

IDENTIDADE E ALTERIDADE EM *AMADEUS*, DE PETER SHAFFER¹

IDENTITY AND OTHERNESS IN *AMADEUS*, BY PETER SHAFFER

Gladir da Silva Cabral²
Suélem da Cunha³

RESUMO: Tendo como referencial a concepção de Bakhtin sobre linguagem e sobre a natureza social e dialógica da experiência humana, além das concepções de identidade e alteridade proveniente dos Estudos Culturais, sobretudo as ideias de Stuart Hall, este trabalho oferece uma análise da peça teatral *Amadeus*, de Peter Shaffer. O foco deste estudo é a construção da identidade no contexto da obra de arte. A análise está dividida em três partes que correspondem às relações estabelecidas pela personagem principal, Salieri. A pesquisa confirmou que os artefatos artístico-culturais são locais privilegiados para a apresentação e problematização dos processos de construção identitária.

Palavras-Chave: Amadeus, Peter Shaffer, identidade, alteridade.

ABSTRACT: Based on Bakhtin's concepts of language and of the social, dialogical nature of the human experience, and based on the notions of identity and otherness coming from the Cultural Studies, mainly the ideas of Stuart Hall, this article offers an analysis of the play *Amadeus*, