAFFER, Peter. in PENNEL, Charles A., "The Plays of Peter Shaffer: Experiment in Convention". *Kansas Quarterly*, Vol. 3, Spring 1971, p. 100.
- (2) WEBB, W. L., "Committed to Nothing but the Theatre". *The Guardian*, August 27, 1959. p. 4.
- (3) COHN, Ruby. in PENNEL, Charles A., idem (1), pp. 108-109.
- (4) ATKINSON, Brooks, "Family Affairs: "Peter Shaffer's *Five-Finger Exercise* Has Been Staged by John Gielgud". *The New York Times*, December 13, 1959, Section 2, p. 3.
- (5) ————— Review of *Five-Finger Exercise*. *Nation*, December 19, 1959, pp. 475-76.
- (6) WITHAN, Barry B. "The Anger in *Equus*". *Modern Dram*, 22, nº 1, 1980, p. 61-66.
- (7) HIPPI, Edward Sothern. "A Conquest Missed by the Historians". Review of *The Royal Hunt of the Sun*. *Newark Evening News*. November 7, 1965, E1, E6.
- (8) KERR, Walter. Review of *The Royal Hunt of the Sun*. *New York Theater Critics' Reviews*, New York Herald Tribune, October 27, 1965, pp. 294-95.
- (9) TAYLOR, John Russell. *Anger and After*, A Guide to the New British Drama. London, Methuen, 1983, p. 273.
- (10) Idem, ibidem, p. 273.
- (11) SHAFFER, Peter. "Labels aren't for Playwrights", *Theatre Arts*, February, 1960, p. 20.
- (12) ————— "Personal Dialogue", *The New York Times*, October 6, 1963, p. X 3.

- (13) SHAFFER, Peter. "Peter Shaffer on Faith, Farse and Masks",
The Listener, October 14, 1976, p. 477.
- (14) ————— Interview by Brian Connel. "The two sides
of theatre's agonised perfectionist", *A Time Profile*,
The New York Times, April 28, 1980, p. 7.
- (15) ————— Idem (13).
- (16) DOWNER, Alan S. "Total Theatre and Partial Drama: Notes
on the New York Theatre, 1965-66", *The Quarterly
Journal of Speech*, Vol LII, no. 3, October 1966.
- (17) SHAFFER, Peter. "Gospel of the Living World", *The Sunday
Times*, August 31, 1980, p. 29.
- (18) ————— Idem (13), p. 476.
- (19) TREWIN, J. C. *Dramatists of Today*. London, Staple Press,
1953, p. 214.
- (20) SHAFFER, Peter. Idem (14), p. 7.
- (21) SHAFFER, Peter. in BARBER, John. "Rewards of two years' hard
labour", *The Daily Telegraph*, October 31, 1983, p. 14.
- (22) SHAFFER, Peter. Idem (14), p. 7.
- (23) KERENSKY, Oleg. *The New British Drama*. London. Hamish
Hamilton, 1977, p. 50.
- (24) SHAFFER, Peter. in ELSOM, John. *Contemporary Dramatists*, James
Vinson (ed.) London, Saint James's Press, pp. 710-11.
- (25) ELSOM, John. Idem (24), pp. 710-11.
- (26) HINDEN, Michael. "Trying to Like Shaffer", *Comparative
Drama*. vol. 19, n° 1, Spring 1985, p. 14.
- (27) BRUSTEIN, R. *The Third Theater*. New York, Alfred A.
Knopf, 1969, p. 114.
- (28) WITHAM, Barry. Idem (6), p. 66.
- (29) KROLL, Jack. "Mozart and His Nemesis", *Newsweek*, December
29, 1980, p. 56.

- (30) SHAFFER, Peter. Idem (2), p. 4.
- (31) ————— Idem (14), p. 7.
- (32) HINDEN, Michael. Idem (26), p. 15.
- (33) GLENN, Jules, "Twins in disguise. II. Content, Form and Style in Plays by Anthony and Peter Shaffer." *International Review of Psycho-analysis*, 1, 1974.

"Alan Strang as an Adolescent", *International Review of Psychoanalysis*, 1, 1974.

"Anthony and Peter Shaffer's Plays: the influence of twinship on creativity". *American Imago*, 31, Fall, 1974.

"Twins in disguise: "A Psychoanalytic Essay on *Sleuth* and *The Royal Hunt of the Sun*", *The Psychoanalytic Quarterly*, 43, 1974.

- (34) SHAFFER, Peter. *Equus*, p. 266.
- (35) COLDSTREAM, John. "Which twin did it?". *The Daily Telegraph*, September 8, 1979, p. 16.
- (36) Idem, *ibidem*, p. 16.
- (37) Idem, *ibidem*, p. 16
- (38) SHAFFER, Peter. Interview in the *Transatlantic Review*, in John Russell Taylor, "Peter Shaffer", edited by Ian Scott-Kilvert, London, Longman, 1974, p. 5.
- (39) SHAFFER, Peter. Idem (13), p. 476.

Capítulo III

A obra de Peter Shaffer

Romances policiais e peças para o rádio e a televisão

Ao retornar a Londres, em 1955, Peter Shaffer volta a escrever, e desta vez para as revistas *Truth*, e em seguida *Time and Tide*. Seu trabalho de crítico de música e literatura muito o agradava, porém, a arte de escrever como ocupação única o atraía. Durante o período de 1950 a 1957, Peter teve uma acanhada iniciação na vida literária enquanto reconhecimento público; em contrapartida, acumulava valiosíssima experiência que desfrutaria posteriormente. Neste período, usava o pseudônimo Peter Antony, que aparece em duas das três obras:

- 1951 - *The Woman in the Wardrobe*, uma estória policial, publicada em Londres e escrita por Peter, sem a colaboração do irmão;
- 1952 - *How Doth the Little Crocodile?* em conjunto com Anthony. A publicação de Londres exhibe apenas o pseudônimo; a norte-americana, de 1957, traz os nomes reais dos dois autores;
- 1955 - *Withered Murder*, novamente em conjunto com Anthony. As publicações, tanto na Inglaterra (1955), quanto nos Estados Unidos (1957), não trazem pseudônimos.

A iniciação ao texto dramático não foi através de pseudônimos. Peter escreveu sua primeira peça ainda em Nova York, *The Salt Land*, exibida pela televisão inglesa em 1955, apesar da intenção do autor de que fosse apresentada no palco. *The Prodigal Father* foi escrita para o rádio e apresentada pe

la BBC em 1957. *Balance of Terror* foi exibida pela BBC na Inglaterra, em 1957, e pela televisão norte-americana em 1958.

Os três romances policiais são similares em sua estrutura e estilo. Por esta razão, mas principalmente porque apenas um deles foi escrito por Peter Shaffer sozinho, este será o único a ser abordado: *The Woman in the Wardrobe*, com o subtítulo "*uma estória policial leve*".

A habilidade em caracterizar as personagens e sua mobilidade em uma trama extremamente bem criada demonstram, desde logo, que o escritor está acima do comum para este gênero. Baseadas praticamente em diálogos, as duzentas e trinta páginas mais se assemelham a uma peça para o teatro do que a um romance. Por vezes prolixo, ou alongando-se demasiadamente em detalhes, Shaffer consegue, no entanto, prender a atenção do leitor e criar com sutileza os novos suspeitos. Mr. Verity, a personagem central, nos é apresentada em detalhe e profundidade em sua atividade como detetive; porém, mantém-se misterioso e reticente como homem. Há freqüentes referências à História, à arte e às civilizações greco-romanas. Mr. Verity não resiste, e usa o que chama de "*coup de théâtre*" para forçar a confissão do assassino.

A estória é realmente leve, divertida e espirituosa. No entanto, talvez fosse melhor apreciada se lida antes das peças para o palco. Peter Shaffer está longe de ser o mestre da elaboração do texto, como o vemos a partir de 1958. A qualidade da obra o situa acima dos escritores de romances policiais, mas não o coloca em destaque. Ele próprio partilha desta opinião, pois, em correspondência a nós enviada, esclarece quanto aos romances:

"The novels are all out of print,
Thank God!"¹

Felizmente a British Library nos forneceu o único exemplar disponível. O mesmo não aconteceu com *The Salt Land*, a primeira tentativa de Peter Shaffer de escrever para o teatro, e, segundo as pouquíssimas menções existentes, uma peça de alta qualidade, rica em elementos precursores de suas peças posteriores. A única cópia existente é mantida pelo autor, e no momento, não está disponível a críticos e estudiosos. Nossa leitura baseou-se nas informações fornecidas por Dennis Klein².

The Salt Land é uma peça em dois atos e cinco cenas. Narra o sonho de dois irmãos para o Estado de Israel: Ariele quer recriar o Jardim de Eden em meio ao deserto, motivado pelo orgulho e pela obstinação; Jo almeja ver o povo de Israel vivendo com dignidade, porém é motivado por forças opostas: a ambição e a ganância. É a história da desilusão de um pai ao ver o destino dos filhos: um deles volta-se para o crime a fim de realizar seu sonho; o outro coloca os valores materiais acima da lei judaica. É ainda a história de uma jovem esposa que observa a deterioração de seu marido e de seu casamento.

O autor fala de sua peça:

"In *The Salt Land* I attempted to construct a tragedy along loosely classical lines, not for the sake of experiment, though experiment has its own fascination, but because the subject of Israel and immigration is truly heroic, and deserves classical treatment."³

Reiterando sua convicção de que "*content dictates form*"⁴, *The Salt Land* obedece à estrutura clássica, pois Shaffer a julgou adequada para o tema.

Balance of Terror, apresentada pela BBC em 1957, e nos Estados Unidos em 1958, não está mais registrada. A BBC explica que o acordo contratual a obrigou a destruir as fitas e o roteiro. O jornal *The New York Times* publicou a seguinte crítica:

"International intrigue also was involved somewhat in *Balance of Terror* on Studio One, over channel 2. This was a drama purporting to tell of British intelligence operations against Soviet agents in Berlin. The presentation on a network television program of such an inept production, presuming to deal with as important a subject as control of intercontinental ballistic missiles, was inexcusable."⁵

Shaffer concorda com o jornal, e apesar de gostar da peça, diz que se os críticos não a apreciaram, "*probably they were right*", e acha que as adaptações feitas para os Estados Unidos a transformaram em "*television rubbish*."⁶

A última peça deste grupo, *The Prodigal Father*, foi apresentada pela BBC em 1957, em um programa de rádio levado ao ar aos sábados à tarde. Assim, para os críticos mais rigorosos, deve-se lembrar que o objetivo primeiro não era a qualidade dramática, mas o entretenimento. Abordando um dos temas centrais em peças posteriores --o relacionamento entre pai e filho-- a peça é uma ponte entre as histórias de detetives e a atividade dramática mais séria a partir de *Five-Finger Exercise*. Leander e o filho Jed reconciliam-se pela interferência de alguém de fora da família, em uma tentativa semelhante à que

ocorre com Clive e Mr Harrington em *Five-Finger Exercise*, através de Walter. Leander tem, em Sylvia, o refletir de sua personalidade: as "duplas" serão muito comuns em toda a obra de Shaffer, na tentativa de, apesar das diferenças e rivalidades, encontrarem eco, se complementarem.

Five-Finger Exercise - 1958

Satisfeito com o sucesso de *The Salt Land* e *The Prodigal Father*, Shaffer decide dedicar-se inteiramente ao teatro, com vistas ao West End. O resultado foi obtido a 16 de julho de 1958, com a noite de estréia de *Five-Finger Exercise* no Comedy Theatre, em Londres. A peça foi premiada com o "Evening Standard Award" para o melhor jovem dramaturgo da temporada. No ano seguinte, é também premiada em Nova York como a melhor peça estrangeira para a temporada de 1959-60, pelo New York Drama Critics' Circle.

O texto foi iniciado concomitantemente à *The Salt Land*, e originariamente tinha o título de *Retreats*. O objetivo do dramaturgo era escrever algo com mais substância do que as peças que os freqüentadores de teatro estavam acostumados a ver, e, ao mesmo tempo, que lhes proporcionasse uma sensação de conforto. O que tinha a fazer era escrever uma peça que parecesse tradicional, desse indícios de seus antecessores, e, por outro lado, mantivesse a integridade do tema.

J. W. Lambert chama a atenção exatamente para este ponto:

*"Five-Finger Exercise is firmly placed in a strong tradition of English plays, leading down from Pinero and Granville Barker by way of Noël Coward."*⁷

A peça, composta de dois atos e quatro cenas, se desenrola no presente, na casa de fim-de-semana da família Harrington em Suffolk, Inglaterra. O primeiro ato começa à hora do café da manhã de um sábado, no início de setembro, e continua na noite de domingo, após o jantar, dois meses mais tarde. O segundo ato se passa na manhã do domingo seguinte, durante o café da manhã, e termina na noite do mesmo dia, após o jantar.

Shaffer descreve detalhadamente o cenário e o ambiente: a sala de estar ocupa o andar térreo, o "hall" e a sala de estudos ficam no andar de cima. Ao se erguer a cortina, vemos Louise (Mrs Harrington) servindo o café da manhã a seu filho Clive, de dezenove anos, ao mesmo tempo em que não poupa críticas ao marido. Quando Stanley (Mr Harrington) entra em cena, Clive, já caracterizado como uma pessoa tensa, comporta-se ainda mais como tal. A razão da discórdia, naquela manhã, é o tutor para a filha Pamela, de 14 anos. Louise acha fundamental, que visto que *"the best people have tutors, and since we're going to be the best people whether we like it or not, we must have a tutor, too."*⁸

Fica-nos claro, de imediato, que a questão é apenas mais uma, e a mais recente, da batalha constante entre o casal. Clive é negligenciado pelo pai e absorvido pela mãe; não consegue justificar seus interesses literários e seus amigos "arty-tarty", na definição de Stanley. Pai e filho tentam

aproximações repetidas vezes, e repetidas vezes falham e mais se distanciam um do outro. Clive prefere a companhia da mãe.

Pamela chega com Walter, seu tutor alemão e tenta convencê-lo a não ter aula de Francês, mas a ouvir sobre sua vida na Alemanha. O jovem tutor recusa-se a admitir sua cidadania e afirma ter apenas uma família: os Harrington. O que tenta esconder, na verdade, é um pai nazista e ao mesmo tempo apagar da mente uma infância extremamente triste.

Passam-se dois meses. Clive inicia seu curso em Cambridge. Já não aprecia tanto a companhia da mãe, começa a beber e a hostilizar o pai ostensivamente. Walter o incomoda: por um lado, por suas conversas sobre obrigações familiares; por outro, porque o cativa, representa a possibilidade do único amigo, mas que não corresponde como Clive desejaria. Na verdade, Walter incomoda a todos e a todos atrai: é o ponto catalizador da ação dramática. Recusa o relacionamento íntimo com cada um dos Harrington, mas jamais lhes nega atenção, respeito e desejo de se manter "abrigado". É envolvido em uma trama quando Clive, ao surpreendê-lo com Louise na sala de jantar, segurando-lhe a cabeça, relata ao pai o "contato amoroso" entre eles. Louise sente-se rejeitada; Clive, com ciúmes. Pamela, por seu lado, não quer ser tratada como a criança que Walter a vê. Os três membros da família acusam-se mutuamente pelos desencontros de relacionamento, acrescidos pelo desequilíbrio provocado por Stanley. Clive e Walter sugerem, mutuamente, que um dos dois abandone aquela casa para jamais voltar. Stanley e Louise culpam-se reciprocamente pelos desacerdos de Clive. A peça termina com um apelo à vida, por parte de Clive, após a malograda tentativa de suicídio de Walter.

Acusado de erros que não cometeu e ameaçado de não receber a naturalização britânica, Walter decide não mais enfrentar a vida. É socorrido pela família Harrington, a qual, só então, se apercebe da seriedade de princípios e valores do jovem.

Shaffer fala da peça, de seu significado, de seu título alterado:

"...a morally based play,...concerned with various levels of dishonesty-- the cruel lie and the motiveless lie. The play seems to be unresolved because it is about the fabric of life, which is continuous."

...

"...I picked up a book labelled "Five-Finger Exercise... for the exercise of five interrelated elements and how they react to one another and how they strengthen each other, or weaken each other, if you use them wrong."⁹

A peça é o que se denomina "well-made", identificada com a forma e a temática tradicionais. No entanto, se fosse apenas isto, Clive se libertaria dos pais, os confrontaria, imbuído de ira e impaciência, e iniciaria uma nova vida. Para dar mais peso à ação dramática, ele talvez morresse, e os pais teriam que se empenhar na assistência à filha para tentar reparar sua falha. Muitos críticos assim entenderam a peça. O jornal londrino *The Times* trouxe a seguinte manchete para a resenha da peça:

"Children vs. Parents: Subtle play at Comedy."¹⁰

Na verdade, esta visão ignora a personagem central, e conseqüentemente, o coração da ação dramática: Walter. Temos, nesta personagem, um efeito centrífugo e centrípeto, de atração e retração. Ao atrair as demais personagens, provoca sua retração apenas para atraí-las novamente e lançá-las a diferentes pontos. À medida que a ação dramática se desenvolve, o que nos parecia meras dificuldades familiares, até cômicas, passa a se mostrar contagioso, deteriorado. Walter descobre que escapara de um terror para descobrir que há um mal pessoal e particular tão maligno quanto o outro, nacional e hereditário. A verdade do presente o remete ao passado. O individual e social se equivalem, se identificam, e, neste caso, se unem na aniquilação. As personagens refletem a incapacidade e a aversão do homem ao se defrontar com a bondade. Walter incomoda pela sua simplicidade, pela sua exposição de valores e sentimentos, pela clareza de objetivos, pela distância e aparente frieza. Este despojamento --o individual-- receberá como resposta a ira de Clive, a amargura de Louise e a trama familiar contra o jovem: individual e social se chocam.

A alteração do título foi feliz e significativa. Shaffer tem o piano como um de seus "hobbies", e a música como uma das suas profundas especialidades. Assim, o exercício para os cinco dedos que casualmente encontrou --um exercício para cinco elementos inter-relacionados, e sua reação de enriquecimento ou enfraquecimento, dependendo de como se desenvolvessem-- identifica-se com os Harrington. Tanto Walter é importante que é o quinto elemento.

Ainda falando sobre a peça, Shaffer declara:

"I have very little recollection how I wrote *Five-Finger Exercise*; the experience of writing disappears once you have lived through it. It's a semi-autobiographical play."¹¹

...

"I was using the stock properties of the artificial, untrue and boring family plays the English never seem to tire of in order that the audience should feel solid ground under its feet and so follow me easily into my play."¹²

A família permanece intacta. O relacionamento poderá estar um pouco mais aberto, mas nada mudou. O tutor, usado por todos, é o mais prejudicado. Clive o havia previnido:

"This isn't a family. It's a tribe of wild cannibals. Between us we eat everyone we can."¹³

Kenneth Tynan considera a peça como exemplo vivo de incompreensão mútua e da dor e da ira que arrebatam o homem quando este não encontra eco para seu apelo de compreensão. Considera a peça extremamente bem escrita, porém a acusa de falta de sangue (bloodlessness)¹⁴. Philip Hope-Wallace vê uma falha na habilidade para obter a compreensão, a identificação e a empatia. Segundo ele, há uma distância mínima, no entanto fundamental, entre o patético e o empático, nunca alcançada na peça¹⁵.

Acreditamos que a falta de agressividade, ou de sangue, como quer Tynan, ou ainda a falta de empatia, segundo

Hope-Wallace, fazem parte do recurso dramático de Shaffer: a violência reinante não poderá ser alimentada, mas auscultada, e, se possível, neutralizada; a falta de comunicação é uma condição inerente ao homem moderno, e Shaffer quer, exatamente, enfatizá-la. Sem comunicação, não haverá empatia; ou melhor, não haverá a empatia como vista pelo crítico. O próprio dramaturgo declarou que deliberadamente apresentou uma família "nos moldes vigentes" para ganhar a confiança do espectador, e daí por diante guiá-lo para a sua interpretação da família inglesa.

Vale lembrar o momento histórico e sócio-cultural da época: haviam se passado dois anos da primeira apresentação de *Look Back in Anger*, e as peças contemporâneas eram *Live Like Pigs*, de John Arden; *Chicken Soup*, de Arnold Wesker e *A Taste of Honey*, de Shelagh Delaney. Em estrutura oposta à de Harold Pinter, Samuel Beckett e Eugène Ionesco, os expoentes do período, atende, no momento, a algumas necessidades específicas do teatro do pós-guerra: é uma fatia da vida diária, de suas angústias e preocupações; é um exemplo claro de longos e ricos diálogos que nada comunicam; é a perplexidade pelo aspecto incompleto da vida; a falta de perspectivas; a herança da guerra; o canibalismo humano. Tudo isto através dos tons particulares de Shaffer, com sua visão de que nem sempre o silêncio ou o diálogo truncado evidenciam a incomunicabilidade: longas falas a farão mais ostensiva. Com sua incansável busca de perspectiva, com sua esperança e otimismo -- talvez oblíquos-- *Five-Finger Exercise* registra os temas centrais que estarão presentes nas peças posteriores.

Peças de um ato. Pantomima. Roteiros. 1962-1967

A década de 60 foi o período em que Peter Shaffer apresentou ao público o maior volume de sua obra. Apesar de incluir quatro peças de um ato que lhe exigiram menos estudo e trabalho do que *The Royal Hunt of the Sun*, por exemplo, escreveu e co-escreveu roteiros para a televisão e o cinema, uma pantomima, e manteve, no início da década, sua atividade de crítico musical e literário para *Time and Tide*. Raramente, em todos os anos 60, os teatros de Londres e/ou Nova York deixavam de exhibir seus trabalhos.

Sem obedecer à ordem cronológica, mencionaremos os roteiros e a pantomima, para em seguida examinarmos as peças de um ato. Propositadamente excluimos *The Royal Hunt of the Sun* (1964) apesar de estar cronologicamente situada no período em questão. Além de merecer um estudo em separado, foge à característica formal das quatro peças de um ato.

Em 1963 Shaffer escreveu *Merry Rooster's Panto*, uma pantomima de Natal, para crianças. Em suas próprias palavras:

*"I wrote the panto for Joan Littlewood."*¹⁶

Assim como *Balance of Terror*, não há registros ou texto, e a informação existente é de fontes secundárias. A peça é a interpretação de Shaffer sobre a estória de Cinderela, na qual o príncipe é um astronauta, a fada é uma duquesa, Cinderela é uma lourinha suburbana e as filhas da madrasta são representadas por homens. A peça inclui a participação de crianças da platéia. Foi apresentada pela Theatre Workshop

Company. Os críticos tiveram as mais variadas reações, em geral negativas.

No mesmo ano, escreveu, juntamente com Peter Brook, o roteiro para o filme *The Lord of the Flies*, baseado no romance de William Golding. A grande tarefa, desta vez, foi criar a alegoria da desintegração social e do totalitarismo crescente, e converter a atmosfera do romance em situações suficientemente concretas para o cinema, sem, no entanto, colocar em risco sua integridade. Uma decisão drástica foi, como em *Merry Rooster's Panto*, transformar alguns meninos em meninas. O tema central do romance estava bem a gosto de Shaffer: o comportamento de um grupo de garotos, ilhados em lugar paradisíaco após acidente, rapidamente se convertendo em bárbaros e seguindo um ritual assassino. O roteirista preocupou-se com a adequação do texto escrito à tela, com a preservação da qualidade nesta transferência, e ainda com o impacto visual do texto escrito. Foi, sem dúvida, uma experiência valiosa para a passagem de suas próprias peças a filmes, posteriormente.

Escreveu, ainda em 1963, um "sketch" para a televisão norte-americana: "*That Was The Week That Was*", incluído na montagem de *The Establishment*, em Nova York.

Após o grande sucesso de *Five-Finger Exercise*, o dramaturgo preocupava-se muito com sua apresentação seguinte no palco. Queria escrever algo completamente diferente. Sabia que o público estava acostumado a esperar um certo estilo de um certo escritor, mas havia decidido não seguir a regra. Após tentativas malogradas, encontrou seu tema: a invasão do Peru pelos espanhóis e a devastação do império Inca. No en-

tanto, a idéia e o esquema repousaram por algum tempo. Quando pronta a peça, sua grandiosidade afastou produtores e empresários cautelosos. Certo de sua qualidade, Shaffer em nenhum momento concordou em ceder a qualquer mudança ou adaptação: guardou-a para a ocasião oportuna. Enquanto isto, demonstrou sua versatilidade de estilos e gêneros, desvinculando-se do rótulo de "*weekend cottage Naturalism*" e ofereceu ao público suas primeiras peças de um ato:

The Private Ear e The Public Eye

Para todos aqueles que consideram a extensão das peças como fundamental, e conseqüentemente subestimam peças de um ato, lembramos que uma das obras-primas do dramaturgo (*Black Comedy*) é não só uma de suas peças de um ato, como uma comédia, e, mais arriscado ainda, uma farsa. Assim, entendemos que as obras devam ser vistas com atenção e cuidado. Ao mencionarmos, anteriormente, que tais obras exigiram menos tempo, tínhamos em mente não apenas o aspecto formal e de precisão lingüística, mas toda a pesquisa histórica e social, ou psicológica e religiosa, que suas obras mais longas contêm.

The Private Ear foi escrita em quatro dias, "*probably why I've never been happy with it*", diz Shaffer¹⁷, referindo-se ao cuidado que dispensa às suas obras, e ainda à sua prática de reescrever. A peça refere-se à maneira exclusiva pela qual Bob "ouve" o mundo à sua volta. Sua percepção mais parece a de um marginal, ou, na melhor das hipóteses, de uma personalidade incomum e sui-generis.

A ação acontece em um período de pouco mais de duas horas, no pequeno apartamento de Bob, em Belsize Park, Londres. O ambiente tem decoração pobre e o elemento predominante é o aparelho de som e seus alto-falantes. A estória é aparentemente simples: Bob, inseguro e desajeitado, convida uma moça (Doreen) para jantar em sua casa pela primeira vez. Solicita a ajuda do amigo Ted para a preparação do jantar e também para manter a conversa. Bob é realmente avesso a detalhes do convívio social, e confessa que convidou Doreen apenas porque, tendo-a conhecido em um concerto, acredita ser uma amante de música clássica e, portanto, sua companheira ideal. Aborrece-se com as insinuações do amigo experiente sobre qualquer interesse em um relacionamento sexual. Ao chegar, Doreen mostra-se nervosa e tensa. Demonstra, desde o primeiro momento, maior interesse em conversar com Ted, e provoca uma grande decepção ao revelar sua total ignorância com relação à música clássica. Sua presença no concerto foi acidental: ganhara o ingresso de um amigo e não quis desperdiçá-lo. Bob vê sua mulher ideal, sua "Vênus de Botticelli" desvanecer-se. O jantar é penoso, e Bob tenta, inutilmente, "ouvir" o que se passa à sua volta. Como combinado, Ted retira-se sem antes deixar de provocar interesse em Doreen. Bob percebe isto, mas tenta, também inutilmente, mantê-la por mais tempo. Ao som de Madame Butterfly, sua próxima tentativa também fracassou: a de seduzi-la. Ao final da peça, entrega a Doreen o endereço de Ted que ela lhe havia solicitado. Esconde sua insegurança dizendo-lhe que se casaria em breve: uma mentira inventada à última hora, utilizando-se da fotografia da garota com quem Ted se encontraria se não tivesse concordado em ajudar o amigo.

Sozinho e desesperado, volta para sua música, e então, deliberadamente, inutiliza o disco que ainda tocava.

Assim como *Five-Finger Exercise*, qualquer exame da peça deverá se ocupar primordialmente de um estudo das personagens.

Doreen não é caracterizada, e nem há necessidade de que o seja. Ted é a "dupla" de Bob, portanto, sua antítese, como ocorre com tanta frequência na obra de Shaffer; é o elemento propulsor, que permite a exposição de toda a sensibilidade e peculiaridade de Bob; é o pragmatismo; é o exemplo do jovem comum, com interesses comuns.

Bob tem grande paixão pela música clássica e faz dela parte integrante de sua vida. Seu equipamento de som tem um nome, e é seu grande companheiro, especialmente quando, sozinho, rege as orquestras de seus discos após longo dia de um trabalho que não lhe agrada. Não é o primeiro jovem --e nem será o único-- na obra de Shaffer a não se interessar pelo relacionamento sexual com moças. Lembra Clive na insegurança, na incerteza, na falta de perspectiva, na incapacidade de comunicar seus sentimentos, na falta de reciprocidade pelos seus interesses.

Novamente aqui vemos a peça tradicional em seu aspecto formal, mas alcançando muito além. Vemos, no final, a decepção, a inutilidade, a incompreensão. Nada foi resolvido, porque a vida não tem soluções. Nada ficou pendente, porque a vida parece não oferecer possibilidades. Restou, para Bob, "*an expressionless face.*"¹⁸

Assim como Shaffer declarou *Five-Finger Exercise* "semi-autobiográfica", *The Private Ear* é o fruto de uma experiência pessoal. Ao mencionar que nunca se sentiu completamente satisfeito com a peça por ter sido escrita em quatro dias, talvez Shaffer não tenha sido suficientemente franco, ou honesto. Ou então, mostrou a timidez de Bob.

Para a disciplina e o rigor técnico de Shaffer, o tempo é realmente exíguo. Porém, esclarece o seguinte:

*"It's a play I've never shown anyone, about being rejected in love. But it's dangerous to write out of a narrow personal experience. After that, it was very difficult to write another play. Private Ear wrote itself in an hour on the train from Glyndehourne opera-house to London--of course it needed fleshing out afterwards, but essentially it was written on the train. It was given to Peter Wood, the director, without its title page, but he knew at once that it was by me."*¹⁹

Alguns críticos o identificaram com Ted. Infeliz com paração! Bob é uma cópia de Peter Shaffer em alguns pontos específicos: em primeiro lugar, em sua paixão, um culto até, pela música clássica; em segundo, pelo profundo conhecimento de música; em terceiro, pela menção de dois grandes modelos para o dramaturgo--Stravinsky e Britten; quarto, pela sua percepção sui-generis e sensível de tudo o que o cerca; e por último, pela pouquíssima informação sobre sua vida pessoal.

O próprio autor afirma:

*"...(The Critics) said I identified myself with Ted, who is a working-class snob. If anything, I identify myself with Bob, the other boy."*²⁰

Falando das duas peças que formam a "*double bill*", o dramaturgo ainda esclarece:

"...(Each play) was concerned with aspects of love. In the first of them (*The Private Ear*), I was undeniably persisting in my hopes of being pitied in public; the misunderstood and maladroit Bob was close to my heart."²¹

Poderíamos dizer que enquanto veículo de sua geração, Bob também se equipara a um Jimmy Porter mais brando. Jimmy é "reconhecido em todos os lugares, era 'um deles'". Bob também o é, no que diz respeito ao antagonismo entre o ideal e o instintivo. Por uma noite ao menos, experimentou os desejos animalescos que tanto menosprezava em seu amigo. Sofreu por ver seu idealismo ameaçado; porém, mais ainda por senti-lo equiparado ao comum, e destruído com ele.

Os recursos expressionistas--a gravação e a mímica -- fazem parte do "experimentalismo tradicional", ou da "tradição experimentalista" de Shaffer. O texto gravado parece espelhar a percepção auditiva de Bob para o que se passa naquele ambiente: sem sentido, em velocidade alterada. A mímica dá voz à música, e o dueto do amor termina com um golpe no rosto.

O individual não se concilia com o social e o termo "*the private ear*" continuará hermeticamente correto. O social permaneceu inatingível, ou ininteligível. Ou talvez o contrário. Talvez o individual se tenha enclausurado. Não temos soluções, "*it is the fabric of life.*"²²

The Public Eye foi escrita para acompanhar *The Private Ear*, visto que Peter Wood queria "a double bill."²³

Considerada por Dennis Klein como a grande contribuição do dramaturgo à farsa européia, trata, aparentemente, de um assunto tão antigo quanto o próprio gênero: a jovem esposa e o marido mais velho²⁴. É direta, rica em elementos tradicionais, e salpicada de características do teatro do pós-guerra.

A ação se passa no escritório de Charles Sidley, proprietário de uma firma de contabilidade em Bloomsbury, Londres. A decoração cuidadosa reflete a presença de um profissional próspero. Julian Cristoforou, um homem excêntrico na maneira de se vestir e de se comportar, examina os livros bem postos nas prateleiras. Charles se surpreende ao vê-lo, especialmente por ser sábado, e como não o conhece, tenta livrar-se dele e marcar um encontro para a semana seguinte. Inicia-se um diálogo que prima pela total falta de comunicação, e as observações de Julian alimentam a emaranhada confusão. Finalmente, Julian esclarece ser o detetive (*public eye*) que Charles havia solicitado para descobrir se sua esposa, Belinda, lhe era infiel. Julian substituíra o detetive anterior. Até o último relatório, nada demonstrava que Belinda pudesse ter qualquer relacionamento com outro homem. Julian, no entanto, afirma que há uma outra pessoa, um cavalheiro elegante e charmoso, um diplomata, talvez. Belinda o "vê" diariamente (*she's been seeing a man*), porém Cristoforou não sabe seu nome ou onde mora. Charles, enfurecido, exige informações completas e precisas até à noite. Neste momento, ouve Belinda chegando e

rapidamente pede a Cristoforou que se esconda na saída de incêndio. Belinda, uma jovem e bela mulher de vinte e dois anos, veste-se informalmente e traz flores para o escritório do marido. Novamente o diálogo revela falta de comunicação: Belinda não consegue compreender o que Charles espera de uma esposa e nem a definição convencional para o papel da mulher no casamento. Charles insiste que a ama; ela não acredita, e afirma não ver mais vida em seu relacionamento. Charles, magoado, lhe diz que sabe da existência de outro homem e lhe pede que seja sincera. Belinda confessa que está "vendo" (*seeing*) um homem, e apenas isto. Este homem a segue pelos parques, cinemas, cafês, e em três semanas jamais trocaram uma palavra. Porém, a descrição é bem diferente daquela fornecida por Julian, e imediatamente Charles percebe que se trata do próprio Cristoforou. Neste momento, Belinda abre a porta para molhar as flores, descobre Julian, que ouvira toda a conversa, e fica duplamente magoada: por saber que seu marido emprega um detetive e por descobrir que Julian foi pago para seguí-la.

Charles e Belinda preenchem a caracterização de todos os casais na obra de Shaffer: um relacionamento deteriorado, sem brilho, sem imaginação, com diálogos que nada comunicam. Julian tem as qualidades necessárias para reverter o processo: o silêncio comunicativo--observação e respeito pela identidade do ser humano. Os discursos de Charles são já inôcuos: ao se calar, talvez ensine, ou aprenda, algo. Seu plano de atuar como Pigmaleão fracassou. Belinda não suporta manter o comportamento social superficial da esposa de um homem de negócios, pois é espontânea e aprecia a vida natural, livre e cheia de imaginação.

Klein, ainda abordando o aspecto mencionado, considera a peça fiel à tradição da farsa européia: uma mistura da antiga estória do homem mais velho em busca da moça jovem e da jovem esposa, imaginativa e espirituosa, casada com um homem não só mais velho, como cheio de tédio e sem vida. Neste aspecto, considera Charles e Belinda, de todas as personagens criadas por Shaffer, as que mais se fundamentam na tradição literária ²⁵.

As personagens femininas não são suficientemente caracterizadas por Shaffer, exceção feita a Louise (*Five-Finger Exercise*) e Belinda: com personalidade marcante, idéias próprias e muita firmeza. É jovem, portanto, com relativa experiência de vida, da classe média (*working class*), que Charles conheceu trabalhando como garçom no clube onde se encontrava com seu amigo. Sua vivacidade e sabedoria da vida contrastam com a aridez de Charles. Julian, como um anjo protetor de casais, também não tem formação profissional definida, já foi "tudo, uma vez", e, no entanto, tem bom senso, espiritualidade, e alegria para com as pequenas coisas da vida.

A questão principal da peça parece-nos ser o respeito pela identidade. Através dos elementos tradicionais da farsa, dos diálogos ricos e da extrema espiritualidade, Shaffer nos coloca frente a frente com a razão profunda e fundamental que interrompe um relacionamento humano, seja ele amoroso ou não: o respeito pela identidade. Como consequência, a comunicação perde o sentido, ou o efeito. Shaffer, que sempre optou pela fluência verbal para indicar a incapacidade de se comunicar, utiliza-se uma vez mais deste recurso: porém, chega a sugerir o silêncio, substituído pela observação.

O dramaturgo respondeu aos poucos críticos do seu "double bill":

"But the critics who didn't like the double bill, didn't take it for what it was intended. 'A jeu d'esprit'. After all, this is a privilege of writers. Annouilh has his 'pièces roses' and 'pièces noires'. In many ways it was a breakthrough for me."²⁶

John Simon foi um destes críticos:

"It (*The Public Eye*) cannot quite decide whether it wants to be Peter Shaffer's type of farcical comedy verging on dropping pants, or something more metaphysical and 'absurd' in the manner of Ionesco, which leads to contradictions and eventual wobbliness."²⁷

O dramaturgo usou a palavra-chave: "breakthrough", "abertura", "via de acesso". Shaffer ocupava-se em concretizar a diversidade de estilos a que se propusera. As duas peças representaram um grande terreno conquistado. Assim, o caráter pessoal da criação estava satisfeito. Restava o caráter técnico, visto que seu objetivo não poderia colocar em risco seus temas, suas personagens. Por último, como declarou, relatou "a narrow experience", e aí via riscos. Parecer ultrapassado todas as barreiras em seu "breakthrough", ou tê-las vivenciado de maneira tão positiva para continuar em sua trilha e manter intactos seus objetivos iniciais.

De maneira mais abrangente, o respeito pela identidade e o "breakthrough" são elementos característicos da "geração de/e pós-56". A estréia de *Look Back in Anger* foi considerada um "breakthrough", e Jimmy, juntamente com tantas ou

tras personagens, não chega sequer a dar a devida importância à identidade: não consegue senti-la, defini-la. Está no nível anterior ao respeito: na busca.

A questão da identidade alcança, ainda, proporções mais abrangentes para o próprio conceito de "casamento", para o que Charles A. Pannel adequadamente chama de

"...necessity in wedlock for a marriage of true minds."²⁸

Black Comedy foi escrita em circunstâncias que normalmente não agradam a Peter Shaffer: um prazo, imposto pelo National Theatre. A peça teve sua estréia no dia 27 de julho de 1965, no Festival de Chichester. Em seguida, foi para Londres. Para a temporada em Nova York, que se iniciou em fevereiro de 1967, Shaffer escreveu *White Liars* como "curtain raiser". De volta a Londres, *Black Comedy* tem sua segunda temporada iniciada em fevereiro de 1968, acompanhada de *White Liars*, formando um "double bill".

Shaffer havia assistido a uma apresentação da Ópera de Pequim, em Londres, na qual se convencionou inverter o claro e o escuro, ou seja, quando apagadas as luzes, o comportamento dos atores era normal; quando acesas, era como se estivessem na escuridão. Colin MacKerras fornece esclarecimentos importantes para o termo Ópera de Pequim em seu livro "*The Rise of the Peking Opera*:"

*"The phrase 'Peking Opera' has become a part of the English Language, but in fact the term 'opera' here carries connotations quite different from those we normally associate with the English work."*²⁹

Na China, esclarece, ainda, hã cerca de trezentas formas de teatro regional. *Peking Opera* (Ching-chii) ẽ uma delas. Inclui canto e dramatizaçãõ, e os atores deverãõ dominar tẽcnicas altamente estilizadas para ambos. O figurino e a maquiagem sãõ, tambẽm, muito mais estilizados e simbõlicos do que no Ocidente. A orquestra que acompanha o canto ẽ diferente da ocidental, e os libretos nãõ sãõ jamais entregues a uma sõ pessoa.

Assim, a idẽia jã havia sido concebida hã algum tempo; apenas, seu autor duvidava da validade de sua adaptaçãõ, atẽ que um dia Kenneth Tynan lhe disse, durante uma refeição, que procurava uma peça para acompanhar *Miss Julie*. Shaffer imediatamente ponderou:

*"... these may seem an unlikely coupling, but after a gruelling theatrical experinece such as Miss Julie, an audience is urgently in need of the release that farse can provide."*³⁰

Ao esquematizar sua idẽia, Tynan entusiasmou-se e convenceu Sir Laurence Olivier, diretor do National Theatre, a comissionã-la. Shaffer teve apenas uma semana para escrever a primeira versãõ. Foi, entãõ, para Chichester, para trabalhar com Dexter, e em seguida dedicou mais uma semana para reescrever parte do segundo ato. Neste perĩodo, teve uma ex-

riência valiosa de como as pessoas se comportam no escuro. Ao chegar a Chichester à noite e sozinho, encontrou a casa de Dexter em escuridão total, e tentou, em vão, consertar o sistema elétrico. O diretor estava a milhas de distância, para seus ensaios, e Shaffer esperou, desolado, a volta do anfitrião.

A estória é simples; porém, a confusão resultante da troca de identidades, dos equívocos criados e de detalhes espirituosos que provocam estes equívocos mantêm a farsa em ritmo muito vivo. O local da ação é Londres, mais precisamente o apartamento de Brindsley Miller, em South Kensington. Brin é um escultor de aproximadamente 25 anos, inteligente, bem apessoado, e lembra Bob e Clive em seu nervosismo e insegurança. Naquela noite de domingo dois eventos concomitantes ocorreriam: uma moça tola e mimada (Carol), convida seu pai (Colonel) para conhecer o escultor, com quem pretende se casar. É de extrema importância que o rapaz cause boa impressão, pois os jovens deverão obter o consentimento do pai da moça. Além dele, deverá visitá-los um milionário colecionador de arte (Georg Bamberger): também importante que se impressione bem, pois virá ver algumas peças e talvez comprá-las. Brin, tomado por sua insegurança, decide utilizar-se da mobília e dos objetos de arte que "toma emprestados" de seu vizinho, Harold, dono de uma casa de antigüidades, em viagem de fim de semana. Cria-se, desde logo, um ambiente de tensão e ansiedade: a visita do futuro sogro, do importante colecionador e o receio de que o vizinho retorne mais cedo e descubra que seus objetos--que tanto preza--foram retirados.. Até este ponto, o palco está escuro; Brin e Carol comportam-se, no entan-

to, normalmente--com comentários sobre vestimentas, cores, e outros detalhes. Neste momento, queima-se um fusível, e as luzes se acendem. Ambos comportam-se como se estivessem em total escuridão. Ao iniciarem a busca pelos fósforos, Clea, antiga namorada de Brin, telefona para avisá-lo que quer vê-lo, o que ele deverá tentar evitar, pois contara uma série de mentiras sobre a ex-namorada a Carol. Enquanto telefona para a companhia de luz, chega uma vizinha, Miss Furnival, filha solteirona de um pastor batista, refinada e sem o hábito de beber. Carol tenta tê-la como aliada para obter ajuda; e, apesar de concordar em nada dizer, a vizinha fica estarrecida com a estória. Durante a ausência de Brin, que fora ao apartamento de Harold para tentar achar velas, chega o Coronel. Inadvertido, ao voltar, Brin fala sobre "o monstro" que está para chegar. Deste momento em diante, tudo se complica no relacionamento entre os dois. Ao sair para comprar fósforos, Brin encontra Harold e o convida para seu próprio apartamento, a fim de que ele não descubra que sua mobília "fora emprestada". A partir deste momento, acontecem concomitantemente as tentativas de: Harold, para conseguir um relacionamento mais íntimo com Brin (inicialmente, sem saber que há mais pessoas no recinto); Brin, para devolver a mobília e as peças; Carol, de servir drinques e despistar atenções. Em meio a tudo, chega Clea, identificada por Brin como a faxineira, e Miss Furnival é levada embriagada. Todas as observações, reações e comentários são feitos ilusoriamente-- as identidades são todas trocadas. Para o clímax, chega o electricista, com um sotaque alemão, e portanto confundido com o colecionador de arte. Este, completando o clímax, chega em meio à fúria de

Harold, já tendo descoberto a artimanha de Brin. Colecionador e eletricitista são trocados e misturados. No final, o fusível é consertado, e no momento em que Brin descobre a verdade sobre si mesmo, o palco volta à escuridão.

Ao contrário das outras peças, *Black Comedy* nos apresenta personagens comuns: uma jovem inconseqüente, um solteirona, um militar idiota, um "connoisseur" de arte efeminado. Apesar de também revelar a preocupação com a identidade, como *The Public Eye*, abrange a questão sob uma ótica um pouco diferente: baseia-se no jogo totalmente farsesco da troca de identidades. Julian parecia cômico ao espectador, mas revelava uma personalidade excêntrica, sendo sério em seus propósitos. Com este antagonismo muito ganhou a personagem. Em *Black Comedy*, as personagens libertam-se--como fazem os seres humanos em geral-- ao se imaginarem longe da presença de quem falam: emitem opiniões, liberam sentimentos, são francos e abertos. Ao se aperceberem da presença de outros, mudam completamente de atitude. Nesta linha de pensamento, diríamos que a mensagem de *Black Comedy* é muito mais ampla, e ao mesmo tempo mais profunda, do que a de *The Public Eye*: diz respeito ao homem na sociedade, e não apenas no casamento; coloca as proporções da vida individual e social como na reversão entre o claro e o escuro--às claras, o homem será sempre um ator, representará um papel; no escuro, será espontâneo e natural. A crítica à hipocrisia social, apesar de talvez não ser o objetivo primeiro do dramaturgo, não pode deixar de ser notada.

De acordo com o autor:

"For the place, for its owner, the evening is a progress through desintegration."³¹

A nosso ver, a esta desintegração está ligada uma das possibilidades de interpretação para o título. A segunda seria exatamente a reversão entre o claro e o escuro. Considerando-se, no entanto, que outra peça foi escrita para acompanhá-la, os dois títulos do "double bill" talvez sugeriram uma terceira hipótese, para o conjunto *Black Comedy* e *White Lies*: "black" e "white" se equivalem, independentemente de um significado semântico. Ambas representam a troca de identidade, a fuga ao real, a hipocrisia social. Resta a pergunta: o que é verdadeiro? Qual a verdade social e a individual?

Uma quarta hipótese para o título, defendida por Oleg Kerensky, é a do humor negro, no sentido de que apenas as pessoas superficiais podem chegar mais perto da felicidade e da satisfação.

De acordo com Shaffer,

*"Black Comedy is almost all gesture."*³²

John Elsom considera Shaffer bastante ousado, especialmente em *Black Comedy*:

*"There was no actual script for Shaffer's Black Comedy before the rehearsals began, just an idea and a few scenes which were rapidly brought together into a neat farce, conventional in structure though with an original idea, with Peter Shaffer rewriting the script to the very days before the opening."*³³

A peça leva, portanto, ao extremo, a visão do dramaturgo de que *"the last version is made in the forge of rehearsals"*. E sendo basicamente gestual, realmente baseava-se na ideia já

nutrida anteriormente.

Para acompanhar *Black Comedy* Peter Shaffer escreveu *White Liars*, terceira versão de *White Lies*.

"To precede *Black Comedy* I wrote a companion piece, *White Lies*. ... But I am afraid that I did not manage to get it quite right. ... A rewritten version entitled *The White Liars* was subsequently done. ... Only in a third version, *White Liars*, ... did I feel the play finally worked for me."³⁴

O autor considera a segunda versão como vagamente baseada na primeira. Os nomes das personagens são os mesmos, exceto por Helen/Sue; no entanto, suas personalidades mudam, assim como alguns detalhes do relacionamento entre Sophie e Vassi. Uma inovação técnica foi eliminar o papagáio e a fotografia, que são substituídos por gravações, sugerindo os pensamentos de Sophie, tanto no presente quanto no passado. Na terceira versão, Péricles parte para uma longa viagem, e Sophie se desfaz da fotografia de Vassi.

A ação se passa na sala de uma cartomante-- Sophie -- em um ancoradouro. Frank e Tom trocaram de identidade a partir da primeira versão. Frank é tímido, gentil e de fala branda; Tom é informal a ponto de Shaffer usar o termo "*brutality*". Tem sotaque regional forte, usa cabelos longos e roupas de cores vivas. Frank é o empresário do grupo de música jovem chamado *The White Liars*, e quer que Sophie use sua bola de cristal para afastar Tom de sua namorada, Sue. Conta tudo o que fizera de bom para Tom: tirou-o da favela, deu-lhe um quarto em seu apartamento e organizou um grupo musical pa-

ra ele. Neste momento, sabendo da crença de Tom em leituras de sorte e de sua ansiedade para que chegasse sua vez, tenta chantagiar Sophie, a fim de que seu interesse seja satisfeito. Apesar de não aceitar a proposta, Sophie identifica-se com Frank, pois se lembra de Vassi, com quem mantivera um caso amoroso, e concorda em unir-se a ele em plano contra Tom. Quando este entra, a predisposição é imediata. Porém, sua história é completamente diferente: nunca morou em favela, nunca esteve sem dinheiro, formou seu conjunto um ano antes de conhecer Frank e Sue, que iam vê-lo todas as noites. Frank dizia ser um jornalista (na realidade, trabalhava em uma boutique) escrevendo uma matéria sobre Tom; portanto, precisaria ficar em contato constante. Aceitando o convite para mudar-se para seu apartamento, Tom descobre que não pagam o aluguel há três meses e assume esta responsabilidade. Sophie não se convence, e continua não acreditando no restante: Tom afirma que Sue e Frank jamais foram amantes, e que ele próprio é a pessoa que Frank busca. No final, ao informar Frank que Tom o deixara, Sophie ouve o seguinte:

*"You don't want to believe everything he says, you know."*³⁵

Peter Shaffer assim definiu as duas peças, na nota introdutória:

*"The two plays represent a complete entertainment, on the game of tricks."*³⁶

Poderíamos dizer, no entanto, que as "tricks" são de vários tipos: a troca de identidade, o jogo baseado nesta troca, a dúvida com relação a ambos. Assim, como em *Black Comedy*, há um crescer cumulativo: as "tricks" se sobrepõem, se superpõem, e conduzem a um clímax: a "verdade" é revelada, ou descoberta. Brindsley tem o seu momento de revelação, como Sophie. No entanto, cada um tem um processo peculiar. Sophie carrega experiências que proporcionam maior amadurecimento. Brin apenas começa a compreender a "realidade aparente" e a sua relativa importância. Sophie considera os "Givers" e os "Takers", ou seja, os "Altruístas" e os "Egoístas", incluindo Frank e a si própria no primeiro grupo. Tem junto de si um lembrete constante de que não vale a pena mentir--o papagaio, presente de Vassi, e depois a gravação. Por ter perdido Vassi em função de uma mentira, Sophie havia adotado o Slogan "*Sophie Hamburg never lies*". Ao se desvencilhar da fotografia de Vassi (*White Lies*), desvencilhava-se das mentiras, da falsa identidade.

As personagens contam mentiras o tempo todo, principalmente a si mesmas. Brindsley quer causar boa impressão com a mobília do vizinho; Sophie se diz baronesa; Frank, jornalista, e Tom, exemplo típico do jovem da "geração de 56", esconde sua origem a fim de tentar o sucesso:

"...middle class is right out. No one believes you can sing with the authentic voice of the people if you're the son of an accountant."³⁷

.....

"The working class is the last repository of instinct."³⁸

Máscaras são usadas em diferentes níveis: pessoais, sociais e técnicos. Isoladamente, as personagens se utilizam ou não de suas "máscaras": quer na liberdade individual ou no tolhimento social. Tecnicamente, o recurso usado pelo dramaturgo cumpre sua teoria sobre a necessidade fundamental e primeira do teatro: a surpresa. Ao acrescentar seu segundo ingrediente, a iminência do perigo, entrelaça os elementos básicos de suas farsas.

As quatro peças de um ato apresentam, como vimos, muitos pontos comuns:

- o caráter "teatral" da vida, a "representação", a hipocrisia social;
- a conseqüente troca de identidades;
- a decorrente falta de identidade real;
- a solidão das pessoas e as variadas formas de tentar saná-la;
- o choque entre os valores artísticos e os burgueses;
- o caráter extremamente relativo da verdade.

The Royal Hunt of the Sun.-- 1964.

*"Why did I write The Royal Hunt? To make colour? Yes. To make spectacle? Yes. To make magic? Yes--if the word isn't too debased to convey the kind of excitement I believed could still be created out of 'total theatre'. The 'totality' of it was in my head for ages: not just the words, but jungle cries and ululations; metals and masks; the fantastic apparition of the pre-Columbian world...I did deeply want to create, by means both austere and rich... an experience that was entirely and only theatrical."*³⁹

"But I do note, now that I'm a certain distance from both plays (*The Royal Hunt* and *Equus*), that they are concerned with either a search for a religious experience or, in the case of *Equus*, the envy of one man who hasn't experienced emotion, and the worship transcendently of somebody whom he believes has."⁴⁰

The Royal Hunt of the Sun repousou durante seis anos, até ser apresentada pelo National Theatre, no Festival de Chichester, a 7 de julho de 1964. Um dos maiores sucessos populares do complexo teatral subsidiado, transferiu-se para Londres imediatamente, e daí para Nova York, onde estreou no dia 26 de outubro de 1965.

A atmosfera exótica veio ao encontro dos propósitos de diversidade de Shaffer. Na verdade, nasceu durante um repouso obrigatório do dramaturgo. Ciente de que ficaria acamado durante várias semanas, resolveu ler algo "pesado e vitoriano", e escolheu *The Conquest of Peru*, de W.B. Prescott. O livro, publicado pela primeira vez em 1847, é um clássico e constitui o primeiro relato inglês, profundo e abrangente, sobre a civilização dos Incas. Prescott baseou seu trabalho em todos os documentos originais disponíveis, incluindo registros e manuscritos de estudiosos contemporâneos e correspondência oficial e particular da época, principalmente através dos arquivos da Real Academia de História, em Madrid. Outras obras surgiram, fornecendo dados descobertos e analisados neste século. Porém, Shaffer ateve-se exclusivamente a Prescott, o que lhe custou duras críticas por parte de Niloufern Harben, em sua tese de doutorado, *Modern English History Plays*⁴¹. Na verdade, a professora esclarece que *The Royal Hunt* foi esco-

lhida, entre as peças que qualifica como menores, apenas pelo seu grande sucesso e pelo impacto e receptividade junto ao público. Ao afirmar que Shaffer recorreu à história apenas como fonte, e principalmente para sensação e espetáculo, não creio ter percebido ser esta acusação a realização do objetivo do dramaturgo. Portanto, longe de crítica, transformou-se em grande elogio. A citação seguinte consta, também, de seu trabalho:

*"I started out with a history play; I hope I have ended with a contemporary story which uses history only as a groundwork to the expression of its theme."*⁴²

E qual é o tema?

*"The play simply narrates the conquest from the landing of Pizarro to the death of the last Inca Atahualpa. That is what it does. What it is about is quite another thing."*⁴³

A peça é o confronto de duas civilizações completamente diferentes: o individualismo católico dos espanhóis invasores e a sociedade totalmente comunista dos Incas. Pizarro, o invasor, é um ateu, "como a maioria dos religiosos ortodoxos", segundo o autor. Seu Deus não faz parte da vida diária, é etéreo, pertence a outros mundos. Atahualpa, o Inca, é um deus, filho do Deus sol: para seu povo, é o senhor supremo, a fonte de todos os benefícios. A peça trata do relacionamento intenso, envolvente e obscuro entre estes dois homens: um, prisioneiro do outro; tão diferentes, e tão semelhantes. Ambos são bastardos, ambos usurpadores, inescrupulosos e anal

fabetos -- são como imagens ao espelho. O tema subjacente a este relacionamento é a busca de Deus. O título fica claro: uma caçada real, a procura de Deus, talvez o sol; a busca de uma definição da idéia de Deus. Pizarro e Atahualpa consideravam-se, mutuamente, deuses. Seu relacionamento é uma tentativa de conhecimento, de definição, de revelação.

"In fact the play is an attempt to define the concept of God..."⁴⁴

Shaffer parece, de repente, um dos soldados recrutados por Pizarro. Se o objetivo destas expedições é, entre outros, o de converter pagãos, ele se une ao grupo a procura do significado desta missão.

Por outro lado, o aspecto material é fundamental em todas as aventuras deste tipo, e, neste caso, um compromisso com a coroa. A interrelação e o equilíbrio entre ambos provocará profundas tensões e angústias em Pizarro, e será a trajetória de um processo complexo: compreender, ou melhor, tentar compreender, e definir o ponto de encontro do homem e um ser superior, a possibilidade da imortalidade.

A cena do recrutamento, em 1528, segue o Livro III, Capítulo 19 de Prescott. Há menções de expedições anteriores (1524-25, 1525-26) e descrições geográficas. A bênção na Catedral panamenha é, também, baseada no relato de Prescott, e a comitiva com menos de 180 homens partiu para o sul em 1531.

A difícil marcha, a violenta conquista de tesouros enviados de volta à Espanha como chamariz são omitidas pelo

dramaturgo, assim como a epidemia que devastou o país e provo
cou hostilidade dos nativos para com os invasores.

Em Tumbez, Shaffer retoma o roteiro com Prescott, daí partindo em maio de 1532. Os espanhóis comportavam-se com liberdade e os nativos incompreensivelmente aceitavam seu domínio. (Livro III, Capítulo 3). Neste ponto, Shaffer inclui uma rápida visão da civilização inca e de sua organização social e agrícola (Livro I). Ficara encantado com a ausência do amor romântico e da propriedade privada como a entendemos hoje, e ainda com a impossibilidade de mobilidade física ou social. Cada homem recebia um lote de terra ao nascer, casava-se obrigatoriamente aos vinte e cinco anos e vivia no mesmo lugar a vida toda. Aposentava-se aos cinquenta anos e era mantido por uma pensão.

Seguindo o relato histórico, Pizarro aguarda, em vão, os reforços solicitados para continuar a expedição. Deixa alguns oficiais em San Miguel, à espera, e segue sua jornada em setembro de 1532, com cento e sessenta e sete homens e sessenta e sete cavalos. Shaffer mantém estas passagens. Preserva, sempre que possível e sem detrimento da ação dramática, as descrições de lugares e de animais.

A comitiva inca que se encontra com Pizarro no alto das montanhas é baseada na realidade, embora Prescott enfatize que o líder espanhol ofereceu seus serviços, e não suas bênçãos.

A chegada a Cajamarca aconteceu, também como na peça, a 15 de novembro de 1532, e os detalhes da cidade, da paísa

gem e do clima são idênticos à história.

A peça apressa a subida aos Andes, altera as vestimentas de Atualpa e atinge os objetivos: maior simplicidade, manutenção da ação dramática e efeito visual.

O tratamento de Atualpa enquanto prisioneiro é bastante fiel à história. No entanto, Prescott relata que o Deus inca teria mandado assassinar seu irmão exatamente neste período, por temer um acordo dele com os invasores, e sua conseqüente perda total de poder. Shaffer, a fim de atender seus objetivos, cria, antes da chegada dos espanhóis, o mito do deus-assassino, do usurpador, do líder.

De Soto, e não Pizarro, era o mais íntimo do Inca. Hernando, irmão de Francisco Pizarro e figura muito importante, foi omitido, para evitar confusão, assim como o foram os demais irmãos do líder espanhol. O fiscal do rei foi dimensionado pelo dramaturgo, e os representantes do clero, aumentados. Prescott só menciona Valverde. O jovem Martin e Rodas foram incluídos a fim de preencherem outros aspectos da expedição na ação dramática.

Pizarro é muito mais religioso no relato histórico, incessantemente estimulando seus homens, lembrando-os de sua confortante missão evangelizadora. É ainda suspeito da execução do Inca: enviara De Soto para uma tarefa de reconhecimento; ao chegar, ficou enfurecido com a morte do deus (29 de agosto de 1533). Os enviados do rei, recém-chegados, partilhavam da decisão de Pizarro quanto à necessidade de matar o chefe inca. A manipulação do julgamento é bem caracterizada por

Shaffer, assim como o estado de caos em que ficou o império após sua morte. Prescott oferece detalhes de ambos: o apogeu fora registrado antes da chegada dos invasores, sob a liderança do pai de Atahualpa.

A peça é dividida em duas partes de igual extensão, com a mesma apresentação, porém contrastantes em ação e atmosfera. O primeiro ato é cheio de movimento e esperança, à medida que segue cronologicamente a expedição desde a Espanha até Cajamarca. O segundo ato revela a transformação dos conquistadores e sua deterioração. Revela, ainda, o conflito de Pizarro e seu relacionamento com o Inca. A atmosfera é de estagnação e desespero. Os dois atos são identificados de maneira muito significativa: 1º: *The Hunt*; 2º: *The Kill*. O cenário é inexistente, a não ser pelo imenso sol, muitas plumas, muita luz e música em profusão. Shaffer confessa que a música está sempre presente em sua obra, mas "jamais tão bem elaborada quanto em *The Royal Hunt of the Sun*".⁴⁵

A peça representa, segundo seu autor:

"...a theatre involving not only words, but also mimes, masks and magics, a ceremony to be ultimately created by the audience, whose task it will be to create for themselves in the dark, with our help, the fantastic apparition of the pre-Columbian world and the terrible magnificence of the Conquistadores."⁴⁶

Este é o "total theatre", na visão de Shaffer: reúne todos os recursos possíveis para atingir o público; porém, tão importante quanto o impacto será a participação e a reação, a resposta. Carregando influências brechtianas ou artau

dianas, porém sem jamais admiti-las, Shaffer mantém, principalmente em *The Royal Hunt*, sua própria trilha, e confirma, uma vez mais, sua teoria de que "o conteúdo dita a forma". O gênero épico atendeu às exigências e expectativas do dramaturgo; no entanto, a abordagem política não é fiel ao mestre alemão, e nem o "teatro da crueldade" segue os moldes do escritor francês: subjacente à política propriamente dita e ao grande nihilismo, Shaffer injeta, se não a descoberta, a busca. A energia e as possibilidades de otimismo nascem desta busca, independentemente da descoberta. Neste ponto, é único: preserva a preocupação formal, não prejudica a mensagem, cuida da elaboração do texto, jamais abandona suas personagens. Alcança um ponto de equilíbrio dificilmente encontrado em dramaturgos ingleses do século vinte, na opinião de alguns críticos.⁴⁷ A nosso ver, este equilíbrio é resultante do que ele próprio denomina "*communal imagination*".

"...in the theatre one is forced back on one's own imagination, and audiences must be urged here, too. I hope that my conquistador play will conjure marvels from crude means: a line of string must be the Andes... I really believe that the revival you speak of (of the communal imagination) can only be achieved if the communal ear is stopped against sirens, and the communal eye blinkered against too many easy substitutes for beauty."⁴⁸

A linha divisória escolhida (os Andes) sem dúvida representa o esforço na busca, na caçada, na tentativa de chegar a um deus. Shaffer quer transportar o "símbolo dos Andes" também para Nova York, como fez em Chichester e Londres. Excessivamente preocupado, obcecado até, com sua disciplina técnica, pondera as diferenças culturais na absorção de seu "es-

petáculo total". Robert Stephens (Atauwalpa) provocou uma fascinante sensação de exotismo, de distância, de estranheza, em sua aparição em Londres. Em Nova York, no entanto, o impacto foi diferente:

"The average New Yorker is reasonably familiar with Indian chiefs of one kind or another.... Cajamarca appeared a very far-off place to the English audiences; to Americans, I suspect, it appeared to be not too far from Cheyenne."⁴⁹

A crítica mostrou-se bem mais dividida com relação a *The Royal Hunt* do que às peças anteriores: os diálogos são perfeitos ou prolixos; a peça exata ou muito longa; o relacionamento entre os dois homens é profundo ou patético e homossexual; a peça é uma obra de arte ou uma fraude. Howard Taubman conciliou as opiniões:

"... the play was first hailed as a masterpiece and later condemned as a showy fraud. The truth is somewhere between those extremes."⁵⁰

Stanley Richards inclui a peça em sua antologia "*Best Plays of the Sixties*"⁵¹. Charles Marowitz escreveu dois artigos sobre a peça: o primeiro, com críticas negativas; o segundo, para retificar as opiniões e formular veementes elogios.⁵²

Sem deixar de considerar e respeitar estudiosos e críticos, parece-nos injusto criticar *The Royal Hunt* como vazia, com personagens pobres, prolixa, sensacionalista. Não

apenas injustiça, como também desatenção ao método de trabalho e aos objetivos do dramaturgo. As tentativas poéticas poderão, em alguns momentos, empalidecer a espontaneidade. Porém, os diálogos poéticos de De Nizza compensam os de Pizarro.

Subjacente à escalada das montanhas, à busca do ouro e à evangelização estão a tentativa de definir o conceito de Deus, a incansável preocupação com o caráter incompleto do homem, a angústia do confronto com a desilusão. A morte do Inca e todas as suas implicações sociais e religiosas são, sem dúvida, o clímax da ação dramática. Parece-nos, no entanto, muito mais significativa a consequência: a eterna desilusão de Pizarro, provido de toda a riqueza que viera buscar, e desprovido da esperança e da vitalidade que acidentalmente encontrara.

Shaffer alcança um nível profundo de relacionamento íntimo, e o dimensiona ao social. Seus temas de *The Royal Hunt* já estavam incluídos em *The Salt Land*. O relacionamento entre as "duplas" permeia por toda a obra: Frank/Tom; Bob/Ted; Charles/Julian; Clive/Walter. Desta vez, aprimorado, este relacionamento ocorre entre personagens que se refletem, se completam, sem jamais se antagonizarem. Parece precursor do que virá em *Shrivings*, *Equus* e *Amadeus*.

The Battle of Shrivings - 1970

Shrivings - 1974.

O texto original, *The Battle of Shrivings*, unanimemente considerado um fracasso, jamais foi publicado. A peça estreou no dia 5 de fevereiro de 1970, em Londres, sob a direção

ção de Peter Hall. Após reescrevê-la várias vezes, Shaffer a publicou, em 1974, juntamente com *Equus*, que estreou em 1973. Assim, *Shrivings* deveria ser considerada após *Equus*, se o único ponto de referência fosse o cronológico. No entanto, tendo-se em vista que sua primeira versão foi levada ao palco em 1970, acreditamos que, apesar das alterações, a peça deve ser considerada na linha diacrônica de criação do dramaturgo.

Shaffer escreveu os papéis principais da primeira versão especialmente para John Gielgud e Laurence Olivier, pois esperava que a produção fosse, assim como *Black Comedy* e *The Royal Hunt of the Sun*, do National Theatre. Olivier gostou da peça e do papel, mas foi-lhe impossível acertar datas. O teatro Lyric, do West End, foi o escolhido. John Gielgud faria sua "dupla" com Patric Magee, dirigidos por Peter Hall. Gielgud teve dúvidas quanto à peça, mas Kenneth Tynan, Laurence, Hall e Beaumont a aprovaram de tal maneira que ele concordou.

A idéia básica não muda nas duas versões: o confronto entre um pacifista, (Gideon) aparentemente puro e espontâneo, inspirado talvez em Bertrand Russell, e o seu ex-aluno, (Mark) um poeta boêmio, de espírito destrutivo, domiciliado na Grécia, e inspirado, talvez, em Ezra Pound, ou Robert Graves.

Shaffer confessa, na nota introdutória da segunda versão, que quanto mais via a peça, mais sentia que queria alterá-la. Sua insatisfação era vaga, de um certo mal-estar geral. Não lhe incomodava a retórica, e nem queria diminuí-la, talvez intensificá-la--apesar de "*overwritten*" ser uma das se veras críticas que a peça recebeu. O que queria era que a peça "funcionasse", e isto não estava acontecendo.

De acordo com Ronald Hayman, em *The Battle of Shrivings*,

a tensão é mantida razoavelmente bem no primeiro ato, mas é falha no segundo e terceiro. Ao invés de concentrar a ação no conflito entre os dois gigantes, Shaffer envereda por monólogos de retórica auto-reveladora, provocando uma peça prolixa. Nem autor nem diretor estavam dispostos a fazer cortes. No entanto, após as primeiras críticas, a peça foi substancialmente reduzida para sua apresentação em Londres, visto que a "premiêre" havia sido em Brighton. Hayman acha que Shaffer se perdeu na retórica em sua única peça de três atos; no final, o público não mais se interessava pelos problemas de nenhuma das duas personagens centrais.

Hayman afirma, categoricamente, que Gideon foi inspirado em Bertrand Russell, porém, refere-se à sua prática de jejum e a suas passeatas pela paz como "*Gandhi-like*"⁵³. Shaffer deixou-nos bem claro que a senhora Gideon Petrie (Enid) foi criada em virtude de sua profunda preocupação pela Sra. Gandhi, após a primeira leitura da vida do pacifista. Vários outros críticos referem-se a Russell; nenhum a Gandhi.

The Battle of Shrivings "fala" ao público, não "dramatiza", e por isto talvez lhe tenha faltado dimensão. As duas peças que a antecederam ou sucederam--*The Royal Hunt* e *Equus*--conseguiram fazer visualizar as idéias. *The Battle* falha neste ponto. Há um pacto entre as duas personagens, uma "batalha" propriamente dita: o desafio dos princípios filosóficos. O mais forte, ou o mais equilibrado, vencerá. Em meio à batalha estão David, filho de Mark, vivendo com Gideon, e Lois, a jovem secretária do pacifista. Gideon consegue controlar-se, e portanto, deverá ver Mark reconvertido ao humanismo. No entanto, perdeu a própria fê neste processo desafiante. Assim, no final, ambos têm seus lugares --sua filosofia e sua identidade--trocados.

Ao iniciar o processo de reescrever, a primeira providência foi retirar uma personagem: Enid Petri, a esposa infeliz de Gideon. Assim, o quinteto reduziu-se a um quarteto. A inspiração da personagem, segundo o autor, fora a esposa de Mahatma Gandhi. Shaffer impressionou-se sobremaneira, não apenas pela atitude de renúncia à vida sexual que o pacifista adotou aos quarenta anos, mas igualmente pela sua esposa.

*"Her possible sufferings seemed so extremely relevant to my theme, and to the doings of the Petrie household."*⁵⁴

No entanto, Shaffer não pôde evitar a conclusão de que a Senhora Petrie não se transformara em um "clichê" dramático, como a cena de confronto com o marido não alcançava o clímax para a peça. Com a retirada de Enid, Lois, imbuída de idealismo e idolatria pelo mestre, passa a ser um alvo dramático mais interessante, e um poderoso elemento na "batalha".

Não foi tarefa fácil reescrever *The Battle of Shrivings*, pois a peça era muito especial ao autor:

*"I invested more sheer effort into this play than any other. It is really covered with the fingerprints of struggle.... I was deeply depressed by the failure of this piece...The work had meant a great deal to me."*⁵⁵

No entanto, de acordo com John Russel Taylor, ao analisar a segunda versão da peça:

"Shaffer has certainly made it more consistent, and intensified its overall gesture..."⁵⁶

Gideon é divorciado na segunda versão, e as razões da separação não são reveladas. Mark, em seu espírito destrutivo, aproveita a oportunidade para mais ainda provocar o pacifista. Lois é melhor caracterizada e assume maior importância. David não sofre tantas alterações, porém uma é significativa: torna-se mais emotivo, a ponto de o leitor duvidar de sua reação quando o pai lhe diz que é bastardo e filho de uma prostituta. O distanciamento e a falta de comunicação entre Mark e David são recorrentes a Clive e Stanley.

O dramaturgo declara:

"Shrivings has always been an 'American' play."⁵⁷

Isto porque, além da preocupação com a vida de Gandhi, Shaffer impressionava-se naquela época com a atmosfera nova iorquina de 1968-69; os protestos e as passeatas contra a guerra do Viet Nam, os assassinatos em Kent State University, a violência pelas ruas e a invasão do "Flower Power". (Lois é americana, assim como os ancestrais de Mark). Como estrangeiro, observava tudo, apesar de seu envolvimento, a uma distância necessária para a análise e a conscientização da agressividade avassaladora e talvez multiplicadora. Pensava em Hiroshima, e se angustiava com o binômio "idealismo" - "praticidade". Nova York o fascinava; e, ao mesmo tempo, o amedrontava. Europa e América, Londres e Nova York: civilizações diferentes, mundos diferentes, "a viagem do aeroporto John Kennedy para Heathrow é como sair do século XX, de volta ao XIX."⁵⁸

A angústia e a perplexidade frente à violência não são sensações novas; nem tampouco a paixão e o medo concomitantes por Nova York ou a disparidade entre América e Europa. No entanto, a característica da "geração de 56" é a maneira pela qual descobre e enfrenta esta perplexidade e esta angústia. Shaffer não foge à regra, mantendo, sempre, suas peculiaridades, e desta vez universaliza seu "angry theatre": os eventos de Nova York toman relevo filosófico, e não apenas do místico-social. A sua "dupla" -- de protagonistas, e não antagonistas -- poderá se transportar para qualquer parte física do planeta, pois não há limitações.

O ponto fundamental da peça, em qualquer uma das versões, é a derrota de Gideon, e a vitória da violência. Gideon ganhou a "batalha", aparentemente venceu o desafio; porém, perdeu suas convicções, e cedeu, portanto, à violência. A re-conversão de Mark e a perda de fé para Gideon são apenas precursores do clímax, ou anti-clímax: há lugar para idealismo, ou pacifismo, ou mesmo auto-controle, contra a violência e a agressividade. Perguntaríamos, então: esta é a primeira peça em que Shaffer não consegue legar sua mensagem, ainda que oblíqua, de otimismo e esperança? Parece que ainda não. Mark é um elemento muito mais pernicioso do que Gibeon. Ao inverterem suas identidades, a conversão de Mark compensa qualquer deterioração de Gideon, mesmo porque uma poderá explicar a outra.

Shrivings infelizmente não foi acolhida pelo público como acreditamos mereceria. Em algum momento, a "*communal imagination*" não encontrou seu ponto de identificação: talvez

no equilíbrio entre o visual e o verbal, entre o espetáculo e o texto. Sem dúvida o espectador está mais próximo da violência de Nova York e da ameaça do Viet Nam do que do exotismo peruano do século XVI. No entanto, *The Royal Hunt* não apresentou nenhum obstáculo à "communal imagination". O dramaturgo dominava a idéia do confronto inca-espanhol; porém, sofria o processo de Mark e Gideon. *The Royal Hunt* é teatro técnico: exato, perfeito, disciplinado. *Shrivings* é processo dinâmico, indagação filosófica, antagonismo entre o ideal e o prático -- ainda em andamento. Como consequência, hesita entre o naturalismo e o estilo retórico. Como experiência em processo, não pode ser tecnicamente perfeita, e tampouco disciplinada. Por isto lamentamos não ter sido acolhida. Alguns dramaturgos escrevem diálogos lacônicos; outro, prolixos. Em sua obsessão pela clareza, pelo entendimento, são idênticos.

Temos, em *Shrivings*, o desenvolvimento das preocupações constantes no trabalho de Shaffer: o relacionamento difícil entre pai e filho; o casamento deteriorado; a busca de uma crença; a obsessão por ideais; a "dupla" Mark/Gideon; a perplexidade do jovem David; a dúvida entre o individual (Mark) e o social (Gideon).

Entre a grandiosidade de *The Royal Hunt of the Sun* e o drama psicológico de *Equus*, *Shrivings*, como o próprio nome indica, foi o retiro e a reflexão do dramaturgo. A alteração do título, retirando "battle", universalizou o seu significado: passou a ser não apenas a batalha em *Shrivings*, mas a luta generalizada que a ação da penitência, da reflexão e do "perdão" pressupõe. Assim, acreditamos ser *Shrivings* o ponto intermediário entre *The Royal Hunt of the Sun* e *Equus*, na criação e na temática de Peter Shaffer.

Equus - 1973

Como a sociedade julga o autor de um crime? Como analisa os fatos para chegar ao julgamento? Qual o caminho, ou os caminhos, percorridos e os valores considerados?

Peter Shaffer associa sua capacidade de criar imagens aos fatores sociais propulsores, às instituições julgadoras, ao conjunto indivíduo/sociedade -- e aventura-se à ousada tarefa da busca de soluções. Esta associação trará à tona outros elementos, mais complexos e profundos, e entrelaçará, através de meandros tortuosos, as fases de processos psicológicos em diferentes níveis, à procura de uma solução, ou de uma explicação.

Assim é *Equus*. Duas estórias interligadas: a de um rapaz de dezessete anos (Alan Strang), enviado a um hospital psiquiátrico após cegar seis cavalos com um estilete de metal, e a de seu psiquiatra (Martin Dysart), que tenta descobrir a causa do crime, e para quem o caso se transforma em efeito catalizador para as dúvidas sobre sua vida pessoal e profissional. A ação se passa em um tablado de madeira, semelhante a um ringue de lutas. Os atores permanecem em bancos de madeira, colocados dentro e fora deste tablado: ao terminarem suas atuações, sentam-se e passam a ser espectadores, testemunhas e coro. O psiquiatra narra a peça e conta a estória do tratamento de Alan, através de terapia, hipnose, e de uma "droga da verdade". As entrevistas de Dysart com os pais de Alan revelam uma mãe de classe média extremamente religiosa, enquanto que o pai, um gráfico profissional, é ateu, socialista e orgu

lhoso de sua origem social humilde. Não há diálogo entre pai e filho, exceto para a proibição de assistir à televisão. Três pontos são importantes: 1. Alan guarda viva na mente sua primeira cavalgada enquanto criança: experiência sexualmente estimulante, abruptamente interrompida pelo pai, quando percebeu o cavalo "falando com ele"; 2. Alan substituiu a gravura de Cristo, em seu quarto, por outra, de um cavalo, após leituras da Bíblia feitas por sua mãe; 3. o pai admite ter acidentalmente visto o filho em um ritual de adoração, em frente a esta gravura, terminando em auto-flagelo. Dysart une os pontos e conclui que Alan criara sua própria religião, primitiva, baseada na identificação de *Equus* com Deus. Tendo conseguido emprego em um estábulo, Alan cavalga secretamente à noite, e no final do primeiro ato, recria sua cavalgada noturna em êxtase, enquanto tenta unir-se em um só ser, com seu animal-deus. À medida que Dysart expõe a psique de Alan, torna-se cada vez mais relutante em permitir que o rapaz ceda às regras do mundo "normal", por ele caracterizado como sem vida, sem crença, sem cultos. Vê sua própria vida como algo estéril e sem paixão, e passa a invejar a psicose de Alan: única, porém intensa. Tem repetidos sonhos de que é um padre, na Grécia antiga, e retira órgãos vitais de crianças e os entrega como sacrifício a um deus "normal". O segundo ato revela o resto do mistério: ao tentar, em vão, um relacionamento sexual com Jill, sua companheira de trabalho, é observado e visto pelos olhos de *Equus*. Em um frenesi de culpa e fracasso, já sozinho no estábulo após a saída de Jill, cega os cavalos. No final, Dysart está só: com o corpo nu do jovem sedado, a imagem ameaçadora de *Equus* e suas dúvidas agonizantes.

Equus, como todo o trabalho de Shaffer, nasceu de uma imagem.

*"My head has always been full of images."*⁵⁹

A "imagem" de *Equus* teve seu início a partir de um detalhe horrível de um crime, que Shaffer ouviu de um amigo da BBC, James Mossman. Dirigiam pelo campo, em um fim de semana, quando, ao passarem por um estábulo, o amigo lembrou-se da estória contada em um jantar em Londres. Não tomou mais que alguns segundos o seu relato: um jovem, altamente perturbado, havia cegado vários cavalos, há algum tempo, deixando o júri profundamente chocado e nenhuma explicação coerente. Shaffer sentiu-se imediatamente fascinado. O amigo faleceu alguns meses depois, antes que pudesse verificar nomes, locais ou quaisquer outros detalhes. Confessa, no entanto, na nota introdutória à peça, que posteriormente achou importante não ter tido detalhes -- desta forma, pôde dedicar-se a uma exploração diferente, à sua própria interpretação.

*"I had to create a mental world in which the deed could be made comprehensible."*⁶⁰

Para entendermos *Equus* teremos que fazer uma incursão por este "mundo mental" de Shaffer, mundo este povoado por "imagens" criadas a partir de angústias e preocupações de natureza profissional, psicológica, filosófica, política, religiosa, individual, social, e, por vezes, puramente pessoais. Assim, não poderíamos deixar de considerar uma declaração do dramaturgo:

"Of all my plays *Equus* was the most private. I wrote it for myself. I had no notion how popular it was to become... The play has been subject to a vast amount of commentary and misuse... For me it is a deeply erotic play, and also one of tragic conflict."⁶¹

Acreditamos ser esta a linha de pensamento ao analisarmos a peça: escrita para si próprio; porém, apresentada ao público e, em geral, muito bem aceita. Portanto, a peça parece não ter usufruído, pelo menos a princípio, da consideração constante de Shaffer pelo seu público. Após o fracasso de *The Battle of Shrivings*, estava o dramaturgo vivendo o longo e zeloso processo de reescrevê-la enquanto criou a sua "imagem" de *Equus*. Assim, em recolhimento, reflexão, e uma certa "penitência" (=shriving), é bastante compreensível que escrevesse algo para si mesmo, como exercício do seu mundo mental, como prática saudável de seu jogo de imagens.

Shaffer é taxativo e veemente ao afirmar que a concepção do dramaturgo que simplesmente atira palavras ao papel é absolutamente errônea:

"Well, I do (have images). The horse at the end of the first act is not even a symbol of ecstasy, it's the reality."⁶²

Equus suscitou, como disse seu autor, uma variedade de comentários e más interpretações. Assim como *The Royal Hunt of the Sun*, as imagens estavam tão vivas em sua mente que se confundiam com a realidade, ultrapassando o nível da simbologia. Esta vivacidade e clareza são transpostas para Alan, em sua idolatria primitiva, em seu desprendimento por um culto, em sua obsessão de se tornar "apenas um" enquanto cavalgando.

O êxtase de Alan não é apenas uma imagem, "é a realidade", é a imagem projetada do conflito de Shaffer, é a sua própria cavalgada, clamando pelos seus deuses:

*"All acts of creation are acts of autobiography."*⁶³

Ao ser indagado se também cavalgava com obsessão quando mais jovem, declarou:

*"... not obsessively. I'm not Alan Strang. The obsession in the play is doing duty for anyone's obsession."*⁶⁴

Acrescentaríamos: inclusive a sua própria, apenas, não somente a sua.

Como vimos, *Shrivings* foi experiência vivida e processo em andamento; necessitava de sedimentação. *Equus* localiza os conflitos de maneira mais ordenada, atinge o alvo com precisão, reúne todas as peças do complexo jogo psicológico.

Segundo grande número de críticos e estudiosos, Shaffer foi fortemente influenciado pelas teorias de R. D. Laing. Simplificadas ao extremo, resumiriam-se no seguinte: a psiquiatria convencional moderna foi inconscientemente moldada pelo sistema em um instrumento para a manipulação social e preservação da "norma". Shaffer, no entanto, pretende mostrar, através da última fala do psiquiatra, que sua profissão se baseia no mistério, e em momento algum se propõe a fazer críticas de caráter profissional ou ético (porém as sofre); tampouco a julgar o relacionamento psiquiatra/paciente (porém é julgado em

seu relacionamento com o espectador). A ausência de êxtase e a cor acinzentada da vida moderna, ou pós-moderna, deprimem Shaffer. Por isto, acha o dramaturgo que o "mistério" da psiquiatria está na terapia: a mente machucada poderá ser de certa forma anestesiada, mas não melhorada.

Dennis Klein considera outras influências determinantes em *Equus*⁶⁵: Federico García Lorca -- *La Casa de Bernarda Alba* e *Bodas de Sangre* -- onde os cavalos representam virilidade, força e desejo sexual. Lembra, ainda, que Lorca desenvolvia uma idéia, por ocasião de seu assassinato: escrever um conjunto de peças sobre o amor em suas mais variadas facetas. Uma delas seria sobre o relacionamento de um garoto com seu cavalo: a dedicação ao animal era tão profunda que chega a matar o próprio pai por ter este matado seu cavalo. Ao preservar a importância da imagem equina em Shaffer -- apesar de sua semente ter sido gerada em fatos reais -- Klein deixa de considerar, no entanto, os diferentes níveis destas imagens. Lorca sem dúvida imprime força e virilidade à figura do cavalo. Porém, mais do que isto, o transforma em elo, ou veículo, para a tragédia: do som do cavalgar, noite adentro, cria e gera o conflito em *La Casa de Bernarda Alba*. Em *Bodas de Sangre*, há uma caçada impiedosa aos fugitivos: sempre a cavalo, prenunciando uma grande tragédia. A lua--elemento importantíssimo em Lorca--une-se à escuridão da noite e ao som dos cavalos: está criada a atmosfera lorquiana por excelência, completamente diferente da de Shaffer.

Klein menciona, ainda, a influência de D. H. Lawrence, especialmente *Etruscan Places*, com a cavalgada a corpo nu, como Alan, e o conto *The Rocking-Horse Winner*, cuja simbologia

considera como bastante próxima de *Equus*: o cavalo "fala", prevê os vencedores nas corridas, e -- o que é mais importante -- ao balançar, o garoto é tomado do mesmo êxtase de Alan quando este monta *Equus*. Mais uma vez, Klein não tece nenhuma consideração sobre diferenças, semelhanças ou níveis de influência: apenas lança a idéia. Ao mencionar Lawrence, no entanto, limita-se às duas obras citadas, e não considera *The Rainbow*, *St. Mawr* e *The Woman Who Rode Away*. Prende-se, portanto, às comparações mais evidentes em sua análise da simbologia. O cavalo é um símbolo freqüente em Lawrence, enquanto que em Shaffer, a figura eqüina está presente tão somente nesta peça, e prende-se, a nosso ver, a uma linha bastante coerente em sua obra: a busca, a "caçada", onde *Equus*, assim como Pizarro e Salieri, é um estãgio, um elemento demarcador na trajetória de sua obra teatral.

A peça tem dois pilares básicos; segundo seu autor: o erotismo e conflito trágico. Não poderíamos dizer que estão dissociados, pois este conflito engloba, também, o erotismo: como identificar e desfrutar do prazer. A idéia-chave de *Equus*, portanto, é o conflito.

Iniciado no relacionamento entre o psiquiatra e o jovem, o conflito real não está nem no primeiro, nem no segundo e tampouco entre os dois, mas na imagem de *Equus* enquanto semelhante a um deus ou seu representante. Em um mundo de mágica, ritual, primitivismo e paixão, "forças ocultas conduzem personagens e dramaturgo do vazio da sociedade e das religiões convencionais para preocupações espirituais mais profundas e primitivas"⁶⁶. No entanto a opção por este primitivismo e por esta paixão prevalece. Na constante luta de Shaffer entre

Apolo e Dionísio, o primeiro sempre vence: ao tentar argumentar os preceitos dionisíacos, tudo o que consegue é uma projeção dominada pelas regras da razão e do controle.

*"I just feel in myself that there is a constant debate going on between the violence of instinct on the one hand and the desire in my mind for order and restraint."*⁶⁷

Alan não pôde manter sua paixão; ao fazê-la compreendida por alguém, não só a mata, como também provoca profundas angústias em quem a descobriu e jamais a desfrutará. Pizarro não pôde desfrutar do espírito de divindade que a ele se revelou, estava anteriormente comprometido a destruí-lo. Assim como Dysart, sente-se ainda mais só, após ter-lhe sido proporcionado o momento da revelação. A vitória de Apolo nunca parece definitiva, no entanto: Shaffer é, por definição, um não-conformista, cultivador da dúvida. Dionísio estará sempre representando seu papel na constante dupla Shafferiana. Deste equilíbrio temos grande parte da responsabilidade pelo conceito do dramaturgo como o "tradicionalista" que Walker classificou, ou de "apenas cronologicamente ligado ao *New Drama*", como afirmou Taylor. Ou, ainda, pela "acusação" de escrever "*well-made plays*". A este respeito, Shaffer foi direto:

*"I know what they mean -- or at least some of them mean -- by that. They're implying artifice and glibness. But they're wrong. If those are the qualities they detect then the play isn't well-made enough."*⁶⁸

Na verdade, uma pergunta foi ironicamente feita, cer

ta vez, durante conversa de um grupo de jovens dramaturgos ingleses: o termo "well-made" foi mencionado como crítica negativa, e um dos membros do grupo retrucou:

"Come to think of it, why shouldn't a play be well-made? What's wrong with that?"⁶⁹

John Russell Taylor completa e confirma:

"What indeed."⁷⁰

A prática se repete: aparentemente convencional, seguindo técnica rígida e disciplinada, Shaffer não abdica de sua mensagem. O conflito trágico de Alan expressa, claramente, o "angry theatre": sua busca obsessiva pela definição de uma crença é resultante de uma sociedade perplexa e confusa pela multiplicidade de deuses, ou de conceitos criados sobre esses deuses, "é a obsessão de qualquer pessoa". Alan é um jovem típico da "geração de 56", como Clive; e assim com Jimmy Porter, "é um deles."

Equus foi considerada a *Look Back in Anger* de vinte anos depois, ou quase vinte. Ambas deixam legados pelo que lançaram, plantaram e provocaram, muito mais do que pelo que realmente "disseram". O conflito que define Alan e Jimmy é baseado no contraste entre o comum, a experiência "normal" da vida diária, e a intensidade de sentimentos, a paixão. A rotina, ou a aparência da rotina, é inimiga de ambos -- e do seu criador -- e a grande companheira dos espectadores, como Alison e Dysart. O conflito de Alan, assim como o de Jimmy e Clive, abrange a gama de valores e parâmetros oscilantes da mente do

jovem em geral, e especialmente da "geração de 56". De maneira organizada e com uma conduta clínica, Shaffer localiza o centro nevrálgico deste conflito e desta ira: a busca da identidade divina, a compreensão da ligação existente entre o humano e o não-humano, o ponto de equilíbrio desta ligação: a fē. O mistério da psiquiatria moderna nada mais é do que o mistério da fē, a maneira pela qual se tenta explicar, ou compreender, algo como a divindade. Cada um de nós poderá ter o seu mistério, tentar desvendar os caminhos para o esclarecimento: cada um de nós tem sua própria busca, sua própria "caçada".

Shaffer é bastante peculiar neste aspecto. Confessadamente empenhado em alcançar a fē, por outro lado não faz segredo de que nunca a procurou de verdade. Talvez por temer, como Dysart, encontrá-la:

"What than?"⁷¹

Cultivando Dionísio, por vezes de maneira oblíqua, como faz com seu otimismo, não permite o domínio total de Apolo:

"I do realize that what we call ordinary everyday experience is far from ordinary or everyday, and that a lot of it is mysterious and miraculous. I feel that, and I want to feel it more. And I do believe that if life seems to have lost its savour, you can restore it by an effort of will."⁷²

Dissemos que Clive foi um Jimmy mais brando; diríamos agora, que Alan é um Jimmy mais maduro, com preocupações e angústias mais profundas e mais universais.

Alguns críticos acusaram a peça de desonesta⁷³; outros, de propagar valores homossexuais⁷⁴; outros, ainda, a confundiram com análises psicológicas e psiquiátricas. A grande maioria encontrou variadíssima gama de possibilidades de interpretação e análise; e Henry Hewes, entre algumas restrições, fez uma afirmação pertinente:

*"(Equus) at its truest when it is reflecting Shaffer's anger at his own civilization."*⁷⁵

"Anger", na obra de Shaffer, implica reações, e não prostração; riqueza verbal, e não laconismo; perspectiva, e não bloqueio; busca, e não espera.

À medida que Shaffer cultiva, mantém e cristaliza suas preocupações, suas personagens exibem características mais maduras, mais independentes, mais elaboradas. A estrutura formal também ganha com isto: o final do primeiro e do segundo atos constituem um círculo fechado em *Equus*. Shaffer preocupou-se com este aspecto e o preservou enfaticamente na montagem da peça.

Ao expor o seu "mundo mental", Shaffer nos proporciona lampejos da alma. Em sua "caçada", tenta suscitar, em seu público, as mesmas dúvidas e a mesma tentativa de explicações. *Equus* e *The Royal Hunt of the Sun* são exemplos vivos do seu "total theatre". Em ambos, a religião convencional não encontra lugar, assim como quaisquer outros grupos sociais herméticos, pois acorrentariam os homens em crenças pré-determinadas e pré-moldadas, sem considerar o seu íntimo. E o caráter multifacetado deste íntimo exigirá multiplicidade, e não estru

tura fechada. As igrejas modernas têm dois tipos de comportamento religioso: daqueles que nutrem a crença convencional, porém dão as respostas erradas (Valverde, De Nizza, Mrs. Strang); e daqueles que não crêem, e portanto, não têm respostas (Pizarro, Dysart). Quando novas respostas parecem surgir daqueles que são apaixonados e primitivos, como Atualpa e Alan, os componentes do segundo grupo fascinam-se e empenham-se naquilo que imaginam ser uma nova crença, uma nova saída, uma possibilidade: esperam "ser iluminados". No entanto, as correntes sociais são demasiadamente fortes e os laços demasiadamente arraigados. A Pizarro restou observar o sol, inatingível, distante. A Dysart, sentir a dor e a solidão de sua convencionalidade, enquanto Equus galopava de volta para as sombras do espírito.

AMADEUS - 1979

Viena - 1781-91; 1823.

Antonio Salieri e Wolfgang Amadeus Mozart.

A Corte Vienense. A Música. A Fama.

Montanhas nos altos dos Andes -- século XVI.

Cavalgadas noturnas no campo, na Inglaterra -- século XX.

Salões imperiais e Música -- Viena -- séculos XVIII e XIX.

Mudam os cenários, muda o tempo físico, mudam os efeitos visuais: Shaffer altera para preservar. A imagem inquietante de *Equus* cavalga pelos rastros de um sol inatingível e paira ao som perfeito de acordes divinos: é o perpassar do

eterno conflito, é o processo da constante busca na tentativa de compreender o divino.

O teatro inglês inicia a década de 80 -- caracterizada pela invasão da automação e pelos novos conceitos de lazer -- com uma grande movimentação: uma peça sobre a divindade, ou melhor, sobre a definição de divindade. Tal foi a ressonância além dos limites nacionais, que as mesmas dúvidas ecoaram, em um período de dois anos e meio, em trinta outros países, em mais de vinte línguas.

Peter Shaffer lia sobre uma tempestade que teria afugentado os acompanhantes durante o funeral de Mozart. Ao descobrir que não existem registros, nos boletins meteorológicos de Viena, que confirmem tal fato, decidiu investigar. Dois anos de pesquisa precederam um terceiro, de trabalho no texto, até que a peça estivesse pronta. O objetivo do dramaturgo foi transformar um fato particular em evento público, sem, no entanto, traí-lo. A ausência da tempestade real proporcionou-lhe espaço para o desenvolver e alçar vôo de suas imagens.

Shaffer é um profundo conhecedor de música, tendo já sido crítico para *Time and Tide* (1961-62). Conseqüentemente, nutre uma admiração e um respeito muito grande pela genialidade de Mozart, ao mesmo tempo que revela compreensão e uma certa simpatia por Salieri.

A peça inicia com rumores, sussurros, "Salieri, assassino!". Salieri, envelhecido, em uma cadeira de rodas, inicia seu longo diálogo com Deus. A ação, em 1823, retorna à década de 1780, em Viena, quando a chegada do jovem Mozart não só ameaçou o posto ocupado por Salieri, como o fez ver, atra-

vês do brilho ofuscante de sua genealidade, sua própria mediocridade. Salieri abandona seu pacto com Deus, feito aos dezesseis anos -- uma barganha em troca da fama -- e inicia sua batalha para destruir o rival. A batalha será, na verdade, contra Deus, através de Mozart. Salieri comporta-se, aparentemente, como amigo, e aproveita todas as oportunidades para impedir a permanência de Mozart nos meios palacianos: nega-lhe apresentações e posto, intervêm negativamente na opinião do imperador e tenta seduzir sua esposa. Ao sentir o desespero constante do compositor, usa o último argumento que lhe fora dado por Mozart em confiança e sofrimento: a imagem cinza, revestida com um manto e máscara, a lhe encomendar uma Missa de Réquiem que supunha ser para si próprio. Salieri transforma-se na concretização desta visão e o leva a um crescente estado de alucinação: ainda assim, a música nasce precisa e perfeita, jorrando da cabeça do compositor como que pelas mãos de Deus. A Missa não é terminada, Mozart morre. Trinta anos depois, Salieri acusa-se de tê-lo assassinado e tenta suicidar-se com um corte na garganta, mas nem isto consegue: deverá viver com sua culpa e mediocridade, e não esquecê-la.

Alguns fatos conhecidos e confirmados pela pesquisa foram considerados: a situação financeira sempre difícil de Mozart, sua doença, uma casa sem aquecimento e a morte na penúria. A rivalidade entre Salieri e Mozart poderá ter acontecido. Sabemos que Mozart levou seu companheiro à apresentação da *Flauta Mágica*, e não é difícil imaginar que Salieri o visitava durante o período da doença. A crescente destruição do jovem compositor pelo Kapellmeister é consubstanciada pelos rumores que a partir de 1791 pairavam sobre a trágica e prematura mor-

te. O próprio Mozart teria repetidamente acusado Salieri . do envenenamento que sentia ser a causa de sua doença. Os rumores, endossados também pelo sobrinho de Beethoven, não são confirmados pelo laudo médico, que registrou febre reumática e inflamatória. A grande maioria de pessoas e estudiosos desconsidera a confissão escrita deixada por Salieri. Porém, Shaffer decidiu explorar sua personalidade ao descobrir que foi o único membro dos círculos da corte a permanecer no funeral.

Assim, associou os dados reais, os rumores e as suposições às suas "imagens".

*"I tried to write a play, not history. What the play is trying to do is give an interpretation of history."*⁷⁶

*"Then I tried to work them (the facts and the rumours) into a dramatic climax."*⁷⁷

Portanto, *Amadeus* não busca a verdade da história, mas a verdade do teatro. A peça não trata da vida de Mozart, mas do conflito de Salieri.

Inicialmente Shaffer deu-lhe o título de *Salieri*. Apesar de mantê-lo como narrador, altera o título para *Amadeus*, e não *Mozart*, como seria de se esperar. A escolha parece ter tido suas razões: em primeiro lugar, a curiosidade. Pouquíssimas pessoas associam, ou associavam, antes da peça, o nome de *Amadeus* a Mozart. Ao ser concretizada, no entanto, tal associação sem dúvida faria estrondoso efeito, se a peça fosse bem aceita. Salieri seria sempre átono, além de desconhecido. *The New York Times* começa sua matéria sobre a peça com uma afirma-

ção e uma pergunta:

"... *Amadeus*, a play about a pair of composers.
One of them is Antonio Salieri.
Antonio who?"⁷⁸

Em segundo lugar, Mozart, visto através da narração de Salieri, fica extremamente enriquecido enquanto personagem, pois é a interpretação de Salieri que Shaffer nos apresenta. Em terceiro lugar, *Ama deus* é o lembrete constante do pacto de Salieri, já desfeito, porém presente. Em quarto lugar, *Amadeus* é o ponto central, se considerarmos que a peça focaliza o conflito de Salieri.

Peter Shaffer descobriu que, de acordo com os fatos históricos, Salieri era como que o ponto de equilíbrio para Mozart, e transportou a dinâmica para *Amadeus*. Um homem piedoso e sofisticado, Salieri aparentemente gozava das bênçãos divinas. No entanto, o longo período de vida que "desfrutou" foi em grande parte tomada para presenciar sua própria decadência e mediocridade, concomitantemente ao crescente reconhecimento da genialidade de Mozart.

Fortes reações contra a peça relacionam-se ao dilema metafísico subjacente à intriga entre os dois compositores: há um Deus justo que domina o universo? Se a resposta for "Sim", admitimos a existência de um sistema universal ordenado. Mas se a resposta for "Não", ou mesmo "Talvez", então a racionalidade do mundo é colocada em termos dramáticos para focalizar um eixo estético e metafísico: é possível que uma pessoa "boa" e piedosa, dedicada a Deus, tenha talentos inferiores, enquanto outra, não piedosa, não temente a Deus, receba os talentos de

um gênio? Em *Amadeus*, Salieri descobre que a resposta é "Sim", e propõe-se a denunciar a injustiça divina e declarar uma guerra pessoal contra este Deus.

Fortes reações relacionam-se, ainda, à caracterização de Mozart, que, por um lado confundiu, e por outro enfureceu, seus idólatras. Na verdade, o que Shaffer descobriu e projetou para sua personagem foi um jovem imaturo, imoral, infiel, volúvel e com linguagem vulgar. Ao mesmo tempo, indubitavelmente reconheceu um dos maiores gênios musicais que o mundo já conheceu. O conjunto destas contraditórias características humanas abrigava respostas à carreira infeliz de Mozart e às qualidades que Shaffer imprimiu à sua personagem.

A grande batalha entre Salieri e Deus constitui o interesse central da peça, e, portanto, Mozart nos é apresentado sob a ótica de Salieri. O efeito dramático é dimensionado pela concomitância dos fatos; Mozart não estava, ainda, envolvido por uma auréola de dois séculos de adulação e reconhecimento. A equação dramática de Shaffer transcende a inveja e os ciúmes: o jovem prodígio não foi apenas um rival para o compositor italiano, mas um desafio direto ao conjunto de convenções da música austríaca. Mozart lançou o início da liberdade musical, e por isto parecia desconfortável ao público, aos patrocinadores e até mesmo aos músicos. Uma ameaça pessoal a Salieri, geral à música vienense e metafísica às regras do Iluminismo, Mozart tinha que ser bloqueado, ou, de preferência, eliminado.

Mozart é o instrumento através do qual Deus fala aos homens, é sua "flatuta mágica". Paradoxalmente, ao ser descoberto, tem que ser eliminado. Será compreendido por poucos --

Salieri é, feliz ou infelizmente, um deles --, como poucos compreendem o significado da presença divina. Assim como Atualpa e Alan, Mozart não sobreviverá o momento da "revelação", a identificação de uma representação da entidade divina, ao ponto de equilíbrio -- ou de contato -- entre o humano e o não humano. Pizarro e Dysart unem-se a Atualpa e Alan. Juntos, tentam a aproximação e a união com esta "representação divina" (Atualpa, o Sol; Equus, o cavalo). Porém, Salieri coloca-se contra o seu deus, antagoniza-se e o desafia. Inverte-se a dialética, inverte-se a tática -- ou a tentativa: o final é sempre inatingível. Atualpa é um corpo morto, Alan é um fantasma e Salieri agoniza no limbo do descrédito: todos, no entanto, símbolos vivos da chama ardente em Shaffer, na busca da divindade, da solução, da perspectiva, no processo do seu "God-Hunt".

De acordo com seu autor, *Amadeus* é uma ópera. Assim como Mozart defende a importância da ópera ao Barão e a considera superior à peça pelos recursos de que dispõe, Shaffer, após um ano de apresentações, chega a uma conclusão:

*"I now look back on Amadeus and say 'Of course! That's what it was! Opera! I never deliberately sat down and said I was going to compose an opera. But as I worked, I could see operatic elements. Here was an opening chorus, the whisper of the populace. Here is a trio, and later a quintet. Salieri's monologues are big arias. The play has the savour, the smell and the taste, of an opera.'"*⁷⁹

Peter Hall, diretor da peça, impressionou-se desde o início das leituras, com o que denominou "operatic quality" da obra. Seu conhecimento de música e familiaridade com a ópera muito ajudaram o relacionamento diretor/autor. Muitos en-

contros foram mantidos e muitas conversas trocadas até o final dos ensaios. Na sua primeira leitura, Hall fez o seguinte comentário:

*"Peter's unusual obsession is there: to prove the existence of God, the nature of God. Here He is shown as selfish and uncaring, following His own needs, indifferent to the suffering of man... I had an absolute child's lust to direct it."*⁸⁰

No entanto, o diretor acreditava que o tema deveria estar mais claro. Nas longas conversas em Londres, Nova York e Viena -- onde juntos pesquisaram antes da primeira montagem -- Hall tentou, com sutileza e muito sucesso, imprimir seu toque. A fim de corrigir a falha de *The Battle of Shrivings*, que também dirigiu, trabalhou com Shaffer nos vários cortes feitos: o primeiro ato teve uma redução de aproximadamente meia hora. Apesar disto, a peça, em dois atos, ainda tinha uma hora e cinquenta minutos. Hall, tão rigoroso e disciplinado quanto Shaffer, via seus objetivos de maneira muito clara:

*"... I want a big but lean play. Shaffer is being marvellous about cutting."*⁸¹

A peça, sem compromisso político e "de direita", vulnerável em vários aspectos, foi tomada pelos atores e criou vida própria rapidamente. Paul Scofield (Salieri) declarou ter sido seu papel mais difícil, com maior desafio do que o próprio Lear. Hall sentiu o trabalho sair-lhe das mãos, por ter sido abrigado pelo grupo. Shaffer, após a calorosa premiêre e a tumultuada recepção da noite de estréia -- em meio a aplausos, "bravos" e encantamento geral --, prostrou-se em melanco-

lia, pelo "caso amoroso terminado", como definiu Hall, ou "por ter saído do hospital, após dar à luz, sem levar a criança", como conceitua o trabalho de teatro entregue ao público, na opinião do dramaturgo.

Amadeus parece ser o apogeu da obra de Peter Shaffer, pelo menos até o momento: o texto é preciso, mais firme e mais pessoal do que tudo o que escreveu anteriormente. De certa forma, escreve sobre si mesmo e sobre as suas incertezas. Dedicou-se à elaboração do texto como Mozart à música. Revela o caráter incompleto não apenas do ser humano, mas de Deus, incapaz de discernir com clareza, ou de expressar com clareza o Seu discernimento. Deixa transparecer sua apreensão estética do divino: como todas as grandes coisas -- e somente elas -- o legado de Mozart não poderá ser destruído pelo tempo. Talvez *Amadeus* encerre, assim, a depuração das reflexões de Shaffer: um deus-energia, um deus-estética, um deus em constante processo de ajustamento e adequação ao homem -- ou vice-versa --, visto ser inatingível, incaracterizável, e, sobretudo, fundamental. Neste aspecto, Hall apreende o significado da peça e comenta de maneira muito pertinente:

*"Finally those on stage and those in the auditorium have to unite as Everyman."*⁸²

Yonadab - 1985

Yonadab aconteceu aproximadamente 2.500 anos antes de *The Royal Hunt of the Sun*, 2.700 antes de *Amadeus* e mais de 2.900 antes de *Equus*. As idéias e obsessões não têm espaço físico ou cronológico: reaparecem em seu mais recente trabalho.

A peça constará neste capítulo apenas como registro, visto não ter sido publicada e nem estar disponível, por ser objeto, desde janeiro de 1986, das infindáveis e minuciosas revisões do autor. Poderá ter o mesmo destino de *Shrivings*, última versão de *The Battle of Shrivings*, cuidadosamente reescrita e nunca re-apresentada; ou repetirá os sucessos do dramaturgo. Difícil prever, como difícil tem sido durante os seus mais de trinta anos de dedicação ao teatro.

O que podemos registrar é a unanimidade da crítica em não considerar *Yonadab* compatível com a capacidade e a tenacidade de Shaffer ao empreender seus esforços em cada projeto. São raras as menções a qualidades da peça. Claro está que a curta temporada (apenas quarenta e duas apresentações) não permitiu tão vasta crítica; porém, se examinarmos o mesmo período para suas peças anteriores, veremos que o número de apresentações realmente não importa.

Yonadab nasceu de semente semelhante às outras peças: da leitura de um livro, *The Rape of Tamar*, escrito por Dan Jacobson, publicado no início da década de 70. As anotações e a idéia repousaram desde então. Shaffer encontrou-se com Jacobson, mas a idéia de voltar ao assunto somente lhe ocorreu após *Amadeus*, enquanto trabalhava em cenários e material na Grécia, para uma nova peça. Nada parecia fluir; neste caso, Shaffer altera a rotina, recorre a algo completamente diferente, e tenta compensar o vazio que se abre. Vieram-lhe, então, suas "imagens", e todas elas do livro de Jacobson, associadas ao Antigo Testamento, lido na infância. Um contato imediato com o escritor, e o trabalho teve início.

A peça é uma adaptação do Livro de Samuel, Capítulo 13, que conta a estória do estupro de Tamar pelo seu irmão Amnon, filho mais velho do Rei David, e ainda do livro de Jacobson, baseado no mesmo assunto. O protagonista/narrador, Yonadab, é um visionário, primo de Tamar e estimulador do desejo incestuoso de Amnon. Embora um tema potencialmente rico para o teatro se apresente -- a preparação e execução do estupro, sua perambulação por Jerusalém e a rivalidade sangüinária entre os irmãos Amnon e Absalom -- os críticos viram a peça como estática, como sem ação, e, surpreendentemente, sem fluência verbal. Amnon deverá enfrentar a punição exigida pelo irmão Absalom. David, porém, devotado aos dois filhos, tem que se conter.

O que a crítica lamenta não é a repetição dos temas e das preocupações do dramaturgo; nem tampouco o desempenho irônico do potente Alan Bates (Yonadab). As inadequações históricas jamais foram, por seu lado, empecilhos ao talento e às "imagens" de Shaffer: gostariam de ver a mesma capacidade narrativa, o mesmo desenvolvimento das personagens, a mesma cristalização das idéias e "imagens". Em resumo: os críticos e o público não reconheceram Peter Shaffer, e, portanto, não o perdoaram. Esperavam algo que permitisse a continuidade do que representou *Amadeus*, pois assim havia sido nos últimos anos; esperavam o "*total theatre*" sem lacunas.

Imaginamos que este ano e meio de trabalho tenha realmente ocupado Peter Shaffer, especialmente no tocante à sua obsessão pela perfeição, pela clareza de objetivos. Para ele, especialmente, deverá estar sendo árdua a tarefa, visto que questionará sua própria conduta adotada para *Yonadab*. Ao

ser indagado se manteve sua prática da pesquisa e da leitura prēvia, declarou:

"No. I reckon that if I had plunged into biblical scholarship I might well never have reemerged. Besides, not a great deal is known about the period."

...

It is the jump into the unknown, or very little known, that is the challenge, the pleasure and the fun."⁸³

NOTAS CAPÍTULO III

- (1) SHAFFER, Peter. Correspondence with the Playwright, New York, January, 1987.
- (2) KLEIN, Dennis. *Peter Shaffer*. Boston, Twayne Publishers, 1979.
- (3) SHAFFER, Peter. "Labels Aren't For Playwrights", *Theatre Arts*, February 1960, p. 21.
- (4) _____ in Taylor, John Russell. *Peter Shaffer*. London, edited by Ian Scott-Kilvert, Longman Group, 1974, p. 5.
- (5) _____ *The New York Times*, January 28, 1958, p. 55.
- (6) _____ in WEBB, L. W. "Committed to Nothing but the theatre". *The Guardian*, August 27, 1959, p. 4
- (7) LAMBERT, J. W. *New English Dramatists*. London, Penguin, 1962, p. 10.
- (8) SHAFFER, Peter. *Five-Finger Exercise*, p. 15.
- (9) _____ in LOFTUS, Joseph A. "Playwright's Moral Exercise". *New York Times*, November 29, 1959, pp. 1-3.
- (10) _____ *The Times*. July 17, 1958, p. 4.
- (11) _____ in KERENSKY, Oleg. *The New British Drama*. London, Hamish Hamilton, 1977, p. 58.
- (12) _____, in ROSS, Don. "Peter Shaffer is an Enemy of togetherness". *New York Herald Tribune*, January 3, 1960, Section 4, p. 3.
- (13) SHAFFER, Peter. *Five-Finger Exercise*, p. 25.
- (14) TYNAN, Kenneth. "*Five-Finger Exercise*: A review". *The New Yorker*, December 12, 1959, pp. 100-2.

- (15) HOPE-WALLACE, Philip, in COOKE, V. and PAGE, M. *File on Shaffer*. London, Methuen, 1987, p. 11.
- (16) SHAFFER, Peter. Idem (1).
- (17) —————: *Behind The Scenes*, in COOKE, V. and PAGE, M. *File On Shaffer*. London, Methuem, 1987, p. 14.
- (18) —————. *The Public Ear*, p. 43.
- (19) ————— Idem (10), 37.
- (20) ————— Idem (17), p. 14.
- (21) ————— Idem (17), p. 14.
- (22) Idem (4), p. 5.
- (23) KERENSKY, Oleg. Idem (11), p. 37.
- (24) KLEIN, Dennis. Idem (2), p. 62.
- (25) Idem, Ibidem, p. 67.
- (26) Idem (17), p. 14.
- (27) SIMON, John. *Hudson Review*, Winter 1963-64. Reprinted in *Uneasy Stages*, New York, Random House, 1985, pp. 26-7.
- (28) PENNEL, Charles A. "The Plays of Peter Shaffer: Experient in Convention." *Kansas Quarterly*, Vol. 3, Spring 1971, p. 104.
- (29) MACKERRAS, Colin. *The Rise and Fall of the Peking Opera*. Oxford, Clarendon Press, 1972, Preface.
- (30) SHAFFER, Peter, in HAYMAN, Ronald. *The First Thrust: The Chichester Festival Theatre*. London, Davis-Poynter, 1975, p. 105.
- (31) SHAFFER, Peter, idem (11), p. 47.
- (32) —————. in CONNEL, Brian. "The two sides of theatre's agonised perfectionist." *The Times: A Times Profiles*. April 28, 1980, p. 7.
- (33) ELSON, John. *The Post.War British Theatre Criticism*. London, Routledge and Kegan Paul, 1979, p. 166.

- (34) SHAFFER, Peter. Idem (17), pp. 37 and 38.
- (35) ————— *The White Liars*, p. 41.
- (36) Idem, Ibidem, p. 3.
- (37) Idem, Ibidem, p. 28.
- (38) Idem, Ibidem, p. 34.
- (39) SHAFFER, Peter. Idem (17), p. 24-25.
- (40) ————— Interview with Peter Adam. "Peter Shaffer on faith, farce and masks". Broadcasting and The Arts, *The Listener*, October 14, 1976, p. 476.
- (41) HARBEN, Niloufern. *Modern English History Plays*. PhD Thesis at Royal Holloway and Bedford New College, forthcoming MacMillan Publication, 1984.
- (42) SHAFFER, Peter. "In Search of a God". *Plays and Players*, Vol. 12, 1964, Part I, p. 22.
- (43) Idem, ibidem, p. 22.
- (44) Idem, ibidem, p. 22.
- (45) SHAFFER, Peter. "A Personal Essay". An Introduction to three plays: *The Royal Hunt of the Sun*, *Equus* and *Amadeus*. Edited by Richard Adams. *Amadeus*, Longman Study Texts. London, 1984, p. VII.
- (46) ————— in LEWIS, Allan. *The contemporary Theatre. The Significant Playwrights of Our Time*. Revised Edition. New York, Crown Publishers, Inc., 1971, p. 328.
- (47) NADEL, Norman. "New York World Tribune and the Sun." *New York Theatre Critics' Review*, October 27, 1965, p. 294.

LEVIN, Bernard. "Thank you Mr. S. for the Greatest Play in My Lifetime". *Daily Mail*. December 9, 1964, page not available.

- (48) SHAFFER, Peter. "Peter Shaffer's Personal Dialogue". *The New York Times*, October 6, 1963, p. X 3.
- (49) ————— in COOKE, V. and PAGE, M. *Idem* (17), p. 26.
- (50) TAUBMAN, Howard. *The New York Times*, November 14, 1965, Section 2, p. 1.
- (51) RICHARDS, Stanley. *Best Plays of the Sixties*. New York, Garden City, 1970.
- (52) MAROWITZ, Charles. *Confessions of a Counterfeit Critic*. London, Eyre-Methuen, 1973, pp. 88-90.
- (53) HAYMAN, Ronald. *John Gielgud*. London, Heinemann, 1971, p. 235.
- (54) SHAFFER, Peter. *Shrivings: A Note on the Play*. New York, Atheneum, 1974, p. 112.
- (55) ————— *Idem* (17), p. 41.
- (56) TAYLOR, J. R. *Idem* (4), p. 25.
- (57) SHAFFER, Peter. *Idem* (54), p. 42.
- (58) ————— *Idem* (54), p. 114.
- (59) ————— in LOUNSBERRY, Barbara. "God-hunting" : The Chaos of Worship in Peter Shaffer's *Equus* and *The Royal Hunt of the Sun*". *Modern Drama*, Vol. 21, Part I, 1978, p. 13.
- (60) ————— *Equus: A Note on the Play*. Middlessex, England, Penguin Books, 1985, p. 201.
- (61) ————— *Idem* (45), p. VIII.
- (62) ————— "High Horse", interview by Christopher Ford, *Arts Guardian*, August 6, 1973, p. 8.
- (63) *Idem, ibidem*, p. 8.
- (64) *Idem, ibidem*, p. 8.

- (65) KLEIN, Dennis. *Peter Shaffer*. Boston, Twayne Publishers, 1979, p. 131.
- (66) STACY, James R. "The Sun and the Horse: Peter Shaffer's Search for Worship", *Educational Theatre Journal*, Vol. 28, 1976, p. 325.
- (67) CONNELL, Brian. *Idem* (32).
- (68) SHAFFER, Peter. "Shaffer gallops to glory and explains what makes him run". *The Sunday Times*, July 29, 1973, p. 33.
- (69) TAYLOR, J. R. *The Rise and Fall of the Well-made Play*. London, Methuen and Co. Ltd., 1967, p. 9.
- (70) *Idem*, *ibidem*, p. 9.
- (71) SHAFFER, Peter. *Equus*. p. 299.
- (72) ————— in KERENSKY, Oleg. *idem* (11), p. 55.
- (73) SIMON, John. "Hippodrome at the Psychodrome". *The Hudson Review*, 28, Spring 1975, pp. 97-106.
- (74) BIERHAUS, E. G. Jr. "No World of Its Own": Look Back in Anger Twenty Years Later. *Modern Drama*, 19, March 1976, p. 53.
- (75) HEWES, Henry. "The Crime of Dispassion". *Saturday Review*, January 25, 1975, p. 54.
- (76) SHAFFER, Peter. in SCHONBERG, Harold C. "Mozart's World: From London to Broadway". *The New York Times*, December 14, 1980, Section 2, p. 35.
- (77) *Idem*, *ibidem*, p. 35.
- (78) SCHONBERG, Harold C. *idem* (76), p. 1.
- (79) *Idem*, *ibidem*, p. 35.
- (80) GOODWIN, John (editor). *Peter Hall's Diaries*. London, Hamish Hamilton, 1984, January 25, 1979, p. 411.

- (81) Idem, September 7, 1979, p. 426.
- (82) Idem, October 28, 1979, p. 470.
- (83) SHAFFER, Peter. in HIGGINS, John. "The challenge of jumping into the unknown". *The Times*, November 28, 1985, p. 15.

Capítulo IV

*O individual e o social no
teatro de Peter Shaffer*

*"Theatre traditionally reflects the struggles of a rising individualism within a country. It deserves to get systematic examination by social science."*¹

Barbu Zevedei, professor de Sociologia da Universidade de Sussex, analisa a evolução do teatro enquanto expressão social a partir do século XVI. Apresenta Shaw e Brecht como expoentes do nosso século, representantes do que denomina "*modern social drama*". Afirma, ainda:

*"The dramatic situation depicted in most of their plays consists of a powerful and complex conflict between an individual, or a group of individuals, and their social world."*²

John Gassner completa a linha de pensamento:

*"The tribal organization is the origin of society. The articulation of its needs is the origin of theatre... The subsequent history of the theatre is an effort to recapture this initial unity at a complex level of civilization. In this sense, the history of the theatre is the history of man, for the stage deals with man's conflict with himself and the external world, with the general sweep of history as it comes into the personal life of Hedda Gabler or Mother Courage."*³

Zevedei e Gassner abordam, de maneira clara, o binômio social/individual no teatro. Ambos tocam nos pontos-chaves desse binômio: o refletir de um individualismo emergente, o conflito entre o individual e o social; a articulação das necessidades sociais de um grupo; o conflito do homem consigo mesmo e com sua sociedade; e ainda o domínio da história (o social) sobre o indivíduo.

Preocupações básicas de quase todo escritor, esse binômio --por vezes uma dicotomia-- será abordada de diferentes formas, com ênfase ora no social, ora no individual. No século XIX, a literatura expressava com maior frequência o conflito do indivíduo com a sociedade; no atual, traz à tona o conflito do indivíduo consigo mesmo ou com outros indivíduos. A literatura acompanha e expressa, portanto, as nuances sociais e suas adaptações --ou interpretações-- individuais. O teatro, em particular, se ocupa em registrar os momentos de crise e as opções para as possíveis soluções. Neste ponto, o dramaturgo equipara-se ao moralista, e, juntamente com os atores, "não apenas reflete o seu tempo, mas também se empenha na busca da verdade, ou de uma verdade."

O teatro moderno e suas várias tendências expressam o processo de desenvolvimento da mente do homem em diferentes países e diferentes momentos. Em nosso século, Pirandello, Brecht, Sartre e Ionesco são sinais demarcadores na trajetória do relacionamento entre o indivíduo e sua sociedade, onde estão mesclados, perifericamente, porém de maneira determinante, alguns fatores importantes: o desenvolvimento da ciência e da tecnologia, a ruptura da fé e do relacionamento do homem com Deus e com a natureza, a iminência da destruição. Os dramaturgos do século XX colocam-se, em geral, do lado de fora do seu trabalho criativo; fazem do teatro um desafio, um teste aos poderes de comunicação. O objetivo de alguns, como Stanislavsky, era fazer com que o público se lembrasse de estar em um teatro; o de Brecht, era exatamente não permitir que esquecesse. Cada dramaturgo se utiliza de sua via de acesso: cada uma, o resultado de sua própria experiência na

tentativa de cumprir o desafio.

Esta atitude dos dramaturgos do nosso século é coerente com a tendência predominante do período: o indivíduo se sobrepõe ao social; portanto, quanto mais distante estiver, de maneira mais clara poderá não apenas observar, mas também refletir e examinar o conflito deste indivíduo em sua sociedade. Forma-se um triângulo, onde indivíduo e sociedade são a base, e o dramaturgo, o vértice oposto. E como na figura do triângulo, estão interligados.

Como ocorre esta ligação em Peter Shaffer? Como se desenvolve o conflito do individual e do social em seu teatro?

O teatro, de acordo com Shaffer, deve se ocupar da ambigüidade, da incerteza, visto que se ocupa da própria vida. Porém, deverá fazê-lo através de "imagens claras" e diálogo provocador. Na verdade, o mundo shafferiano é racional até mesmo na irracionalidade, e a maldade acaba tomando feições de travessura. A explicação parece-nos clara: a ambigüidade não permite definições; conseqüentemente, gera o conflito. Sendo o teatro parte integrante da vida, "*a need as basic as sex*"⁴, não há como dissociar a existência dessa ambigüidade, e, por conseguinte, do conflito: estão presentes no criador e na criação. Dissemos anteriormente que Shaffer é impessoal, mantém-se a uma certa distância, não se envolvendo de maneira direta. Queremos crer que a explicação, aqui, também, é clara: exatamente para respeitar a ambigüidade e preservar o equilíbrio que chama de "os dois lados do bem, ou do correto", e não a batalha entre o bem e o mal. Este conflito apoia-se,

em grande parte, na preocupação constante de Shaffer com o ca
ráter incompleto do ser humano; por isto cultiva as "duplas",
os co-protagonistas. O dramaturgo declara, de maneira dire-
ta:

*"The theatre must be concerned with ambiguity,
because it's concerned with life, and yet
there must be clear images and ringing
statements to make for drama."*⁵

O tronco do conflito conduzirá o dramaturgo a algu-
mas bifurcações, ou encruzilhadas. Não haverá saídas, apenas
indicações durante a trajetória; não haverá soluções, mas con
vites à reflexão. O ponto de partida é a convivência do ho-
mem na sociedade. Shaffer cita Mallarmé, e continua com pen-
samento próprio:

*"We live in a secular world. To adapt to
this world the child abdicates its ecstasy."*

...

*"People's private glories are so often
related to their private miseries, and if
you take away one you may take away the
other."*⁶

O sofrimento é, portanto, inerente, constante e fun
damental. Para Shaffer, tentar eliminar o sofrimento é condu
zir à perplexidade de Dysart:

*"What then?"*⁷

Salieri nos apresenta, de maneira clara, a ligação entre a "glória" e a "miséria":

*"I was to be bricked up in fame! Embalmed in fame! Buried in fame!... This was my sentence: ...I must survive to see myself become extinct."*⁸

Shaffer faz transparecer o individual arrojado, desafiante e corajoso (Pizarro, Salieri, Gideon), ao mesmo tempo em que se retrai, amedrontado, tímido e acuado perante a coletividade de indivíduos--Pizarro não tem coragem de enfrentar seus homens para salvar Ataulpa, Salieri tenta o suicídio, Gideon fica inerte. A força propulsora torna-se, repentinamente, uma fraqueza. A ambigüidade coloca a força e a fraqueza no mesmo plano. É como se toda a energia fosse empenhada no ideal; ao se deparar com ele, encontra-se a sensação de inutilidade. O que faria Pizarro com seu "deus", ou Gideon com seu "convertido", ou ainda Salieri com sua "fama"? Como adaptá-los, ou incorporá-los, se, ao se revelarem, neutralizam o êxtase? Como compreender este processo, que evita a vitória para não ganhar a derrota, e ainda justificar a busca?

Esta é a dialética shafferiana: a ânsia do indivíduo pelo contato com a sociedade, seu grande empenho neste processo; o receio à exposição, e, ao mesmo tempo, a consciência da necessidade desta exposição; a relativa expectativa do resultado, visto ser o percurso o que importa, e não o ponto de chegada. O empenho gera o conflito, resultante, basicamente, da ambigüidade. Este conflito será multifacetado, assim como

a sociedade com a qual se defronta e tenta se adequar; este conflito provocará atitudes que definirão as vias de acesso do dramaturgo na cristalização do seu complexo jogo de imagens.

Em 1976, Shaffer expressa seu pensamento com relação a duas de suas peças:

*"... to be honest, I'm never sure at the moment when I wrote it that was what I was doing. But I do note, now that I'm a certain distance from both plays (Equus and The Royal Hunt), that they are concerned with either a search for religious experience, for transcendent experiences, or, in the case of Equus, the envy of one man who hasn't experienced emotion, and the worship transcendently of somebody whom he believes has."*⁹

O conflito básico do homem está, portanto, de acordo com Shaffer, na busca de uma experiência religiosa, na tentativa de definir não só o conceito de religião, mas o de um deus, ou de uma entidade divina. O homem, enquanto indivíduo, só poderá compreender o seu papel social quando conseguir decifrá-lo. Ao admitir a existência de um Criador, o dramaturgo empenha-se, inicialmente, em apreendê-lo; posteriormente, em compreendê-lo; e por fim, em desafiá-lo. A sua busca, ou "caçada", para usar um termo shafferiano, o conduz pelos meandros do seu conflito, o defronta com as diferentes nuances de um tema central subjacente e deverá permitir o exame e a análise da tentativa de compatibilização entre o individual e o social. O cultivar deste conflito acompanhou a evolução de sua obra. Como vimos, as preocupações que compõem sua temática estiveram presentes desde as primeiras peças escritas para o rádio. Porém, sua cristalização foi lenta e sólida.

O teatro de Shaffer amadurecia à medida que esta cristalização o conduzia às suas prioridades.

Críticos e estudiosos de Shaffer apontam questões e analisam aspectos de sua obra enquanto peças individuais; ou, na melhor das hipóteses, comparando duas peças. Em nenhum momento se delineou um desenvolvimento da temática; conseqüentemente, é ainda inexistente um estudo que não apenas analise o desenvolver de seus temas, mas também considere como ocorreu o processo. As dissertações e teses até esta data apresentadas^{1º} tampouco se ocupam deste aspecto, a nosso ver tão importantes a ponto de ser a preocupação fundamental deste trabalho.

Como entendemos este delinear do desenvolvimento temático? E como concebemos a cristalização de suas imagens --lenta e sólida-- que o conduz ao amadurecimento?

Shaffer nos apresenta o social principalmente através de suas primeiras peças: *Five-Finger Exercise*, *The Private Ear*, *The Public Eye*, *The Royal Hunt of the Sun*, *Black Comedy*, *White Lies* e *Shrivings*. No entanto, *The Royal Hunt* sem dúvida inicia sua incursão pelo individual, continuando com *Equus* e *Amadeus*. Não podemos de forma alguma dissociar o social do individual; porém, o que notamos é um transferir de valores e prioridades. Se no início o social prevalece, impõe regras e condutas, e impede o indivíduo de se expor em seu ambiente, nada disto mudará a partir de *The Royal Hunt*. Porém, ao mesmo tempo em que se sente comprimido e vítima de regras predatórias, o indivíduo faz valer a sua posição, as suas angústias, e não só se expõe, como exige respostas e reivindica seus direitos em meio a tantos deveres.

Neste período que abrange o que chamaríamos de primeira fase, --com a predominância do "social"-- Peter Shaffer deixou fluir claramente sua opinião sobre a identidade, um dos elementos fundamentais para o jogo que criou:

"As a playwright, I'm scared of the too well-defined identity--of being either publicly or (even worse) privately its prisoner."¹¹

Como primeiro passo na longa trajetória do homem (e de suas personagens) em sua tentativa de compreensão e ajustamento à sociedade, Shaffer utiliza o jogo da troca de identidade, ou, para lembrar suas próprias palavras, já citadas, "*un jeu d'esprit*".

O social nos é retratado pelo conjunto de personagens em *Five-Finger Exercise*, porém Walter é o exemplo vivo da troca de identidade, do uso da "máscara social". Subjacente às falsas identidades está sempre algo que esta máscara esconde, impedindo, portanto que a personagem se exponha. Ou, diríamos até, protegendo a personagem da sociedade, fornecendo-lhe meios para sobreviver e se adequar às regras impostas. A proteção é, no entanto, falsa; e mais cedo ou mais tarde, a exposição será fatal.

Five-Finger Exercise revela o retrato da burguesia, a manutenção da instituição do casamento--mesmo que se baseie em um relacionamento vazio--, o conflito do jovem universitário, as ambições sociais e profissionais do pai, e ainda a necessidade de seguir os costumes da época (ter um tutor para a filha, passar os fins de semana em uma casa de campo). To-

dos se comportando artificialmente: as poucas tentativas de franqueza terminam em diálogos violentos e crises emocionais. Apenas o diálogo da não-comunicação pode ser usado: como ele nada diz, nada provoca.

Walter, não pertencente à família e catalizador da ação, faz da troca de identidade, e portanto, do uso da "máscara", uma questão de sobrevivência. O social sufoca o indivíduo por completo, deixando-o sem ação, sem palavra. Ao ser descoberto, Walter tenta o suicídio. Os demais membros da família sobrevivem, e até muito bem. A razão parece clara: estão mais ajustados, submetem-se às exigências, não se dedicam a um ideal como o jovem tutor: poderão indignar-se, protestar até, mas cedem e se adaptam.

Five-Finger Exercise nos traz o social como predominante, e ao indivíduo são reservadas pequenas brechas sem alcance maior. O próprio autor definiu a peça como "de costumes morais". Sem dúvida brinca com elementos sociais e interferências com muita cautela.

Nesta fase que denominamos inicial, as peças de um ato (*Private Ear, Public Eye, Black Comedy* e *White Lies*) continuam o jogo de troca de identidades com mais leveza e aparente descontração.

Black Comedy e *Public Eye* são exemplos claros da diversidade de tratamento a que Shaffer recorre. O entretenimento é sem dúvida alcançado--como planejou--através de um desenvolvimento cuidadoso tanto das personagens como da ação dramática. A descontração é, no entanto, aparente. O drama-

turgo resume muito bem suas preocupações e angústias . quando sugere a troca de identidades entre Julian e Charles; quando, mais ainda, sugere o silêncio como forma de entendimento, especialmente para o casal:

*"Lovers who found their way back from Hades by not looking at each other. Only you do it by speaking, which is so much better than this babel we're all in."*¹²

Todos mentem a todos, mas principalmente a si próprios. Quando no escuro, como em *Black Comedy*, sentem-se libertos. Em qualquer circunstância, sentem medo do contato com a vida; por este motivo a troca de identidade é necessária para a "máscara social". Julian, ao conversar com Belinda, afirma:

*"He (Charles) is so afraid of being touched by life, he hardly exists."*¹³

Clea, ao expressar sua indignação a Brindsley:

*"You should live in the dark, Brindsley. It's your natural element... you don't really want to be seen... Do you think if someone really saw you, they would never love you?"*¹⁴

Não há futuro delineado para Clive, Bob, Frank, ou qualquer outra personagem desta fase. Há apenas insinuações do dramaturgo, ou deduções pessoais do leitor ou espectador. Shaffer jamais abandona sua tática ou técnica: convidar o leitor ou espectador à reflexão, e jamais conduzir seu pensamen-

to. Porém, nas peças em questão, as personagens são como que "apresentadas", se as examinarmos na perspectiva de toda a obra de Shaffer. O dramaturgo parece tatear terrenos, auscultar o público e a si próprio. Parece faltar-lhe o arrojo de Pizarro ou a solidez de Gideon: ou ainda a persistência de Dysart e a angústia de Salieri. Talvez lhe falte, na verdade--ou faltasse--o primitivismo de Atualpa, a neurose de Mark, a paixão de Alan ou a liberdade de Mozart.

Os labirintos criados--a bola de cristal, a escuridão, o detetive, a presença de um tutor--proporcionam maior distanciamento entre as personagens. Criados originariamente para uní-las, acabam por conseguir o efeito contrário, como o recurso à inversão do claro-escuro. E mais: o labirinto é de tal forma tortuoso a nos fazer duvidar da união que poderá ocorrer,--se ocorrer. Halter, Brind, Belinda e Frank estão unidos a quem? Para maior dúvida, há, ainda, a insinuação da homossexualidade.

Tom Sutcliffe afirma que "o teatro é feito de pessoas, muito mais do que de idéias"¹⁵. As pessoas de Shaffer são, nestas peças, representantes da vida contemporânea: como que fatias da sociedade, a expor um corte transversal de todas as suas características e facetas. Teríamos que concordar, como consequência, que preenchem os preceitos neo-naturalistas em sua retratação do comum, do cotidiano, como prescreve a "geração de 56".

O individual de Shaffer é como que isolado em compartimentos, fechado por si próprio ou pela sociedade que o cerca. As tentativas de conciliação com o social, apesar de

não lograrem êxito, deixam sempre uma expectativa, uma perspectiva. Clive insiste no socorro a Walter; Sophie desvencilha-se da falsa identidade; Bob enfrenta a realidade destruindo seu disco; Charles tentará reconquistar Belinda e Brindsley descobre a verdade sobre si mesmo. A continuidade? Não é tarefa de Shaffer, ao menos de acordo com Shaffer.

O individual e o social saltam aos olhos em *Shrivings*: a indignação, a revolta, o protesto, o inconformismo: Mark. Com ele, a sua "dupla": o controle, a pacificação, a benevolência: Gideon. Ao meio, os jovens perplexos, quer abraçando modismos, como Lois, ou aniquilando as instituições tradicionais, como David ao abandonar Cambridge:

*"I don't know what I mean. Not from one second to the next."*¹⁶

No eterno e profundo conflito, como discernir quem protesta e quem concede? E a quem? Qual é a verdadeira identidade das personagens?

A agressão aparente de Mark nos lembra Jimmy Porter, tão veemente que quase não convence. A aparente absorção da agressividade social que Gideon expressa está sujeita a um pacto: há uma barganha; nos moldes de Salieri. Prêmios--reconhecimentos sociais--serão oferecidos. A quem? A quê? A um homem que abandonou seu casamento e sua esposa para se ligar ao mundo, pregar e liderar manifestações pacifistas.

Dissemos anteriormente que Shaffer transporta o "*angry theatre*" para Nova York, e poderia transportá-lo para onde entendesse. A temática é universal; porém, foi revestida

de roupagens e cores locais. Nova York do século XX não se equiparou à Viena do século XVIII, e nem tampouco ao Peru do século XVI. Vale dizer, então, que o "angry theatre" de *Shrivings* terminou por ter, para o público, o mesmo final do "Flower Movement" após curta duração: "tornou-se um fantasma". Shaffer dedicou-se às idéias e excedeu-se, talvez, no ponto básico do "angry movement"--ao basear-se em pessoas cotidianas, angústias e dores do homem comum--como prescreve a "geração de 56", perdeu-se na exposição das idéias e não ofereceu ao público o que ele esperava do Shaffer que conhecia. Por isto, acreditamos, a peça não foi bem aceita: seu público vira *Five-Finger Exercise, Public Eye, The Private Ear, The Royal Hunt of the Sun, Black Comedy* e *White Liars*, e agora não sabia apreciar *Shrivings*. Talvez pela proximidade e concomitância do momento, não conseguisse avaliar a profundidade das vestes brancas, o jogo das maçãs--propositadamente verdes--ou a recusa às aulas de Cambridge. O peculiar espectador britânico, e o londrino em particular, não sentiu os abalos do continente europeu e da América, e infelizmente Shaffer não conseguiu transmití-los. O fascínio de Nova York misturava-se ao medo e à agressão, e Mark assemelhava-se a um veterano de guerra, ou ex-aluno do Quartier Latin:

"Lois: Peace.
Mark: What?
Lois: Peace.
Mark: If possible."¹⁷

Gideon representa o contra-peso de Mark, ou, pelo menos, tenta:

*"Mark: The evil you don't fight, you enlarge .
Gideon: No, my dear. The evil you do fight you
enlarge."*¹⁸

Em suas conversas, Gideon parece ecoar o pensamento embutido de Mark, jamais revelado, pelo menos até agora:

*"And then, perhaps I'll ask them (people at
manifestations) what they really want. If
they are honest, they'll reply: 'A point
to our lives! A meaning!'"*¹⁹

As duas personagens invertem seus papéis: as personalidades são trocadas, e Gideon exhibe a veemência e a "ira", em princípio coerente com sua filosofia:

*"The Drug Children of today cry: 'Unite with
Nature!' I say: Resist her. Spit out the
anger in your daday's sperm! The bile in
your mother's milk. The more you starve out
aggression, the more you will begin your-
selves."*²⁰

A peça está recheada com as angústias de 1968-70, de jovens e adultos. Na verdade, Mark e Gideon mostram-se mais vulneráveis do que Lois; David parece ser, paradoxalmente, o "mais protegido", o mais coerente com o cenário e a atmosfera. Como Walter, é o catalizador. Lois é o protótipo da jovem norte-americana receptiva a modismos; é insensível, revestida de fria eficiência e comportamento ímpar. Aparentemente muito impressionada por Gideon e depositando confiança em sua filosofia, não consegue ceder ao fascínio e à provação de Mark, e em diálogo ríspido com Gideon, afirma:

"Do you know what a phoney is, Giddy? Someone who says the family is obsolete, and all he really wishes is that David Askelon was his own son! Do you know what a phoney is? Someone who says Peace because there's no war in him. I don't mean he drove it out--I mean he never had it."²¹

A guerra externa é equiparada à guerra interior, em *Shrivings* e nas personagens que a ocupam em um fim de semana. Por isto o nome, originariamente *The Battle of Shrivings*, foi reduzido para *Shrivings*. O título inicial referia-se, exatamente à batalha proposta por Mark, contra Gideon. Ao alterá-lo, acreditamos ter Shaffer dimensionado e universalizado seu significado.

"I propose a battle".

...

"I want to lose! Because if you lose, it'll be an end for both of us."²²

A batalha será travada pela obtenção ou eliminação da fé, da religião. O conflito individual de *Shrivings*, ponto de partida e de chegada das crises sociais que para lá foram transportadas, baseia-se, primordialmente, na provação dos sentimentos religiosos (talvez cristãos), na capacidade ou incapacidade de abrigar um culto, na definição de fé. Mark, aparentemente ateu, e Gideon, aparentemente paradigma do espírito cristão:

"Mark: I do not require anything to live
for!

Gideon: Then you are unique in the world.

Mark: On the contrary, like everybody else,
I live NOT to understand.

Gideon: Then why demand of me a Faith you
can? You want an Indefinable God,
but I must produce a definable
Man."²³

...

"Mark: ...Oh, they kept me going for years,
good hates--the scapegoats for myself.

The only thing was, they ran out.

Even atheism ran out, the moment I felt one
poem as an act of worship. The next second--
when I realized how whorship demands the
Present--then hell began. I was no longer
a Revolutionary Poet. I was a self-ordained
priest without a faith. Look into my eyes...
There is where Vietnam starts. Don't sit
on pavements to ban armaments; sit, if you
must, to ban these eyes."²⁴

Mark sugere, pois, que todo o mal social é gerado no indivíduo, ou no contato do indivíduo com a sociedade. Muito mais drástica é sua atitude com relação a um culto (worship): ao se deparar com algo que lhe inspire veneração (o poema), repudia até mesmo o ateísmo. É o climax da "ira", da perplexidade, pois chega ao ponto de eliminar até mesmo a capacidade de não acreditar, como se, desta forma, eliminasse a possibilidade da existência de algo que precisasse negar. É um momento crucial, a nosso ver, na obra de Shaffer: uma purgação, uma catársis. Por isto *Shrivings* é importante, mesmo nunca tendo sido reapresentada em sua versão final, mesmo nunca tendo sido apreciada pela crítica e pelo público: é um marco, um turbilhão em seu ritmo culminante. Por isto mesmo é torrencial--no conteúdo e na forma; é provocadora e aparentemente desagre

gadora. Apresenta todas as dúvidas ao mesmo tempo, e tenta ordená-las, apenas ordená-las, visto que jamais serão eliminadas. Pouco antes de se declarar ateu, Mark pedira a ajuda de Gideon:

*"Mark: All right! Save me!
Gideon: Save you from what?
Mark: Dust.
Gideon: Dust?
Mark: Pollen.
Gideon: That morning you spoke of. In New York. The riot in New York."*²⁵

Mark sente a pressão social e a necessidade de se livrar dela, para ele "inalterável":

*"Mark: ... The tearers and the torn. The orderers. The Penalizers. The Joyless, returning like the spring. --Unalterable. ...Do you know the taste of Unalterable?"*²⁶

Gideon, antes de iniciar o processo de auto-exame de sua própria fê, ou talvez do primeiro exame real, provocado pela presença de Mark, nos traz, ainda que oblíqua, a marca registrada de Shaffer: a tentativa de racionalidade, mesmo frente ao irracional; a perspectiva:

*"Gideon: I say again: Concern has its own evolution. Everything in us can have unending evolution. That is our glory--our amazement! How can you dish out that gloating old rubbish about the Unalterable? You ought to be ashamed! If we know one thing about Man, it is that that he cannot stop altering--that's his condition. He is unique on earth in that he has no fixed behaviour patterns!"*²⁷

Tanto os padrões não são estáticos que Gideon mudará seu ponto de vista, assim como Mark. Ao se declarar vencido, Mark provoca em Gideon a perplexidade: "*What then?*"

A trajetória percorrida por Shaffer acentua gradativamente suas prioridades. A abrangência social de *Five-Finger Exercise* toma novas cores nas peças de um ato. Shaffer utiliza-se da diversidade formal e avança sempre na mesma direção: a ânsia por chegar à insatisfação do indivíduo, a sua conseqüente tentativa de solução na troca de identidade, no uso da "máscara social". O resultado é tão sombrio quanto as premissas: uma luta interior para descobrir ou afirmar uma identidade--qual delas? A leveza, aparente como vimos, apenas atenua o confronto--e não mais a simples tentativa de compatibilização--do indivíduo com sua sociedade, já presente em *The Royal Hunt*. A sociedade sufocante acena com alguma esperança através de Atualpa, mas esta luz não resiste. Ficou lançada a semente do confronto na amargura e na desilusão de Pizarro. *Shrivings* nos apresenta o desencadear do processo: individual e social se defrontam.

Não ocorre, em *Shrivings*, a simples troca de identidade. "*Tearers*" e "*torn*" não se equivalem a "*Givers*" e "*Takers*" de *White Liars*. Em *Shrivings* não há destruição; em *White Liars*, jogo de destruição; em *Shrivings*, penitência, purgação, em *White Liars*, mentiras, jogo pessoal.

Não ocorre, ainda, em *Shrivings*, uma inter-relação, mas uma intra-relação. Da fusão, vemos preservadas áreas comuns; criadas áreas novas. Porém, acima de tudo, presenciaremos a perplexidade de todas as personagens, e a perspectiva

de purificação no jogo de imagens do dramaturgo:

"Mak: Have you any word for me? No word at
all?
Gideon: Dust.
mark: (appalled)...Peace."²⁸

The Royal Hynt of the Sun, Equus e Amadeus estão mergulhadas na preocupação central da obra de Shaffer: a angústia do ser humano pelo seu caráter incompleto, e, como conseqüência, a busca incessante de sua complementação através de várias vias de acesso, sendo a religião a mais importante, ou a dominante. As outras dimensões que esta via de acesso poderá tomar serão apenas variantes. Em sua busca maior-- sua "caçada"-- o homem recorrerá a afluentes, mas não se desviará de seu curso. Shaffer empreende uma missão como que a subir o rio em busca de seu nascedouro, e parece dar conta, sempre, de navegar em mar aberto.

O título que escolheu para cada uma das peças denota, desde logo, sua preocupação: o Sol, Equus e Amadeus-- todos, símbolos de Deus ou de um deus. O Sol é o próprio deus de Atualpa e dos Incas, Equus é a representação de deus para Alan, e Amadeus é o instrumento de Deus para falar aos homens. As implicações sociais, bem como o comportamento sexual ou as decepções profissionais, ou ainda o cosmos familiar e as convicções políticas, estarão periféricos, são causadores ou decorrentes da mola-mestra da dialética shafferiana. Portanto, neste capítulo, estes aspectos serão assim considerados.

Shaffer nos apresenta o eterno conflito entre o indivíduo--dividido entre o seu lado livre e o de produto social,-- e a sociedade onde vive. Refere-se constantemente à dúvida entre o Apolíneo e o Dionisíaco, e ainda, como vimos, entre os dois lados do bem, e jamais à oposição bem/mal. Se não é novo ou exclusivo, tampouco é obsoleto. Blake opõe Razão e Energia; Lawrence, "*mental consciousness*" e "*blood consciousness*". A oposição entre o social e o individual parece ter estimulado muitos ingleses do pós-guerra. Em Shaffer, acreditamos que tome feições peculiares, pois nem sempre é de opostos; muitas vezes de complementos; outras, de paralelos. Por acidente ou propositadamente, suas personagens divididas e auto-julgadoras retratam, de maneira rica e precisa, a dicotomia e o antagonismo entre o ideal e a ambição presenciadas e vividas pelo espectador nas décadas de 70 e 80.

Os diálogos de Shaffer são as dúvidas do espectador transpostas ao palco, são as dúvidas do próprio dramaturgo, e ecoam, repetidamente, sem respostas, como repetidamente ecoam os apelos do ser humano em busca do esclarecimento sobre o seu papel e o seu destino.

O conflito de Shaffer--transposto para suas personagens-- é profundo porque suas causas são profundas, e porque qualquer explicação para estas causas, por mais simplista que possa ser, será, também, profunda. O dramaturgo busca alguma espécie de divindade, algo superior e responsável pela energia do mundo, algo que a sociedade convencionou denominar "Deus", termo que ele próprio adotou e tenta definir. O conflito abrange as decorrências desta "energia": as injustiças, os traumas, os sofrimentos, a desilusão, o apelo não atendido.

Conseqüentemente, questiona sua influência, sua interferência, seus propósitos e seus métodos de ação--ou de domínio. Abrange, ainda, o processo pelo qual os protagonistas tentam vencer suas dúvidas e angústias, tentam ultrapassar a ambigüidade imanente e inerente ao homem, e, acima de tudo, tentam compreender esta "energia" e estabelecer o tão almejado relacionamento--recíproco e fundamental--para que se possa, talvez, detectar, decifrar e suprir as lacunas que geram o caráter incompleto do ser humano.

Portanto, a busca de um deus, ou de uma crença religiosa, é bastante abrangente para o dramaturgo. Barbara Lounsberry refere-se ao "god-hunting" de Shaffer²⁹, e ele próprio declara:

*"I think religious belief is something one has to discover for oneself, to make for oneself. One makes religion as one makes love... You make it, it is something you create for yourself, and I think religion is something you create yourself."*³⁰

Na mesma entrevista, Shaffer esclarece seu ponto de vista sobre religião em geral. Afirma não estar preocupado com o cristianismo, mas com "*a religious experience, a transcendent experience*". Afirma, ainda, que no caso de *Equus*, as referências de Alan são cristãs (por influência da mãe), daí a abordagem do cristianismo. Não aceita, porém falta-lhe convicção, que Cristo seja a única figura revestida do espírito divino. No entanto, nas três peças, assim como em *Shrivings*, vemos que o Cristianismo é, sem dúvida, sua base. Atualpa é crucificado aos trinta e três anos, sua sorte é decidida nos dados, e as cerimônias do batismo e da confissão estão presentes. A

ressurreição não acontece--apenas Cristo foi capaz disto, e o deus-pagão não foi confirmado. *Equus* traz os dogmas da religião católica através de Dora e a impregnação em Alan. O pecado, a vergonha, a submissão a Deus e o seu caráter onipresente saltam aos olhos. *Amadeus* é menos explícito, porém deixa claro o domínio da Igreja e do arcebispo, e apresenta a posição mais radical de Shaffer:

"So be it! From this time we are enemies,
You and I!"³¹

Amadeus nos mostra uma conduta diferente por parte do dramaturgo: o confronto com Deus (e note-se que *You* é grafado com maiúscula), ao invés da tentativa de conciliação, como em *The Royal Hunt* e *Equus*. Este confronto ocorre em igualdade de termos, através de uma barganha. Ao se sentir vencido, Salieri o desafia a cumprir a barganha ou a fornecer explicações por tê-la rompido. Exige lógica: aí está o seu grande problema. Salieri exige um Deus que possa compreender, e acaba se defrontando com a própria mediocridade.

Notemos que em momento algum Shaffer duvida da existência de uma entidade divina: o conflito se baseia na ânsia de sua percepção. Exatamente por existir, deve ser sentida. E talvez o final de *Amadeus* nos traga a conclusão--pelo menos até o momento-- do dramaturgo para a questão: o homem não tem o dom de compreender o divino, e nem deve aspirar a tanto. Esta conclusão não nos parece, no entanto, ser aceita pelo dramaturgo, mas apenas constatada. Por outro lado, reforça a necessidade da fé, entendida por Shaffer como fundamental.

Na mesma entrevista a Peter Adam, ao ser indagado se considera a perda da fê como fatal, responde:

"I think it can be fatal, yes. If it is a true faith, and not a superstition--one could talk for ever about the difference between those things."³²

Alan e Dysart nos mostram claramente esta diferença: o primeiro é a fê, o segundo, a superstição. A fê é cultivada, nutrida e dinâmica; a superstição é herdada, estéril, estática. A fê é, portanto, a fonte geradora do homem enquanto ser que evolui, é a força propulsora na sua trajetória: perdê-la é tornar-se estanque.

Dissemos anteriormente que *Amadeus* representa a reta de chegada na cristalização das imagens e no amadurecimento intelectual e filosófico de Shaffer. Ao examinarmos a graduação deste desenvolvimento, considerando *The Royal Hunt of the Sun*, *Equus* e *Amadeus*--sem, no entanto, nos esquecermos do "hiato" de *Shrivings*--poderemos, talvez, esclarecer nosso ponto de vista.

Ao referir-se ao "God-hunting", Barbara Lounsberry considera esta "caçada" como a responsável por três pontos importantes:

"1. that god-hunting supplies the dramatic structure for Shaffer's two great plays (*The Royal Hunt and Equus*);

2. that the multiplicity of gods is the source of dramatic conflict within this structure;

3. that the rich mythopoetic resonance of the central god images in each play, the sun in *The Royal Hunt* and the horse in *Equus* (as well as the image of the eye that links them) supplies the compelling intellectual and emotional power on the plays."³³

The Royal Hunt é significativamente composta de dois atos: The Hunt -- The Kill. A "caçada" de Pizarro e de seus homens não se restringe ao Peru do século XVI. Em seu diálogo com Martin, Pizarro afirma:

"Men cannot just stand as men in this world. It's too big for them and they grow scared. So they build themselves shelters against the bigness, do you see? They call the shelters Court, Army, Church. They're useful things against loneliness, Martin, but they're not true. They're not real, Martin."³⁴

A Igreja, enquanto instituição e talvez um caminho, é descartada. Apresenta a solução simplista, herdada; portanto, supersticiosa. Ironiza De Soto exatamente por isto:

Pizarro: I envy you, Cavalier.
De Soto: For What?
Pizarro: Your service. God. King. It's all simple for you."³⁵

Atauwalpa atira a Bíblia impacientemente ao chão porque o livro não "fala" com ele. Ao ser indagado como o Sol poderia ter um filho, Villac Umu retruca:

"How can your god have a child, since you say he has no body?"³⁶

Atauwalpa ironicamente responde, descrevendo a consagração da hóstia:

"They eat him. First he becomes biscuit, and then they eat him. (The Inca bares his teeth and laughs soundlessly). I have seen this. At praying they say 'This is the body of our God'. Then they drink his blood. It is very bad. Here in my empire we do not eat men. My family forbade it many years past."³⁷

Atauwalpa e Pizarro identificam-se quando o inca, de maneira clara e precisa, lhe diz:

"You do not believe them (the Holy Men). Their God is not in your face."³⁸

A pureza de Atauwalpa toca Pizarro--o indivíduo em sua condição primitiva, em sua percepção e sua sensibilidade. Acima de tudo, em seu despojamento, em sua liberdade. Seu "deus-Sol" não impõe as regras rígidas que De Nizza prega-- é de todos e a todos se estende, sem as "correntes" do deus de De Nizza ou daquele que foi herdado por Alan. Os deuses dos Incas vêm à terra "uns após os outros", e seguem os preceitos do dramaturgo de que a religião é feita, criada, a partir da fé. Por isto, não ocupa tempo ou espaço. Poderá, talvez, isto sim, definir o conceito de tempo e espaço:

"Pizarro: ...That prison the priest calls
Sin Original, I know as Time."³⁹

.....

Yes. He has some meaning for me, this man-god.
... He has an answer for Time."⁴⁰

A fê, o culto a esta fê, importam mais do que o próprio objeto ou instrumento que a representa. Os deuses poderão ser muitos, consecutivos, ou talvez concomitantes; mas a fê verdadeira, uma sô.

Alan Seymour considera *The Royal Hunt* como "*the first major pro-human, anti-Christian play in our language in our time.*"⁴¹

Sem dúvida, Shaffer nos retrata os representantes do cristianismo como freneticamente dogmáticos e anti-humanos, preparados para autorizar atos de crueldade de todos os tipos, inclusive assassinatos, contra todos aqueles que não se submetessem à fê cristã. Apesar das acusações de sentimentalismo no relacionamento entre Pizarro e Atualpa, não podemos dizer que o mesmo aconteça em relação ao debate sobre o cristianismo. *The Royal Hunt* não segue a prática de tudo justificar se a fê cristã prevalecer: os invasores--não importa quais tenham sido seus objetivos--permanecem como os grandes vilões, e a cristianização, pelos métodos que utiliza, como o grande mal e o caminho para a destruição. Shaffer não inova ao revelar a duplicidade e o sadismo presentes no Cristianismo, ou no Catolicismo, mas inova, sem dúvida, ao apresentá-los a um palco inglês, "cuja sociedade cultivava uma religião oficial um tanto etérea, e que, na época, vivia sob um regime de censura."⁴²

The Royal Hunt nos deixa a confirmação da inutilidade do indivíduo, da inexistência de valores distintos para o amor e para a honra. Porém, de maneira glamorosa: os valores, a ordem e a dignidade deverão emanar do indivíduo, e não de agentes ou instituições sociais: o indivíduo, por si, poderá encontrar a sua fê, e deverá, então, manter--com a perseve-

rança e a firmeza de que Pizarro não dispôs--viva esta energia. Se possível.

Os contemporâneos de Shaffer teriam impresso um frio pessimismo ao tema e a desilusão de Pizarro. A marca registrada do dramaturgo está presente: o momento de revelação aconteceu. Pizarro vivenciou a rara experiência do homem em vida-- e do espectador no teatro-- a revelação, a "iluminação". Talvez fosse pedir muito que Atualpa fosse preservado. Ou ainda talvez fosse multidimensionar expectativas ao esperar que o Jesus dos Incas sobrevivesse seus trinta e três anos. Teria Shaffer ultrapassado a barreira e concebido a existência do momento após a revelação? Teria ele ousado defrontar o homem com o Deus que acabara de descobrir? Qual seria sua vida em sociedade a partir de então?

Equus nos apresenta a mesma questão: a sociedade pode permitir que seus membros se entreguem à experiência de uma independência espiritual de tal profundidade e primitivismo que a coloque em risco, através de liberação de forças destrutivas? A autenticidade desta experiência seria mantida em uma sociedade repressiva e comprometida? Se o for, não isolaria o indivíduo a ponto de torná-lo violento e auto-destrutivo? Se não o for, não levaria à decepção?

Como conciliar Atualpa e Pizarro? Ou melhor, como conciliar duas civilizações? E como conciliar Alan e Dysart e seus mundos? Existe esta possibilidade?

Para Shaffer, não. As duas "duplas" desenvolvem, como vimos, o processo da ambigüidade do homem, são os pesos e contra-pesos na luta entre o apolíneo e o dionisíaco-- e tentam, com intensidade, suprir as lacunas responsáveis pelo caráter incompleto do homem. Assim como o ideal e o real, não podem ser fundidas.

Alan Strang, o anti-herói jovem e apaixonado, corre o mesmo perigo de Atualpa: o de ser sacrificado em favor das exigências estereis de uma sociedade conformista. O agente desta sociedade--Dysart--teria sido, ainda, o instrumento de acusação e julgamento, não tivesse ele também, como Pizarro, tido o seu momento de revelação. O julgamento não acontece; e a observação, participação e interpretação ficam por conta dos espectadores colocados "em fileiras, ao redor do palco".

Shaffer aproxima-se do teatro experimental e atinge efeitos brechtianos. A atitude não convencional da montagem da peça coloca o espectador como que em uma demonstração didática, ou em um tribunal: os fatos são descritos, cabe aos ouvintes avaliá-los e interpretá-los.

Una Chaudhuri acusa Shaffer de conduzir a narrativa mental por caminhos muito estreitos, e ainda de recorrer ao mais sedimentado dos mitos modernos: a psicologia de Freud e a característica mais notória de seu paradigma--o complexo de Édipo⁴³, visto ter convicção de que a influência da mãe teria gerado suas obsessões peculiares.

Os "caminhos estreitos" a que se refere, são, claramente, as diretrizes do profundo estudo de personagens que Shaffer empreende. A psicologia freudiana em nada limita, a nosso ver, o desenvolvimento da personagem e a estrutura dramática, muito pelo contrário; e o complexo de Édipo não explica as obsessões de Alan. A teoria freudiana foi utilizada como afluente para se chegar ao curso do rio: a localização de um suposto problema, de uma suposta insanidade. As "obsessões" de Alan--sem menosprezo à importância da figura materna-- são universais e mais profundas, dizem respeito à fé, à paixão,

ã intensidade da vida, ã independência espiritual--paradoxalmente, tudo o que lhe dificulta o ajustamento ã sua sociedade.

Alan ã sufocado por repressões de todos os tipos: a familiar, a social, a cultural. Consegue manter um relacionamento m̃nimo, e superficial, com a m̃e. Com o pai, praticamente nenhum relacionamento, exceto pelas duas proibições-- a de assistir ã televisão e a de terminar a pequena e primeira cavalgada na praia. Em seu contato social, apenas os cavalos lhe importam; mais tarde, e com muita relutãncia, Jill. Alan sente seu enclausuramento e claramente aspira ã liberdade:

*"I wish I was a cowboy. They're free. I bet all cowboys are orphans! I bet they are."*⁴⁴

Muito provavelmente Alan ṽ os "cowboys" como os grandes privilegiados: cavalgar ã sua profissão, e, se podem fazê-lo, não t̃m a repressão familiar a impedĩ-los. E ainda porque cavalgar, para eles, ã uma atividade rotineira, portanto, "normal". O conceito de normalidade e sanidade ã posto em anãlise muito mais do que o prõprio comportamento de Alan. Shaffer defronta seu espectador com a árdua tarefa de conciliar este conceito com o ajustamento do indivĩduo na sociedade: portanto, uma questão dupla.

Alan estã sendo "julgado" por uma "anormalidade". Para Shaffer, no entanto, o conceito de "normal" foi expresso por Dysart:

*"The normal is the good smile in a child's eyes -- all right. It is also the dead stare in a million adults. It both sustains and kills -- like a God."*⁴⁵

Shaffer oscila, sempre, entre polos radicais até chegar ao meio termo -- quando chega. Vejamos que o "normal sustenta e mata", mas não *mantém*. A normalidade não é, portanto, solução. A "sustentação" é estática; poderá ser tão nociva quanto a morte. A manutenção seria dinâmica e produtiva -- talvez criativa -- mas não cabe aqui. O dramaturgo radicalmente opõe criatividade à normalidade, e ainda a criança ao adulto, como se, no transcorrer da vida, o sorriso se transformasse em "dead stare" -- olhar fixo e sem vida. Alan está no meio do caminho e deverá submeter-se à imposição da sociedade: decidir-se pelos padrões estabelecidos e abrir mão de sua paixão, ou cultivá-la e transformar-se, conseqüentemente, em um marginal. O conceito social de normalidade, assim como este Deus ao qual ele o compara, foi herdado. É, portanto, supersticioso e destituído de significado. Ainda na mesma fala de Dysart:

*"It (the Normal) is the Ordinary made beautiful; it is also the Average made lethal."*⁴⁶

O destino do indivíduo, ao se adaptar à sociedade, parece sombrio: o de se tornar comum, medíocre, estanque. Porém nem tudo está perdido-- há um Alan, e um Dysart que chega a compreendê-lo; até mesmo uma Hesther que percebe algo por trás da "suposta insanidade". Este "algo" é o culto, a fé, a adoração e o cultivo de uma paixão. À parte disto, resta a solidão:

"Dysart: ... What else has he got? (apart from his worship)... He's a modern citizen for whom society doesn't exist."⁴⁷

O culto -- a fê -- para Shaffer representa, como vimos, a força geradora de vida e sua mola propulsora. Este culto não tem limites ou restrições, não obedece as regras sociais e nem se submete a valores pré-estabelecidos. Ou, idealmente, não deveria. Este culto é a ânsia por alçar vôo, é a defesa da criatividade e o estímulo à liberdade. Poderá estar revestido de uma paixão, uma obsessão; ou um desafio. E estará associado aos mais variados símbolos. *Equus*, como bem diz o nome, a cavalos.

Jung, em *Symbols of Transformation*, estuda o mito do cavalo em várias culturas. Descobre que todas elas

"attribute properties to the horse which psychologically belong to the unconscious of man: there are clairvoyant and clairaudient horses, path-finding horses who show the way when the wanderer is lost, horses with mantic power."⁴⁸

Esclarece, ainda, que o cavalo é um símbolo do componente animal no homem; daí as numerosas relações com a figura do diabo, que muitas vezes ostenta os cascos do cavalo. Esta versão cristã do arquétipo aparece em *Equus* através de Dora. Não devemos nos esquecer de que Shaffer se refere aos cavalos como "archetypal images"⁴⁹.

Jung nos lembra, ainda, da relação cavalo-energia, visto que "horse-power" significa o quantum de energia à disposição do homem. Representa, portanto, ainda de acordo com

Jung, a libido transposta ao mundo. Dysart nos deixa bem clara a celebração da libido:

*"He (Alan) lives one hour every three weeks -- howling in a mist... Many men have less vital with their wives."*⁵⁰

A força deste arquétipo poderá ser a função básica das associações universais existentes entre o cavalo e a natureza animal do homem. A representação gráfica mais tradicional é o centauro mítico. Em *Equus*, o arquétipo é apresentado dramaticamente -- os cavalos são representados por atores com máscaras. A participação do espectador é constantemente interrompida pela aparição de *Equus*: a imagem da participação do homem em forças pré-rationais e pré-verbais.

No entanto, não apenas Alan se identifica com o cavalo, mas também Dysart. Alan toca o psiquiatra na mesma medida e com a mesma profundidade que Atualpa toca Pizarro; e na mesma medida, ambos -- Dysart e o conquistador espanhol -- são defrontados com o inesperado, o inatingível: o conceito do divino. E ambos tornam-se perplexos. Dysart, além de questionar os valores sociais, religiosos e filosóficos, questiona sua própria postura e honestidade profissionais. Vê expostos sua mediocridade, seu conformismo e seu ostracismo; sente profunda inveja de Alan, e portanto, lamenta estar adaptado à sociedade:

"...And let me tell you something: I envy it.

...

...
*Without worship you shrink, it's as brutal
as that. ... I shrank my own life."*⁵¹

Ao tentar viver os mitos gregos, Dysart viaja uma vez por ano, e passa longas horas a examinar fotografias. Alan não sai da Inglaterra, não vê ilustrações, e nem precisa. O seu "culto", a sua "paixão" são primitivos, inerentes e iminentes, cultivados através de sua capacidade básica, pura e livre para criá-los. "He makes religion" assim como sua própria vida. Sua autenticidade corre sérios riscos, em nível individual, e alerta para os riscos sociais decorrentes:

*"Dysart: All right! I'll take it away!
He'll be delivered from madness.
What then? He'll feel himself
acceptable. What then?
...My desire might be to make
this boy an ardent husband -- a
caring citizen -- a worshipper of
abstract unifying god. My achievements,
however, is more likely to make a
ghost. ..."*⁵²

Shaffer mantém sua ousadia: se nos livrarmos da dor e do sofrimento, o que virá depois? O que restará de nós? Seria o homem capaz de conviver com a eliminação do sofrimento?

Enquanto não temos a resposta -- e provavelmente nunca a teremos -- fica-nos claro que, para Shaffer, o homem só conseguirá estar um pouco mais próximo de sua integralidade após sofrer as dores da conscientização de seu caráter incompleto de maneira muito intensa. Por isto Dysart e Pizarro aceitam a dor que lhes é imposta, e, até certo ponto, fazem, ou

farão, dela uma espécie de "culto", ao nutrir o seu mistério. Este culto, no entanto, provocará a sensação e posterior consciência ainda mais profundas de seu isolamento.

Barbara Lounsberry chama-nos a atenção para vários pontos comuns entre Pizarro e Dysart. Em primeiro lugar, ambos são tomados pelo desespero: ao compreenderem que seu sucesso é, na verdade, seu grande fracasso, e ao se aperceberem do profundo significado da perda que presenciaram e que de certo modo provocaram. Em segundo lugar, ambos sonham com a figura deste deus que buscam -- Pizarro sonha com Atauvalpa desde o primeiro dia em que soube de sua existência. São semelhantes, ainda, enquanto tentam manter um compromisso profissional como uma "atividade limpa", capaz de "produzir frutos":

"Pizarro: *All your study should be to make (your kills) clean...*"⁵³

"Dysart: *In fact, I am officiating at some immensely important ritual service on which depends the fate of the crop.*"⁵⁴

Lounsberry⁵⁵ não comenta, no entanto, a semelhança maior, a nosso ver: "the dark" -- a dúvida, a incerteza, a perplexidade.

"Dysart: *I need -- more desperately than my children need me -- a way of seeing in the dark. What way is this? What dark is this?*"⁵⁶

"Pizarro: *I lived between two hates: I die between two darks; blind eyes and blind sky.*"⁵⁷

O desespero diante do irônico sucesso e a consciência do profundo isolamento: do indivíduo, destituído de capacidade para adentrar suas angústias, e, conseqüentemente, deste mesmo indivíduo para incorporar-se à sociedade. Paradoxalmente, o "escuro" se segue ao momento de luz, de revelação, ou tra semelhança a nosso ver muito importante e não comentada por Lounsberry. O escuro é ofuscante para ambos: cega os olhos de Pizarro e amarra correntes na mente de Dysart.

Lounsberry adequadamente discute o que chama de panteão de deuses em *The Royal Hunt*: a fama, o rei de Espanha, a cavalaria. Acrescentaríamos a missão de cristianização, a obediência aos dogmas e superstições, o Sol, o próprio Ataulpa, o próprio Pizarro, quando idolatrado pelo Jovem Martin. As diferentes concepções de crença, ou de superstição, levam à adoção de diferentes símbolos: circunstanciais, ocasionais e efêmeros, exceto pela revelação de Pizarro:

....*The sunlight brightens on his head*)..

Pizarro: What's this? What is it? In all your life you never made one of these (tears), I know, and I not till this minute.

....

There's nothing but peace to come."⁵⁸

Pizarro, em sua "escuridão", vislumbra a paz; em sua visão da morte, a brancura da neve. Tem uma atitude religiosa.

O panteão de *Equus* é considerado por Lounsberry como muito "econômico", com apenas dois deuses, e ambos através de Dysart: "a psiquiatria, enquanto um deus do século XX, e, ironicamente, a mitologia pagã e não científica da Grécia antiga. O culto ao Deus cristão foi centralizado em Dora". Chama a atenção, ainda, para outros deuses do século XX: a televisão, o cinema, o socialismo⁵⁹.

Mais uma vez acreditamos estar incompleto o levantamento de Lounsberry. Na verdade, a autora considera o que poderíamos denominar "deuses menores". Em nenhum momento aborda que entendemos como o "deus maior": a evocação do primitivo, do instintivo, do dionisíaco. Em última análise, a tentativa de liberação dos sentimentos puros e espontâneos, contra as regras impostas pela sociedade e que ela própria transformou em deuses com correntes e grilhões: o homem tentando se libertar do homem em busca do Homem. *The Royal Hunt* indubitavelmente nos apresenta maior número de tentativas na "caçada"; *Equus* parece estabelecer diretrizes. *The Royal Hunt* deixa uma mensagem mística; *Equus* deixa uma desilusão, os grilhões da sociedade e o caráter relativo -- se não contraditório -- de sanidade. Pizarro estava à caça de um deus (*god-hunting*); Alan tenta unir-se a ele (*Make us one person*)⁶⁰. Atualpa é o Deus dos Incas; *Equus*, a representação de um deus de Alan.

Em sua trajetória, Shaffer parece, portanto, delinear seu pensamento e evoluir da multiplicidade para a duplicidade; da apresentação concretizada de "deuses" para a sua imagem de um deus; da dúvida para o apelo; da caçada para o encontro. Em *Amadeus*, partirá para o confronto.

Por este motivo dissemos que *Amadeus* é o ponto de chegada do dramaturgo: por apresentar uma conclusão. Após a caçada, o encontro; no encontro, o confronto. Como resultado, a consciência da mediocridade até mesmo perante o instrumento desta entidade divina, quanto mais se deparado com sua energia e sua potência. Apreender o divino seria escrever como Mozart. Talvez consigamos sentir sua música, jamais a reproduziríamos; podemos não nos aperceber dos detalhes, mas ela toma conta de nossa mente.

Em *Amadeus* não temos o co-protagonista, mas o antagonista. A "dupla" é mantida, porém em outro nível: Salieri seria perfeito com o talento de Mozart, e este, da mesma forma, com a sobriedade e dedicação de Salieri. Se ao menos Apolo e Dionísio se unissem!

Michael Hinden é de opinião diferente:

*"Mozart is Salieri's rival, not his double."*⁶¹

Concordamos parcialmente com Hinden; por isso dissemos que a dupla se desenvolve em outro nível. Exatamente por isso são rivais, ou melhor, Salieri é rival de Mozart, por ter percebido o dom que lhe faltava, por ter-se defrontado com o caráter incompleto de sua personalidade, por ter-se sentido vítima de injustiça de seu Deus e traído em sua barganha.

Hinden chama a atenção para as semelhanças entre *Amadeus* e as demais peças de Shaffer: o protagonista, do sexo masculino, é movido pela inveja a atacar seu adversário (*The Private Ear, White Liars, The Royal Hunt*). Lembra, ainda, que

a peça empresta o relacionamento central de *Equus*: um homem de sucesso, na meia-idade, contra um jovem cuja paixão abalará suas crenças filosóficas e profissionais. Tanto Dysart quanto Salieri se propõem a destruir os "recipientes divinos"; ambos consideram-se assassinos, e ambos sofrem o processo de culpa.

Acrescentaríamos Pizarro nas comparações: o mesmo confronto do homem de meia-idade e do jovem, a mesma paixão e primitivismo a abalar crenças estabelecidas; porém, o excluíamos do processo de culpa. A razão é clara: Dysart e Salieri desenvolvem um plano de destruição -- o primeiro, relutante, o segundo, propositadamente. Pizarro só não preserva Ataulpa porque adota sua crença. De há muito havia decidido que o pouparia. Ao encontrar resistência por parte de seus homens, falta-lhe coragem e perseverança para defender seu objetivo. Concomitantemente à sua fraqueza, sofre o processo da sua "revelação" e rende-se ao seu deus, abriga-se na sua nova fé, e alia-se à firme convicção de que o Inca ressuscitará. A destruição acontece por equívoco, por incerteza, e não seguindo um método ou uma tática.

Assim, vemos que as entidades divinas são destruídas, exterminadas. Mas notemos que *The Royal Hunt* nos apresenta a aniquilação pura e simples, a tentativa de ressurreição não foi confirmada -- prevalecem as leis dos invasores. *Equus* nos traz a destruição da paixão, do instinto, dando lugar às correntes que a sociedade impõe -- prevalecem as leis da sociedade. *Amadeus* destrói o instrumento de Deus e abençoa a mediocridade dos homens em sua sociedade. Em momento algum o objeto da fé prevalece; apenas a própria fé, talvez, -- solitária, sem lugar, sem compreensão.

Atualmente Peter Shaffer não gosta de comentar seu trabalho, e tampouco aprecia que outros o façam. Na verdade, poucas vezes falou diretamente sobre suas criações. Prefere externar pontos de vista, reflexões, e até mesmo crenças, porém, de caráter geral. Como dissemos anteriormente, é contrário à condução do leitor ou espectador; portanto, procura não interferir. Em seu "A Personal Essay" para uma das edições de *Amadeus*, afirma:

"It is hard for me to comment on these plays (The Royal Hunt, Equus and Amadeus). I do not much like the idea of an author, as it were, walking along beside his texts, pointing out features of interest in them. As a matter of fact, I do not much like anybody else doing so: as I grow older I confess that I have less use for criticism, exegesis, or scholarly essays of explication.

...

*The material is intended to be brought to physical life in a space which has to be animated afresh each time of playing, by the vibrations of the actors and by those of the spectators. A play, like justice, is preeminently a thing seen to be done."*⁶²

No mesmo estudo, Shaffer afirma esperar que as três peças tenham características comuns:

*"... a certain flamboyance: a reliance upon gesture to enshrine idea --...; a desire to enthrall a crowd of watchers --... and a strong pleasure in illusion."*⁶³

A atitude do dramaturgo com relação à crítica é bastante peculiar, e embora não caiba, neste momento discutí-la, gostaríamos de ressaltar, uma vez mais, a sua postura: o tea-

tro, sem detrimento da palavra, é, primordialmente, espetáculo. Sua percepção primeira é visual e auditiva. Seu texto deverá ir ao encontro do espetáculo e proporcionar a surpresa, a "iluminação". A criação de cada uma das peças ocupou um período de três anos, com diferentes versões, escritas e re-escritas,

*"...until not only the images but the words are entirely clear in my mind, and the flavour of each scene is strong on my tongue."*⁶⁴

Shaffer vivencia seu processo de criação com a mesma intensidade que prescreve para a fê: de maneira profunda e peremptória. Assim como a fê, este processo deve ser dinâmico e renovador, pois gera energia. Deve, ainda, dizer respeito ao homem, às suas fraquezas, às suas angústias, às suas paixões. A inveja, como lembra Shaffer, é o tema de *Equus* e de *Amadeus*; assim como ambas mostram a colisão do conflito entre os dois lados do Bem, e não entre o Bem e o Mal; o mistério divino, o tormento do homem a fim de compreendê-lo, o conceito do Absoluto, de justiça. Shaffer, relutante em falar, enumera, no entanto, o que pessoalmente considera importante nas peças, e termina o ensaio com a seguinte declaração:

*"In the end, I suppose, all three pieces share a common preoccupation with worship and man's attempts to acquire or murder a special divinity. This must indicate, surely, my own belief in its utter indispensability to our lives."*⁶⁵

A declaração de Shaffer é idêntica a uma fala de Pizarro:

"What else is a God but what we know we can't do without?"⁶⁶

Anteriormente acrescentamos Salieri às semelhanças entre Pizarro e Dysart. Veremos que serão mais numerosas estas semelhanças.

Pizarro e Dysart defrontam-se com a "escuridão", a incerteza. Salieri encontra um vazio maior, pois não se refere a "dark" apenas:

"I called up to my sharp old god 'What is this? ...What?'⁶⁷

As dúvidas de Salieri percorrem um afluente único, não recorrem a símbolos (como *Equus*) e nem mesmo a outras crenças ou deuses (como *The Royal Hunt*). Shaffer burila, através de Salieri, sua técnica e tática: parece alcançar a "experiência religiosa, transcendental", dirige-se a uma fonte apenas -- aquela que produziu seu inimigo. Não faz rodeios, não se submete, quer explicações: é a angústia e a exigência de Shaffer para com o seu Deus; é a tentativa de esclarecimento do dramaturgo para com a sua sociedade; é a única maneira de o homem iniciar a trajetória no sentido de encontrar o seu lugar, a sua luz, e talvez sair da "escuridão": aproximar-se da fonte geradora, da energia; compreender como é distribuída; apreender o processo de distribuição; e fundamentalmente empreender um relacionamento, obter uma resposta, um eco.

Salieri se faz expressar de maneira direta, e comunica-se com o público da mesma forma, alertando-o para sua mediocridade, seu caráter efêmero, e portanto não relacionado

com o "divino":

*"I can almost see you in your ranks --
waiting for your turn to live. Ghosts of
the Future! Be visible!"⁶⁸*

O homem de hoje será o fantasma de amanhã se não experimentar uma experiência autêntica, que o conduza à transcendentalidade. Ou, pior do que isto, se iniciar esta experiência e não conseguir mantê-la. Ou mais trágico do que isto, se não tiver a percepção para senti-la.

Em sua tentativa de evitar que se transforme em fantasma, assim como a maioria dos homens, em seus apelos e súplicas, só consegue o silêncio como resposta. Este silêncio alimenta os monólogos. Shaffer, como vimos, acredita na religião "criada pelo homem", na ordenação de seus pensamentos e de suas necessidades, e na conseqüente adequação de suas dúvidas à crença que adotar. Para ser coerente, tem que se contentar com a parte que lhe cabe: por isso não obtém respostas, porque não há nenhuma. Assim como cada indivíduo cria sua crença, cada um deverá desenvolver um processo específico, e gerar um resultado também particular. Este resultado, conforme a qualidade e autenticidade que apresente, definirá o grau de seu relacionamento na sociedade, pois será, também, o indicador de seu grau de percepção e consciência.

Para Shaffer o silêncio é sinal de desprezo:

*"Salieri: They say God is not mocked.
I tell you, Man is not mocked!
I am not mocked! ... Dio Ingiusto!"⁶⁹*

O silêncio é, ainda, arrasador:

*"Salieri: If I had expected anger from
God -- none came. None!"⁷⁰*

Possuído pelo medo imposto aos cristãos, ou católicos, e pelo arraigado conceito de culpa e de punição, Salieri não se conforma com o silêncio -- também uma espécie de benevolência, ou ameaça implícita:

*"... I was now truly alarmed. How long
would I go unpunished?"⁷¹*

Mantém sua barganha com seu Deus até o final e o acusa de ser um jogador malicioso: o homem termina por ser um instrumento da divindade que criou:

*"Mozart the flute, and God the relentless
player."⁷²*

Amadeus busca, em última análise, detectar e suprir as lacunas da personalidade humana inerentemente incompleta. Na eterna "caçada" shafferiana, *Amadeus* representa um estágio diferente ao tentar vislumbrar o caminho; e, acima de tudo, ao medir o grau de qualidade não apenas da busca, mas de seu resultado; não apenas do que se transmite no momento, mas de como se transmite a fim de que permaneça; não apenas do confronto beligerante, mas, talvez, da consciência de seus resultados. Shaffer parece aspirar à genialidade de Mozart: se os escritos forem perfeitos, sobrevirão; se as personagens se desenvolverem como os movimentos, haverá harmonia; se os diálogos

gos forem claros como as notas, serão apreendidos. Shaffer pa-
rece almejar ser um instrumento, pois isto já o colocaria mais
próximo da "experiência". Seu artesanato literário é um bom
indicador, e suas concepções mais recentes corroboram este
ponto de vista:

*"My own apprehension of the divine is very
largely esthetic... I find it hard to
confess openly that the existence of Mozart
(as of Shakespeare) is central to my belief
in the sovereign value of mankind, when
all around the horrors of the world conspire
to convince one of its complete dispensability."*⁷⁷

Apenas o valor estético impediria que o homem de
hoje se transformasse no fantasma de amanhã; apenas a sensibi-
lidade e a genialidade, portanto, conduziriam à experiência re-
ligiosa, acima do comum: por vencerem a barreira do desgaste
pelo tempo, e, conseqüentemente, sobreviverem para represen-
tar os valores terrenos em suas vias de acesso à energia gera-
dora.

Shaffer cita Mozart e Shakespeare, tomando, assim,
a música e a literatura como dois canais nesta tentativa de
sobrevivência, nesta busca do incomum. A música e a literatu-
ra em seus representantes de genialidade, do clímax da sensi-
bilidade; portanto, de maior proximidade com a energia gerado-
ra, com o conceito de entidade divina. A música se incorpora
às suas peças; a palavra, em sua atividade artesanal, alia-se
ao chamado "*total theatre*" com todos os demais recursos. Des-
tes, especial atenção tem sido dispensada aos efeitos do uso
da máscara.

Salieri expressa, de maneira precisa, o ponto de

vista de Shaffer com relação à música e seu papel nesta "caçada". Vejamos uma fala de Salieri, e, em seguida, declarações do dramaturgo:

*"Salieri: I wanted Fame. Not to deceive you. I wanted to blaze, like a comet, across the firmament of Europe. Yet only in one special way. Music. Absolut Music! A note of music is either right or wrong -- absolutely! Not even Time can alter that: music is God's art."*⁷⁴

*"Like all the greatest things -- and only them -- Mozart's finest achievements cannot be diminished by time. This became inescapably clear during the filming of my screenplay of Amadeus."*⁷⁵

A incorporação da música se dá em vários níveis: dramático, estrutural, filosófico e tático. Enquanto recurso dramático, temos a música descrita pelo dramaturgo como: "extraordinary", "savage", "bitter", "delicate clatter", "violent" (*The Royal Hunt*); "humming", "thumping", "stamping" - "never neighing or whinnying" (*Equus*). Na estrutura de *Equus*, temos as diretrizes de Shaffer:

*"Noise heralds or illustrates the presence of Equus the God."*⁷⁶

Filosoficamente, Shaffer acredita na solução estética para a busca do divino. A música representa um de seus valores estéticos. Através deste recurso, pretende colocar seu espectador na via de acesso em direção àquela energia, pretende situar o homem em um caminho mais digno e de maior significado:

"Not to be vague, the creation of the 'C Minor Mass' or the final act of 'Antony and Cleopatra' seem to me to give a point to evolution: Most human activities do not."⁷⁷

Em seu "total theatre", suas táticas são variadas. A música faz parte delas. Em sua nota à *Royal Hunt*, Shaffer nos esclarece a importância da música com este objetivo:

"This extraordinary music I believe to be an integral part of any production of *The Royal Hunt*. It embraces bird cries; plainchant; a fantasia for organ; freezing sounds for the mime of the Great Ascent, and frightening ones for me Mime of the Great Massacre."⁷⁸

Música e palavra se combinam e se completam; diálogos são muitas vezes escritos como se fossem arpejos; o som, outras vezes, transmite tanto quanto o texto. No caso de *Amadeus*, chega, em momentos, a ser mais significativo: nenhum argumento supera o turbilhão no desespero de Salieri ao visualizar -- e portanto ouvir -- os originais que Constance lhe deixa por algumas horas. A música produz energia: representa o massacre, a presença do deus-cavalo; exalta o deus-inca; simboliza o lamento; é o refúgio de Bob; é o objetivo de Salieri; é dádiva de Mozart; é recurso de Louise; é parte do tema de *White Liars*: sem dúvida, faz parte do que Shaffer chamou de "choric effect", ao mesmo tempo em que, incorporada à narrativa, enriquece o desenvolvimento das "duplas", enaltece a sensibilidade do homem ou ressalta sua mediocridade; dimensiona o turbilhão mental ou a serenidade da criação; simboliza a selva peruana ou a corte de Viena. A música parece ser, para Shaffer, a forma burilada da palavra. Se para esta muitas ve

zes não vê significado e até sugere seja dispensada, como vimos, em momento algum fará o mesmo com a música: seus efeitos superam a condição humana e comum, propiciando um caminho para a experiência transcendental.

Um efeito semelhante é atribuído às máscaras. Shaffer o define como "*psychic energy*", em sua entrevista a Colin Chambers:

*"Oriental theatre excited me. Japanese Noh actors contemplate their masks before putting them on, investing them with a psychic energy. I wanted to capture that."*⁷⁹

Em outra ocasião, em entrevista a Peter Adam, Shaffer confessa, uma vez mais, sua fascinação pelas máscaras. Na montagem de *Royal Hunt*, a inundação do palco pelas plumagens e dourados não foi suficiente para o efeito desejado quando da morte e almejada ressurreição. A solução foi o uso das máscaras usadas para os funerais incas. Shaffer declara que jamais se esquecerá do primeiro momento em que os dezesseis atores a usaram pela primeira vez e da transformação que provocaram:

*"... the temperature in the house rose enourmously."*⁸⁰

As máscaras transmitem alegria, tristeza, mudaram de expressão? Na opinião de Shaffer, coerente com seus propósitos e objetivos ao escrever para o teatro, não houve mudanças de expressão: o que ocorreu, na verdade,

"was that the changes in the communal imagination and emotion of the audience were being invested in those masks. And when I saw this I became deeply fascinated because I understood for the first time why the ancient Greek theatre used masks. How they can, when they are very good, take that investment of communal imagination and communal emotion, turn it back to the audience and reflect it."⁸¹

As máscaras serão importantes em *Royal Hunt*, *Equus* e *Amadeus*. Refletirão esta "psychic energy" em momentos de tristeza, de alegria, de desespero, de revelação. Têm o objetivo precípuo de, como nos diz Shaffer, refletir o espectador, conduzi-lo pelos caminhos da "verdade do teatro", proporcionando-lhe os recursos do "total theatre". O dramaturgo não pretende acompanhar seu espectador individualmente, mas através da "communal imagination", já mencionada anteriormente. Somente enquanto grupo, o indivíduo transmitirá esta energia psíquica em busca da energia propulsora: Shaffer propõe, portanto, a solução da coletividade, da convivência em grupo, do esforço conjunto na tentativa de ultrapassar as barreiras e preencher as lacunas.

Vemos, então, que a simbologia das máscaras apresenta, também, um desenvolvimento na obra de Shaffer. Na fase que denominamos inicial, as "máscaras sociais" eram o resultado -- ou o recurso -- da troca de identidade, da auto-proteção contra uma sociedade autoritária. Apesar de fazerem parte das vias de acesso do dramaturgo, e conseqüentemente acenaram com alguma proposta ou possibilidade de compatibilização do individual e do social, não têm caráter técnico ou dramático: são a crítica à hipocrisia, à superficialidade e à falsidade. São,

na verdade, uma barreira ao desenvolvimento do indivíduo enquanto em sua condição natural. As "máscaras comunais" são um recurso técnico, dramático e temático: investem-se da cerimônia e do ritual do teatro e são elementos fundamentais do desenvolvimento da ação e na criação da atmosfera na busca da "verdade do teatro".

Shaffer utiliza-se, portanto, do mesmo recurso -- as máscaras -- para tentar desvendar o mesmo mistério -- a sua "caçada". A sociedade, enquanto ambiente inevitável a qualquer ser humano, necessita de "máscaras sociais" que protejam ou disfarcem todos aqueles que tentam se adequar. O teatro, enquanto reflexo desta sociedade, permite que as "máscaras comunais", paradoxalmente produtos das individuais, hipócritas e falsas, conduzam à "verdade do teatro". Em última análise, o indivíduo deverá recorrer apenas e tão somente ao que possa filtrar da junção com a sua sociedade: eliminam-se as características individuais na verdadeira acepção da palavra, - pertencentes a um só indivíduo -, pois este é fraco e por demais arraigado aos valores e aos defeitos consagrados secularmente. Prevalece a fatia que puder desgarrar de si, e transportar para a área comum: aí está a sua contribuição às "máscaras comunais". Não é Pizarro quem conduz o espectador, é sua ânsia pela experiência do divino; não é Alan quem nos chama para a cavalgada, é a sua paixão pelo primitivo; não é Salieri quem nos alerta para a mediocridade, é sua obsessão pela compreensão das coisas de Deus e do Homem.

Hã dois tipos de deuses, e dois tipos de máscaras. Os deuses menores poderão conviver com as "máscaras sociais", pois dizem respeito às coisas materiais. O deus-maior estará

sempre ligado à verdade em seu mais amplo sentido, e está distante da temporalidade, da vulnerabilidade material e dos valores sociais estabelecidos. Poderá ter que se submeter, porém preservar a sua "verdade do teatro": nossa "sanidade" pode ser testada e imposta, porém, guardaremos sempre a paixão de Alan, ou a esperança de ressurreição de Atualpa e Pizarro, ou ainda a ânsia de perfeição de Salieri.

Shaffer celebra, muito mais do que a mediocridade, a capacidade de reconhecê-la; e, ao apresentá-la, exige sempre uma reação. Por este motivo, sempre acena com soluções -- mesmo que oblíquas. Por este motivo busca a "iluminação". Colin Chambers termina sua entrevista com o dramaturgo com a seguinte opinião:

*"The amazing thing is that he (Peter Shaffer) gets so many people to applaud not the recognition of a common, resilient humanity, but of a shared, accepting mediocrity."*⁸².

Ao exaltar a mediocridade de Salieri, ou a esterilidade de Dysart, ou ainda o mercantilismo de Pizarro, Shaffer não louva exatamente tudo aquilo que critica na sociedade onde vive: procova a identificação e o aplauso pelo estímulo à reflexão, pela possibilidade de considerar, também -- e principalmente -- Mozart, Alan e Atualpa. As "duplas" são sempre marcantes e perfeitas, também nas personagens: co-existem de maneira complementar e fundamental. A busca do ponto de equilíbrio faz parte de sua "caçada"; é o percurso natural do conflito entre os Apolíneo e o Dionisíaco; é a tentativa de compreender o deus-maior ao aperfeiçoar os deuses-menores; é

conseguir ler o reflexo da "máscara comunal"; é tentar apreender a força geradora a fim de não ser impiedosamente destruído por ela.

As vias de acesso de Shaffer são tortuosas, porém, revelam a sensação de que sobre a floresta densa há sempre um céu azul; e quando parece navegar em mar aberto, faz do barco o seu porto. Tenta, incessantemente, emergir da condição do homem comum, circundado "*by the trillion trivialities which whittle us away into dust.*"⁸³

NOTAS CAPÍTULO IV

- (1) BARBU, Zevedei. "The Sociology of Drama". *New Society*, February 2, 1967, 1967, p. 161.
 - (2) Idem, *Ibidem*, p. 163.
 - (3) GASSNER, John. *The Theatre of Our Times*. New York, Crown Publishers, 1966, p. 1.
 - (4) SHAFFER, Peter, interviewed by Philip Oakes. "Shaffer gallops to Glory and explains what makes him run". *The Sunday Times*, July 29, 1973, p. 33.
 - (5) _____, in KERENSKY, Oleg. *The New British Drama*. London, Hamish Hamilton, 1977, p. 56.
 - (6) _____. "High Horse". Interview by Christopher Ford, *Arts Guardian*, August 6, 1973, p. 8.
 - (7) _____. *Equus*, p. 299.
 - (8) _____. *Amadeus*, p. 101.
 - (9) _____. "Peter Shaffer on faith, farce and masks". Broadcasting and the Arts. *The Listener*, October 14, 1976, p. 476.
 - (10) DIANNE, Taylor-William. "Directing Shadows: Drama and Psycho-drama in Shaffer's *Equus*, Arrabal's *L'Architecte et L'Empereur D'Assyrie*, and Weiss' *Marat/Sade*", in *Dissertation Abstracts Internacional*, Vol. 42/04, p. 1627. (PhD).
- LAWSON, Paul Wayne. "The Dramatic Hunt: A Critical Evaluation of Peter Shaffer's Plays", in *Dissertation Abstracts Internacional*, Vol. 34/11-A, p. 7374 (PhD)
- PLUNKA, Gene Alan. "The Existential Ritual in the plays of Jean Genet, Peter Shaffer and Edward Albee", in *Dissertation Abstracts Internacional*, Vol, 39/12-A, p. 7342.(PhD)

- SIMARD, Rodney Joe. "Postmodern Anglo-American Dramatic Theory", in *Dissertation Abstracts International*, Vol. 43/9-A, p. 2990. (PhD)
- (11) SHAFFER, Peter. "Labels aren't for Playwrights". *Theatre Arts*, February, 1960, p. 20.
- (12) ————— *The Public Eye*, p. 42.
- (13) Idem, pp. 110-111.
- (14) SHAFFER, Peter. *Black Comedy*, p. 114.
- (15) SUTCLIFFE, Tom. "The Secret of Shaffer's Success". *Stage Guardian*, July 9, 1982, p. 9.
- (16) SHAFFER, Peter. *Shrivings*, p. 128.
- (17) Idem, *Ibidem*, p. 111.
- (18) Idem, *Ibidem*, p. 121.
- (19) Idem, *Ibidem*, p. 130.
- (20) Idem, *Ibidem*, p. 130.
- (21) Idem, *Ibidem*, p. 193.
- (22) Idem, *Ibidem*, p. 139
- (23) Idem, *Ibidem*, p. 153.
- (24) Idem, *Ibidem*, p. 173
- (25) Idem, *Ibidem*, p. 135.
- (26) Idem, *Ibidem*, p. 136.
- (27) Idem, *Ibidem*, p. 154.
- (28) Idem, *Ibidem*, p. 196.
- (29) LOUNSBERRY, Barbara. "God-Hunting: The Chaos of Worhsip in Peter Shaffer's *Equus* and *The Royal Hunt of the Sun*". *Modern Drama*, Vol. 21, Part 1, 1978, pp.13-14.
- (30) SHAFFER, Peter, idem (9), p. 476.
- (31) —————, *Amadeus*, p. 56.
- (32) —————, idem (9), p. 476.

- (33) LOUNSBERRY, Barbara, idem (29), pp. 13-14.
- (34) SHAFFER, Peter, *The Royal Hunt of the Sun*, p. 22.
- (35) Idem, ibidem, p. 41.
- (36) Idem, ibidem, p. 60.
- (37) Idem, ibidem, p. 60.
- (38) Idem, ibidem, p. 64.
- (39) Idem, ibidem, p. 75.
- (40) Idem, ibidem, p. 56.
- (41) SEYMOUR, Alan. "Royal Hunt of the Sun". *The London Magazine*, October, 1964, p. 62.
- (42) Idem, ibidem, p. 63.
- (43) CHAUDHURI, Una. "Spectator in Drama/Drama in Spectator". *Modern Drama*, Vol. XXVII, no. 3, September 1984, pp. 288-89.
- (44) SHAFFER, Peter. *Equus*, p. 241.
- (45) Idem, Ibidem; p. 257.
- (46) Idem, ibidem, p. 257.
- (47) Idem, ibidem, p. 273.
- (48) JUNG, C. G., in Chaudhuri, Una. Idem (43), p. 292.
- (49) SHAFFER, Peter, *Equus*, p. 298.
- (50) Idem, ibidem, p. 298.
- (51) Idem, ibidem, p. 274.
- (52) Idem, ibidem, p. 299.
- (53) SHAFFER, Peter, *The Royal Hunt of the Sun*, page 22.
- (54) Idem, Ibidem, p. 6.
- (55) LOUNSBERRY, Barbara, idem (29), pp. 13-14.
- (56) SHAFFER, Peter, *Equus*, p. 301.
- (57) _____, *The Royal Hunt of the Sun*, p. 90.
- (58) Idem, ibidem, p. 90.
- (59) LOUNSBERRY, Barbara, idem (28), p. 196.

- (60) SHAFFER, Peter, *Equus*, p. 266.
- (61) HINDEN, Michel. "When Playwrights talk to god: Peter Shaffer and the Legacy of O'Neill". *Comparative Drama*. Vol. 16, Spring 1982, p. 57.
- (62) SHAFFER, Peter. "A Personal Essay". in ADAMS, Richard(ed). *Amadeus*. London, Longman Study Texts, 1984, p. vi.
- (63) Idem, ibidem, p. vi.
- (64) Idem, ibidem, pp. vii - viii.
- (65) Idem, ibidem, p. x.
- (66) SHAFFER, Peter. *The Royal Hunt of the Sun*, p. 86.
- (67) —————. *Amadeus*, pp. 26-27.
- (68) Idem, Ibidem, p. 13.
- (69) Idem, ibidem, p. 56
- (70) Idem, ibidem, p. 62.
- (71) Idem, ibidem, p. 81.
- (72) Idem, ibidem, p. 92.
- (73) SHAFFER, Peter. "Paying Homage to Mozart." *The New York Times*, September 2, 1974, p. 22.
- (74) —————. *Amadeus*, p. 16.
- (75) Idem, ibidem, p. 73.
- (76) SHAFFER, Peter. *Equus*, The Chorus, p. 207.
- (77) Idem (73), p. 22.
- (78) SHAFFER, Peter. *The Royal Hunt of the Sun*, The Music, p. 8.
- (79) —————, in Chambers, Colins. "Psychic Energy". *Plays and Players*, February 1980, p. 13.
- (80) —————, idem (9), p. 477.
- (81) Idem, ibidem, p. 477.
- (82) CHAMBERS, Colins. idem (79), p. 13.
- (83) SHAFFER, Peter, idem (73), p. 38.

1001 / PFLUGH / 10571

Conclusões

Alguns aspectos importantes devem ser ressaltados na evolução da obra teatral de Peter Shaffer.

Em primeiro lugar, sua disposição, --com certa insistência,-- para a diversidade de estilo. Como vimos, considera o camaleão como seu tótem. Declara, ainda, a esperança de que seu estilo "se altere sempre, como as células do corpo."

Em segundo lugar, sua posição completamente neutra, --ou no mínimo reticente,-- com relação a qualquer definição ou comprometimento, seja ideológica, filosófica ou socialmente.

Acresça-se, aliada aos dois pontos anteriores, a aparente variação temática.

À primeira vista, pareceriam estar certos alguns críticos que acusam a "mise-en-scène" de Shaffer de ser a compênsação para um texto fraco, sem diretrizes claras e definidas. Após uma análise mais profunda, e, --o que é mais importante,-- levando-se em conta a evolução de sua obra, sabemos que tal crítica seria exatamente o elogio que o dramaturgo gostaria de ouvir: o espetáculo que a "mise-en-scène" proporciona, aliado à universalidade das propostas e às dúvidas de todo ser humano, completam-se para o seu "*total theatre*". Por isso preza a ambigüidade e a incerteza. Ao respeitar esta ambigüidade e tentar ser coerente com seus propósitos, acredita ser fundamental isentar-se de opiniões herméticas, ou ao menos não deixar transparecer seu ponto de vista.

Na verdade, ao declarar-se um "camelão", está também, e principalmente, utilizando suas próprias "máscaras": desta feita, tanto a social quanto a grupal, pois não apenas trocará de identidade quanto e quando lhe aprouver, como também conseguirá, através deste recurso, a "*communal imagination*", e, conseqüentemente, o caráter catártico que considera fundamental no teatro. A diversidade de estilos -- e não de temas -- é uma espécie de troca de identidades, de mudanças das "máscaras sociais". Os estilos estão relacionados às "máscaras sociais" na mesma medida em que a preservação do tema, à "*communal imagination*". Afirmamos que Shaffer altera para preservar. Acreditamos ser esta uma de suas características mais marcantes e o melhor argumento para os três aspectos mencionados.

Críticos e estudiosos analisam Shaffer baseando-se em uma ou duas peças. Como vimos, são vagos em sua conceituação, ou o caracterizam através de rótulos que poderão ser verdadeiros para uma determinada fase, ou uma peça; ou seja, são "parcialmente" verdadeiros, para usar o termo de John Russell Taylor em sua classificação do dramaturgo como "parcialmente" pertencendo ao "*New Drama*". O próprio Shaffer se considera "*not an angry young man*", e defende, ostensivamente, seu lema: "*Labels aren't for Playwrights*".

Refratário à crítica, resistente até em aceitar análise ou comentário de sua obra, declara-se não influenciado por ninguém em particular, "*save my own inadequacy*"¹. Ao recusar-se a receber estudiosos, oferece um argumento irrefutável:

"I have reached a stage of life where I really dislike answering questions. ... If I meant, why didn't I say?"²

Shaffer passa ao largo das afirmações ou suposições de influências diretas ou indiretas, sem jamais se referir a elas. Recusa-se, ainda, a opinar sobre a importância ou não da ascendência judaica em sua obra. Conseguiu confessar, recentemente, que neste aspecto sempre foi evasivo. Realmente não se importa e tampouco se ocupa da opinião de críticos e estudiosos que veem *Five-Finger Exercise* como inspirado diretamente em *A Month in the Country*, de Turgenev. Tampouco comentou comparações entre *The Public Eye* e *I spy*, de John Mortimer. Ao declarar sua leitura de W.B. Prescott como fonte de *The Royal Hunt of the Sun* para os dados históricos, em momento algum refere-se a Antonin Artaud e seu *La Conquête du Mexique*, ou mesmo ao seu *Théâtre de la Cruauté* e *Le Théâtre et son Double*. Faz apenas uma referência ao dramaturgo francês --uma crítica-- discordando de sua afirmação de que o teatro psicológico estaria morto. Negou peremptoriamente ter lido a pequena tragédia de Pushkin, *Mozart e Salieri*. Por outro lado, celebra Feydeau como o grande mestre da farsa e confessa almejar os mesmos efeitos no gênero.

Shaffer parece trilhar sempre um caminho próprio, paralelo às tendências e modismos--e até mesmo tradições. Tenta construir sua própria trilha na busca da "verdade do teatro". Parece seguir os preceitos do poeta espanhol Antonio Machado: "*Caminante, no hay camino, se hace camino al andar*". Adepto de experiências novas, "*experience has its own fascination*", não hesita em ajustar a tendência do momento às

suas necessidades e aos seus objetivos: assim, enfatiza a in comunicabilidade deste final de século através de longos diálogos.

Apesar de imprimir um caráter impessoal às suas obras, admite que todo trabalho criativo "é, até certo ponto, autobiográfico". Na verdade, o teatro de Peter Shaffer é como que um espelho de sua personalidade, é como que sua "dupla". As personagens, "duplas" entre si, são como que, em conjunto, a "dupla" de seu criador: permitem que ele permaneça no vértice oposto do triângulo, observando a base, como os ângulos em posições aparentemente opostas, e sempre interligados. O dramaturgo coloca-se à distância de Pizarro e de Atahualpa; de Alan e de Dysart; de Salieri e de Mozart: à distância os alimenta e é alimentado. Estabelece-se uma via orgânica, para a qual espectador e leitor são facilmente integrados através da "*communal imagination*". Não haverá distinção entre público, atores e autor. Apenas desta forma Shaffer entende o que chama de "teatro que funcione", e poderá, então, cumprir o objetivo de não se fazer notar em sua obra, mas perpassar por ela como que filtrado, purificado.

Na verdade, Shaffer não limita suas vias de acesso; tampouco as disciplina. Pretende que seu teatro brote livre e possa fluir sem bloqueios. As "imagens" devem ter liberdade para alçar vôo; porém, deverão ser expressas através do texto burilado. Assim, de certa forma, o artesão do texto sente limitações. Por estar ciente de que as imagens são complexas, profundas e abrangentes, e de que a palavra poderá não dar conta desta riqueza, recorre à "*mise-en-scène*", à máscara enquanto recurso técnico, à música. Por este motivo, é as ve

zes mal interpretado. Em nenhum momento Shaffer tenta compensar: apenas complementar, equilibrar, enriquecer. Fica-nos ainda mais claro o destino de *Shrivings*: um dos ingredientes foi usado em demasia, e o conjunto ficou prejudicado. O público, também ansioso por equilíbrio, decepcionou-se. O dramaturgo, acostumado à "*communal imagination*" instantaneamente, nunca reapresentou a segunda tentativa.

Shaffer parece fechar-se, compartimentalizar-se, como faz com seu "individual". Da mesma forma, também tenta alçar vãos, consciente e sensível à necessidade de integração com o "social". Sua autonomia é bloqueada na escalada dos Andes, na conceituação de sanidade e na tentativa de compreensão do divino. O seu "individual" projeta a ansiedade para o seu "social": não há separação, nem destaque. Conseqüentemente, o seu "social" reunirá os compartimentos: está novamente estabelecida a via orgânica. Qual seria a sua mecânica? Walter apresenta algumas possibilidades, assim como Bob, Ted, Frank, Tom, Brin e Julian. Atualpa e Alan apontam caminhos. Salieri questiona tudo. O camaleão estará sempre insatisfeito, porém, certo de que continuará tentando, como fez em *Yonadab*. Parece-nos, no entanto, que esta etapa deverá merecer redobrada cautela--aliás, uma de suas características marcantes quanto à elaboração do texto-- visto representar o pós-questionamento. Shaffer, que jamais partilhou da prostração de seus contemporâneos, optando sempre pela ação, deverá manter sua dialética. Por isto, acreditamos que *Yonadab* terá o mesmo destino de *Shrivings*: pela dificuldade de se alinhar à sua trajetória. Independentemente do enredo, a tentativa de conciliação entre os "deuses menores" e os "deuses maiores" deve

rã manter sua dinâmica. Ao avançar na "caçada", o dramaturgo não poderá se desviar, nem tampouco se deter em afluentes: seu percurso é claro, o sofrimento, fundamental, e o idealismo, profundamente vulnerável à violência, deverá ser cultivado. Paira sempre a busca da fê; prevalecem a expectativa e a esperança-- muitas vezes oblíquas. Acima de tudo, Shaffer tenta preservar a "verdade do teatro", tenta fazer de seu trabalho algo que não apenas proteste, faça refletir e questione, mas também --e principalmente-- enriqueça através da reflexão, aperfeiçoe através da perturbação, avance através do protesto e ilumine através da escuridão que provoca. Seu compromisso é amplo: técnico, orgânico e mecânico-- através dos "deuses menores". É ainda temático e filosófico, através dos "deuses maiores".

Shaffer busca, de maneira constante e insistente, a mecânica de "funcionamento", para usar um termo seu, da via orgânica do triângulo teatral, sem jamais abdicar do fluxo que permitirá a "revelação", a "iluminação".

"Between actors and playwright exists, at best, a violent, desperate, irrefragable relation which makes reconciliation in a conventional sense impossible between them, and even undesirable.

...

What is (the actor's) article of faith? It is simple and immenso. Every man contains in himself the history of man. ... (The actor) has therefore an almost divine function in society, for to survive as a true speaker for us he must find in himself what most of us deny is there--the experience of the race ... The moral purpose of actors, which is the exorcism not only of playwrights but of society, can be accomplished only by slaying the mortal enemy of truth, pre-

conception. And in the same degree, the playwright does likewise. This is where we meet, on moral ground."³

NOTAS DAS CONCLUSÕES

- (1) SHAFFER, Peter. "*Psychic Energy*". in CHAMBERS, Colins
Plays and Players, February 1980, p. 13.
- (2) ————— Correspondence with the playwright. New
York, February, 1987.
- (3) ————— "*The Cannibal Theatre*". in COOKE, V. and
PAGE, M. *File On Shaffer*, London, Methuen, 1987, p.81.

Bibliografia

I - OBRAS ANALISADAS:

SHAFFER, Peter. *Amadeus*. Middlesex, England, Penguin Books, 1986.

_____ *Equus*. Middlesex, England, Penguin Books, 1976.

_____ *Five-Finger Exercise*. Middlesex, England, Penguin Books, 1976.

_____ *Shrivings*. Middlesex, England, Penguin Books, 1976.

_____ *The Private Ear*. London, Samuel French, 1962.

_____ *The Public Eye*. London, Samuel French, 1962.

_____ *The Royal Hunt of the Sun*. Middlesex, England, Penguin Books, 1985.

_____ *The White Liars and Black Comedy*. New York, Samuel French, Inc., 1968.

II - BIBLIOGRAFIA BÁSICA

1. ADELMAN, I. and DWORKIN, R. *Modern Drama*. Methuen, N.J., The Scarecrow Press Inc., 1967.

2. ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Complètes*. Paris, Sallimard, 1974.

3. BARNISH, Valérie L. *Notes on Peter Shaffer's Royal Hunt of the Sun*. London, Methuen, 1975.
4. BENTLEY, Eric. *What is Theatre?*. London, Methuen and Co., Ltd., 1969.
5. ————. *Theatre of War; the life of Modern Drama*. London, Methuen, 1972.
6. ————. *The Brecht Commentaries*. London, Eyre Methuen, 1981.
7. BROOK, Peter. *The Empty Space*. Middlessex, England, Pelican Books, 1980.
8. BROOKS, Cleanth and HEILMAN, Robert D. *Understanding Drama*. New York, N. Y., Holt, Rinehart and Winston, 1948.
9. BROWN, J. R. *Drama and the Theatre*. London, Routledge, and Kegan Paul, 1971.
10. ————. *A Short Guide to Modern British Drama*. London, Heineman Educacional Books, 1982.
11. BRUSTEIN, R. *The Theatre of Revolt: an approach to the Modern Drama*. London, Methuen, 1965.
12. ————. *The Third Theatre*. London, Jonathan Cape Ltd., 1970.
13. CARPENTER, C. A. *Modern British Drama*. Arlington Heights, Ill., A.H.M. Publishing Corp., 1979.
14. CHIARI, D. ãs L. C. *Landmarks of Contemporary Drama*. London, Williams Clowes and Sons Ltd., 1965.
15. COHN, R. *Currents in Contemporary Drama*. Bloomington, Indiana University Press, 1969.

16. COLE, T. (ed.). *Playwrights on Playwriting: the Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco*. New York, N. Y., Hill and Wang, 1961.
17. COOKE, Virginia and PAGE, Malcolm, (compilation). *File on Shaffer*. London, Methuen, 1987.
18. CORNISH, R. and KETELS, V. *Landmarks of Modern British Drama: The Plays of the Seventies*. London, Methuen, 1986.
19. CROW, Brian. *Studying Drama*. London, Longman, 1983.
20. DAVIDSON, Clifford *et alii*, (ed.). *Drama in the Twentieth Century*. Comparative and Critical Essays, New York, N. Y., AMS Press, 1984.
21. ELAM, Keir. *The Semiotic of Theatre and Drama*. London, Methuen, 1980.
22. ELLIS, F. U. *The Frontiers of Drama*. London, Methuen, 1946.
23. ELSOM, J. *Post-War British Theatre*. London, Routledge and Kegan Paul, 1976.
24. ————— *Post-War British Theatre Criticism*. London, Routledge and Kegan Paul, 1981.
25. ESSLIN, Martin. *An Anatomy of Drama*. London, Abbacus, 1983.
26. ————— *The Theatre of Absurd*. Penguin Books, London, 1968.
27. GASCOIGNE, B. *Twentieth Century Drama*. London, Hutchinson Univ. Library, 1962.
28. GASSNER, J. *The Theatre of our Times*. New York, N. Y., Crown Publishers Inc., 1966.

29. HARRTS, R. H. *Modern Drama in America and England*. Detroit Mich., Gale Research Co., 1982.
30. HARTNOLL, P. *The Concise History of Theatre*. New York, N. Y., Harry N. Abrams, Inc., 1969.
31. HAYMAN, R. *British Theatre since 1955: a Reassessment*. Oxford Univ. Press. 1979.
32. HINCHLIFFE, A. P. *British Theatre 1950-70*. Oxford, Blackwell, 1974.
33. KERENSKY, Oleg. *The New British Drama*. London, Hamish Hamilton, 1977.
34. KITCHIN, L. *Drama in the Sixties*. London, Faber & Faber, 1966.
35. ————— *Mid-Century Drama*. London, Faber & Faber, 1969.
36. LEWIS, A. *The Contemporary Theatre, Significant Playwrights of our Time*. Revised Edition. New York, N.Y., Crown Publishers, 1971.
37. LUMLEY, F. *New Trends in Twentieth Century Drama: A Survey since Ibsen and Shaw*. New York, N. Y., Oxford Univ. Press, 1972.
38. MAROWITZ, C. *et alli* (ed.). *The Encore Reader. A Chronicle of the New Drama*. London, Methuen, 1965.
39. NICOLL, A. *English Drama: A Modern Viewpoint*. London, George Harrap, 1968.
40. PRESCOTT, W. H. *History of The Conquest of Peru: with a preliminary view of the civilization of the Incas*. London, George Allen and Unwin, 1889.

41. PRONKO, Leonard Cabell. *Theater East and West. Perspectives towards a total theater.* Los Angeles, Univ: of California Press. 1967.
42. PUSHKIN, A. *Mozart and Salieri: the little tragedies* translated by Anthony Wood, 1982.
43. STYMAN, J. L. *The elements of drama.* Cambridge, Univ. Press, 1960.
44. TAYLOR, J. R. *Anger and After. A Guide to the New British Drama.* London, Methuen, 1983.
45. ————— *The second Wave: British Drama for the Seventies.* London, Methuen and Co. Ltd., 1971.
46. ————— *The rise and fall of the well-made play.* London, Methuen and Co. Ltd., 1967.
47. TURGENEV, J. S. *A month in the Country.* Translated from the Russian by M. S. Mandell, in *Famous Plays of 1937*, London, Victor Collancz Ltd., 1937.
48. VINSON, J., (ed.). *Contemporary Dramatists.* London, St. James' Press, 1977.
49. WELLWARTH, C. E. *The Theatre of Protest and Paradox.* London, Mac-Gibbon and Kee, 1965.
50. WILLETT, John. *Brecht in Context.* London, Methuen, 1986.
51. WORTH, K. *Revolutions in Modern English Drama.* London, C. Bell, 1973.

III - BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

52. ADELMAN, I. and DWORKIN, R. *Modern Drama. Checklist of Critical Literature on the XXth Century Play.* New Jersey, Methuen, 1967.
53. BROWN, John R. and HARRIS, Barnard, (ed.). *Stratford-upon-Avon Studies.* London, 1962.
54. BROWNSTEIN, Oscar Lee and DAUBERT, Darlene M. *Analytical Sourcebook of Concepts in Dramatic Theory.* Wesport, Conn., Greenwood Press, 1981.
55. BRUSTEIN, Robert. *Seasons of discontent: dramatic opinions - 1959-65.* London, Cape, 1966.
56. COHN, Ruby, Preface to *Contemporary Dramatists.* London, St. James's Press, 1977.
57. COTTRELL, John. *Laurence Olivier.* London, Weidenfeld and Nicolson, 1975.
58. DRAKAKIS, John. *British Radio Drama.* Cambridge University Press, 1981.
59. DRAPER, R. P. *D. H. Lawrence.* New York, Twayne Publishers, Inc. 1964.
60. ELSOM, John and TOMALIN, Nicholas. *The history of the National Theatre.* London, Jonathan Cape, 1978.
61. ESSLIN, Martin. *Brief Chronicles: Essays on Modern Theatre.* London, Temple Smith, 1970.
62. EVANS, Gareth Lloyd. *The Language of Modern Drama.* Surrey, England, Biddles Ltd., 1977.
63. FERGUSSON, Francis. *The Idea of a Theater.* New Jersey, Princeton University Press, 1968.

64. FERGUSSON, Francis. *The Human Image in Dramatic Literature*. Gloucester, Mass., Peter Smith, 1969.
65. FEYDEAU, George. *Three Boulevard Farces*. Translated by John Mortimer. Suffolk. England, Penguin Books, 1985.
66. FINDLATER, Richard. *At the Royal Court: 25 Years of the English Stage Company*. Ambergate, Amber Lane Press, 1981.
67. ————— *Banned! A Review of Theatrical Censorship in Britain*. London, Maggibbon and Kee, 1967.
68. GENET, Jean. *Reflections on the Theatre and other Writings*. London, Faber and Faber Ltd., 1972.
69. GOODWIN, John, (ed.). *Peter Hall's Diaries*. London, Hamish Hamilton, 1984.
70. HARBEN, Niloufern. *Modern English History Plays*, PhD Thesis, Royal Holloway Bedford New College, 1984, (forthcoming McGraw Hill Publication).
71. HAYMAN, Ronald. *John Gielgud*. London, Heinemann, 1971.
72. ————— "The First Thrust. The Chichester Festival Theatre". London, Davis-Poynter, 1975.
73. HERBERT, Ian, (ed.). *WHO'S WHO IN THE THEATRE*, A Biographical Record of the Contemporary Stage. London, Pitman, 1977.
74. HOUG, Graham. *The Dark Sun*. London, Gerald Duckworth and Co. Ltd., 1970.
75. KLEIN, Dennis A. *Peter Shaffer*. Boston, Twayne, 1979.
76. ————— *Peter and Anthony Shaffer, a reference guide*. Boston, Twayne, 1979.

77. LAWRENCE, D. H. *Selected Tales*. London, Heinemann Educational Books, 1974.
78. _____ *The Rainbow*. Middlesex, England, Penguin Books, 1970.
79. _____ *The Woman Who Rode Away*. Middlesex, England. Penguin Books, 1986.
80. _____ *St Mawr*. Middlesex, England, Penguin Books, 1971.
81. MACKERRAS, Colin P. *"The Rise of the Peking Opera", 1770-1870*. Oxford, Clarendon Press, 1972.
82. MARRIOTT, J. W. *The Theatre*. London, George G. Harrap & Co. Ltd., 1931.
83. MAROWITZ, Charles. *Confessions of a Counterfeit Critic*. A London Theatre Notebook. 1958-71, London, Eyre Methuen, 1973.
84. MATLAW, Myron. *Modern World Drama*. An Encyclopedia. London, Secher and Warburg, 1972.
85. NICOLL, Allardyce. *Film and Theatre*. London, George G. Harrap & Co. Ltd., 1946.
86. _____ *World Drama*. Fully revised and updated. London, Harrap, 1976.
87. OLIVER, Laurence. *Confessions of an Actor*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1982.
88. _____ *On Acting*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1986.
89. OSBORNE, John. *Look Back in Anger*. London, Faber and Faber, 1968.

90. SALGADO, Gãmini. *A Preface to Lawrence*. Essex, England, Longman, 1982.
91. SHAFFER, Anthony. *Sleugh*. London, Calder and Boyars, 1971.
92. SHAFFER, Peter. *A Personal Essay*. Edited by Richard Adams. Essex, Longman Study Texts, 1984.
93. STYAN, J. L. *Modern Drama in Theory and Practice*. London, Cambridge University Press, 1981. v.3.
94. TAYLOR, John Russell, (ed.). *Modern British Dramatists*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1984.
95. _____ *Osborne: Look Back in Anger*. London, MacMillan & Co. Ltd., 1968.
96. _____ *Peter Shaffer*, ed., by Ian Scott-Kilvert, Longman Group. The British Council Publication, Essex, 1974.
97. TOUCHARD, Pierre-Aimã. *Dionísio: Apologia do Teatro*. Tradução de Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queirões de M. Pinto. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1978.
98. TREWIN, J. C. *Dramatists of Today*. London, Staple Press, 1953.
99. TRUSSLER, Simon. *Introduction to Twentieth Century Drama*. Great Writers, London, McMillan Press Ltd., 1983.
100. TYNAN, Kenneth. *A View of the English Stage*. London, Methuen, 1984.
101. _____ *Tynan on Theatre*. London, Penguin, 1964.
102. WEALES, Gerald. *Religion in Modern English Drama*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961.

103. WORALL, Nick. *Nikolai Gogol and Ivan Turgenev*. Hong Kong, MacMillan Press Ltd., 1982.

IV - JORNAIS E REVISTAS

1. ADAM, Peter. "Broadcasting and the Arts: Peter Shaffer on Faith, Farce and Masks". *The Listener*, 14 October, 1976.
2. AMORY, Mark. "Amadeus". *London Theatre Record*. July 2-15, 1981.
3. ATKINS, Harold. "Glowing Drama of Inca's Conquest". *The Daily Telegraph*, 29 August, 1983.
4. BARBER, John. "Amadeus". *London Theatre Record*, July 2-15, 1981.
5. _____ "Amadeus". *The Daily Telegraph*, 5 November, 1979.
6. _____ "Rewards of two years' hard labour". *The Daily Telegraph*, 31 October, 1983.
7. BARBU, Zevedei. "The Sociology of Drama". *New Society*, February, 1967
8. BARKER, Clive *et alii*. "Theory, Practice and Analytical Methods". *Theatre Quarterly*, vol. IX, no. 36, Winter, 1980.
9. BARNES, Clive. "Portrait of an Artist". *The Times*, 20 December, 1980.
10. _____ "The State of British Theatre". *The Sunday Times Colour Magazine*, 26 November, 1978.

11. BIDNEY, Martin. "Thinking about God and Mozart: The Salieris of Pushkin and Peter Shaffer". *Slavic and East European Journal*, vol. 30, no. 2, Summer 1986.
12. BROWN, Geoff. "Darkly Comic Tale of human glory and infamy". *The Times*, 18 January, 1985.
13. _____ "Delicacy in the quest for Mozart". *The Times*, 12 January, 1985.
14. CANBY, Vincent. "The Screen: 'Amadeus', directed by Forman". *The New York Times*, 19 September, 1984.
15. CHAMBERS, Colin. "Psychic Energy". *Plays and Players*, February, 1980.
16. CHAUDURI, Una. "The Spectator in Drama/Drama in Spectator", *Modern Drama*, vol. XXVII, no 3, September, 1984.
17. COLDSTREAM, John. "Shaffer Peter and Anthony: Which twin did it?". *The Daily Telegraph*, 8 September, 1979.
18. CONNEL, Brian. "The two sides of theatre's agonised perfectionist". *The Times*, 28 April, 1980.
19. DAWSON, Helen. "Equus". *Plays and Players*, September, 1973, vol. XX, no. 12, Issue no. 240.
20. DEAN, Joan F. "Peter Shaffer's Recurrent Character Type". *Modern Drama*, vol. XXI, part 3, 1978.
21. DOWNER, Alan S. "Total Theatre and Partial Drama: Notes on The New York Theatre-1965-66". *The Quarterly Journal of Speech*, vol. LII, no. 3, October, 1966.
22. ELDER, Bruce. "Doing the Inexpressible Uncommonly Well: the Theatre of Stephen Berkoff". *Theatre Quarterly*, vol. VIII, no. 31, Autumn 1978.

23. FARBER, Stephen. "Casting the Coveted 'Amadeus' Roles".
The New York Times, 20 September, 1984.
24. FARRINGTON, Conor A. "The Languages of Drama". *The Tulane
Drama Review*, vol. V, no. 2, 1960.
25. FENTON, James. "Can we worship this Mozart?". *The Sunday
Times*, 23 December, 1979.
26. _____ "The seasonal sound of musicals". *The Sunday
Times*, 6 January, 1980.
27. FORD, C. "High Horse". *The Guardian*, 6 August, 1973.
28. FRISCH, Max. "On the Nature of Theatre". *The Tulane Drama
Review*, vol. VI, no. 3, March, 1962.
29. GASSNER, John. "Broadway in Review". *Educational Theatre
Journal*, vol. XVIII, March, 1960.
30. GIANAKARIS, C. J. "A Playwright Looks at Mozart: Peter
Shaffer's Amadeus". *Comparative Drama*, vol. XV, Spring
1982.
31. _____ "Drama into Film: The Shaffer Situation" .
Comparative Drama, vol. XXVIII, no. 1, March, 1985,
Special Issue.
32. GLENN, Jules. "Anthony and Peter Shaffer's Plays: the
influence of twinship in creativity". *American Imago*,
31, 1974.
33. GOODWIN, John *et alii*. "Calling all Critics". *The Sunday
Times*, 30 December, 1979.
34. GRIFFITHS, Gareth. "New Lines--English theatre in the
Sixties and After". *Kansas Quarterly*, vo. III, 1971.

35. GRANT, Steve. "Equus", *Plays and Players*, vol. XXIII, no. 9, June, 1976.
36. HARE, David. "The Playwright as Historian". *The Sunday Times Colour Magazine*, Special Issue, 26 November, 1978.
37. HARWOOD, Ronald. "All the World is a Stage". *Drama*, no. 151, Spring 1984.
38. HAY, Malcolm. "Reassessing the Seventies". *Theatre Quarterly*, vol. IX, no. 36, Winter 1980.
39. HAYMAN, Ronald. "Like a woman they keep going back to". *Drama*, Autumn, 1970.
40. HEILPERN, John. "Britons sweep Tony Awards from Broadway". *The Times*, 9 June, 1981.
41. _____ "Why the toast of Broadway is hankering after its roots". *The Times*, 9 June, 1981.
42. HEPPLER, Peter. "Amadeus at the Olivier". *The Stage*, 6 November, 1979.
43. HIGGINS, John. "The Challenge of jumping into the unknown". *The Times*, 28 November, 1985.
44. HINDEN, Michael. "When Playwrights talk to God: Peter Shaffer and the legacy of O'Neill". *Comparative Drama*, vol. XVI, Spring 1982.
45. _____ "Trying to like Shaffer". *Comparative Drama*. vol. XIX, no. 1, Spring 1985.

46. HOMAN, William H. *et alii*. "Critic not silenced-official".
The Sunday Times, 13 January, 1980.
47. HUDER, W. and H. "On the structure of Peter Shaffer's
'Amadeus'". *Modern Drama*, vol. XXVII, no. 3, September,
1984.
48. HURREN, Kenneth. "What's on in London: Amadeus". *London
Theatre Record*, July 2-15, 1981.
49. JAMES, John. "Hardly Worth the Candle". *The Times
Educational Supplement*, 16 November, 1979.
50. JONNSTONE, Iain. "A Passage to the Oscars?". *The Sunday
Times*, 27 January, 1985.
51. _____ "The Music Masters". *The Sunday Times*,
20 January, 1985.
52. JONGH, Nicholas de. "Amadeus". *London Theatre Record*,
July 2-15, 1981.
53. KAKUTANI, Michiko. "How 'Amadeus' was translated from
Play to Film". *The New York Times*, 16 September, 1984.
54. KAUFMANN, R. J. "On the Newness of The New Drama". *The
Tulane Drama Review*, vol. VI, no. 4, June, 1962.
55. KRETZMER, Herbert. "Mr Shaffer finds glory with the
Incas". *The Daily Express*, 8 July, 1964.
56. Kroll, Jack. "Mozart and His Nemesis". *Newsweek*, 29
December, 1980.

57. LONDON, Robins H. C. "Mozart: a hero of our time". *The Sunday Times*, 20 January, 1985.
58. LEVIN, Bernard. "Clearing up the eternal mystery of Mozart". *The Times*, 6 December, 1979.
59. LEWSEN, C. "A bantam puffed up as a heavy-weight: The Royal Hunt of the Sun". *The Times*, 29 August, 1973.
60. LOUNSBERRY, Barbara. "God-hunting: The chaos of worship in Peter Shaffer's 'Equus' and 'Royal Hunt of the Sun'". *Modern Drama*, vol. XXI, Part 1, 1978.
61. MAROWITZ, Charles. "The Royal Hunt of the Sun". *Encore*, vol. 12, p. 44.
62. MASCHLER, Tom, (ed.). "Five-Finger Exercise". *Times Literary Supplement*, 19 January, 1962.
63. MASTERS, Anthony. "Royal Hunt". *Plays and Players*, vol. XXI, Part 1, 1973.
64. MILLER, Bryan. "At New Pastry School, a Special Cake". *The New York Times*, 12 September, 1984.
65. OAKES, Phillip. "Phillip Oakes interviews Shaffer". *The Sunday Times*, 29 July, 1973.
66. OLIVER, Anthony. "De Louthembourg and Pizarro". *Apollo*, no. 2, August, 1967.

67. PENNEL, Charles A. "The Plays of Peter Shaffer: Experiment in Convention". *Kansas Quarterly*, 3, Spring 1971.
68. PINDER, Steve. "The Royal Hunt of the Sun". *London Theatre Quarterly*, September, 1983.
69. PODOL, Peter L. "Contradictions and Dualities in Artaud and Artaudian Theatre: The Conquest of Mexico and the Conquest of Peru". *Modern Drama*, vol. XXVI, no. 4, December, 1983.
70. RICH, Frank. "The Theatre: Amadeus". *The New York Times*, 18 December, 1980.
71. SAY, Rosemary. "Amadeus". *London Theatre Record*, July 2-15, 1981.
72. SCHONBERG, Harold C. "Mozart's World: from London to Broadway". *The New York Times*, 14 December, 1980.
73. _____ "Villain of 'Amadeus' is Hero of Broadway". *The New York Times*, 19 December, 1980.
74. SCOTT, M. "Amadeus: a glimpse of the absolute theatre". *Plays and Players*, vol. XXVII, Part 5, 1980.
75. SEYMOUR, Alan. "The Royal Hunt of the Sun". *London Magazine*, no. 4, October, 1964.
76. SHAFFER, Peter. "Playing Homage to Mozart". *The New York Times*, 2 September, 1984.

77. _____ "Rosy-posy, Booby-looby Mozart". *The Sunday Times*, 6 January, 1980.
78. _____ "Mozartian behind the masks". *The Times*, 16 January, 1985.
79. _____ "Personal Dialogue". *The New York Times*, 6 October, 1963.
80. _____ "Labels aren't for Playwrights". *Theatre Arts*. February, 1960, p. 20.
81. SHULMAN, Milton. "Amadeus". *London Theatre Record*, July 2-15, 1981.
82. SIMON, John. "Hippodrama at the Psychodrome". *Hudson Review*, 28, 1975.
83. SMITH, Godfrey. "Gospel of the living world". *The Sunday Times*, 31 August, 1980.
84. SONTAG, Susan. "Film and Theatre". *Tulane Drama Review*, vol. XI, 1966-67.
85. STACY, James R. "The Sun and the Horse: Peter Shaffer's search for worship". *Educational Theatre Journal*, 28, 1976.
86. STEPHENS, Frances. "Plays at Chichester Revived". *Theatre World*, 60, no. 475, August, 1964.
87. SUTCLIFFE, Tom. "The secret of Shaffer's success". *The Guardian*, 9 July, 1982.

88. TAUBMAN, Howard. "Mind and Instinct". *The New York Times*, 6 October, 1963.
89. TAYLOR, John Russel. "In search of a God". *Plays and Players*, vol. 12, Part 1, 1964.
90. _____ "Shaffer and the Incas". *Plays and Players*, vol. 11, n^o 7, April, 1964.
91. _____ "Ten years of English Stage Company". *Tulane Drama Review*, vol. 11 no. 2, Winter 1966.
92. TINKER, Jack. "Amadeus". *London Theatre Record*, July, 2-15, 1981.
93. TREWIN, J. C. "England's Stage Reborn". *The Illustrated London News*, September 23, 1967, p. 32..
94. _____ "The World of the Theatre". *The Illustrated London News*, August 8, 1964.
95. TRILLING, Ossia. "The New English Realism". *Tulane Drama Review*, vol. VII, no. 2, Winter 1962.
96. TROUSDALE, Marion. "Reality and Illusion in the Theatre". *Critical Quarterly*, 11, Winter 1969.
97. TRUSSLER, Simon. "Theatre in a Cold Climate". *Theatre Quarterly*, vol. IX, no. 36, Winter 1980.
98. _____ "British New-naturalism". *The Drama Review*, vol. XVIII, no. 2, Winter 1968.
99. VANDENBROUCKE, Russel. "Equus: Modern myth in the making". *Drama and Theatre Quarterly*, no. 12, 1975.
100. WEBB, W. L. "Peter Shaffer: Committed to nothing but the theatre". *The Guardian*, 27 August, 1973.

101. WIDDICOMBE, Gillian, "Don Giovanni: King's Theatre, Edinburgh".
The Financial Times, 29 August, 1973.
102. WILSON, Snoo. "Two approaches to the 'other'". *Theatre Quarterly*, vol. VI, nº 24, Winter 1976-77.
103. WITHAM, Barry B. "The Anger in 'Equus'". *Modern Drama*, vol. XXII, no. 4, December, 1979.
104. YOUNG, B. A. "Amadeus". *London Theatre Record*, July 2-15, 1981.
105. _____ "Dinner with the Family". *The Times Literary Supplement*, 2 January, 1959.
106. _____ "Glittering Epic of Spanish conquest".
Chichester Festival 1964. *The Times*, 8 July, 1964.
107. _____ "Shaffer at a Glance". *The Sunday Times*.
24 May, 1981.
108. _____ "Peter Shaffer". *The Sunday Times*, 28 November, 1982.

V - JORNAIS E REVISTAS BRASILEIROS

109. BARBARA, Aída. "Amadeus une Raul Cortez e Salieri". *O Estado de São Paulo*, 22/08/82.
110. CAMBARÃ, Isa. "Tom Hulce, o astro de 'Amadeus' chega ao Rio". *Folha de São Paulo*, 20/06/85.
111. COELHO, Lauro Machado, "Salieri -- o que passou ã posteridade pelo que não fez". *O Estado de São Paulo*, 27/06/85:

112. CUNHA, Wilson. "Milos Forman: o verdadeiro gênio de 'Amadeus'". *Jornal do Brasil*. Caderno B, 23/06/85.
113. DINIZ, Thais, F. N. *Peter Shaffer's 'The Royal Hunt of the Sun'*. Estudos Germânicos. Revistas do Departamento de Letras Germânicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. vol. 7, nº 1, dez. 1986.
114. FAGA, Marcelo. "Mozart, um gênio mal-educado". *Folha de São Paulo*, 27/02/82.
115. FUSER, Fausto. "Carrasco do público, isso sim!". *Folha de São Paulo*, 20/06/73.
116. GARCIA, Maria Cecília. "O 'Amadeus' de Shaffer com a marca Rangel". *Folha de São Paulo*, 27/08/82.
117. GONÇALVES, Antonio Filho. *Orquestra de Câmara de Viena toca em São Paulo*. *Folha de São Paulo*. 26/08/87.
118. HELENA, Regina. "O ator que entrou no palco sem nunca ter visto teatro". *A Gazeta (São Paulo)*. 13/06/73.
119. HELENA, Silvia. "Estreou no Rio a peça 'Amadeus', de Peter Shaffer". *Folha de São Paulo*, 13/03/82.
120. KAKUTANI, Michiko. "Amadeus se muda com êxito do palco para a tela". *Jornal do Brasil*, 05/10/84.
121. LAPOUGE, Gilles. "Em defesa de Antonio Salieri". *O Estado de São Paulo*, 19/04/85.
122. LIMA, Mariângela Alves de "'Amadeus', medidas certas. Mas sem expressão maior". *O Estado de São Paulo*, 29/08/82.
123. LUIZ, Macken. "O prazer é nosso: Exercício em Estilo". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 27/06/87

124. MAGALDI, Sábato. "O espetáculo é ótimo, a peça nem tanto". *Jornal da Tarde*, 06/05/75.
125. ————— "Que nosso teatro se orgulhe desta montagem. Mas esqueça o texto". *Jornal da Tarde*, 26/08/82.
126. MARTINO, Telmo. "Equus, um filme de arte. Cheio de vícios". *Jornal da Tarde*, 11/06/76.
127. MENDES, Osvaldo, "Em Madri, atores fazem o sucesso de 'Amadeus'". *Folha de São Paulo*, 18/03/82.
128. MERLIN, Nelson. "Paulo Autran, entre a imagem e a verdade". *Folha de São Paulo*, 23/07/75, p. 36.
129. MICHALSKI, Yan. "Amadeus, o vento sopra onde quer". *Jornal do Brasil*, 22/06/76.
130. ————— "De cavalos, deuses e homens". *Jornal do Brasil*, 22/06/76.
131. ————— "Faltou Luz". *Jornal do Brasil*. 19/05/76.
132. MORAES, J. Jota de. "A música, entre Amadeus e Mozart". *Jornal da Tarde*, 18/05/85, p. 5.
133. OLIVEIRA, Adones. "'Equus' traz ao palco o duelo instinto-razão". *O Estado de São Paulo*, 27/04/75.
134. ORSINI, Elizabeth. "Menino e rebelde como seu personagem". *Jornal do Brasil*, 20/06/85.
135. PEREIRA, Edmar. "Celso, um diretor sem nacionalismo". *Jornal da Tarde*, 14/05/75.
136. ————— "Mais que um grande filme, um grande espetáculo de cinema". *O Estado de São Paulo*, 27/06/85.

137. RANGEL, Maria Lúcia. "'Equus': a cavalgada para a vida normal. Normal?". *Jornal do Brasil*, 17/06/76.
138. _____ "Lições de como agir no escuro". *Jornal do Brasil*, 12/05/76.
139. RESENDE, Aimara da Cunha. 'Amadeus': O Texto e o Filme. Estudos Germânicos. Anais da Quarta Semana de Estudos Germânicos. Departamento de Letras Germânicas da Universidade Federal de Minas Gerais, 1986.
140. RIOS, Jefferson Del. "'Amadeus', um espetáculo feito no ritmo de Mozart". *Folha de São Paulo*, 03/09/82.
141. ROUCHOU, Joelle. "Amadeus". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30/01/82.
142. _____ "'Amadeus', estréia de hoje". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 12/03/82.
143. SAYÃO, Silvia. "A volta de Madalena Nicol e a idéia do teatro estável". *Diário Popular*, 17/06/73.
144. SIMAS, Silvia. "'Amadeus', um fenômeno de mercado". *O Estado de São Paulo*.
145. SIMONSEN, Mário Henrique. "O triunfo de um gênio". *VEJA*, 26/06/85.
146. VARTUCK, Pola. "'Amadeus', esplendoroso e irritante". *O Estado de São Paulo*, 27/06/85.
147. VERGUEIRO, Carlos. "'Amadeus', fiel ao espírito da vida - música de Mozart". *O Estado de São Paulo*, 16/06/85.
148. VIANA, Hilton. "'Equus': a profunda intimidade do ser humano". *O Diário de São Paulo*, 04/05/75.

149. WYLER, Vivian. "Petulante, debochado e infantil: assim é o Mozart de Edwin Luisi". *Jornal do Brasil*, 16/07/82.
150. _____ "Um namoro que termina num palco em São Paulo". *Folha de São Paulo*, 22/08/82.
151. _____ "Riqueza, luxo, polêmica. É a estréia de 'Amadeus'". *Jornal da Tarde*, 25/08/82.
152. _____ "Aprendi Teatro na Prática", entrevista com Flávio Rangel. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24/10/82.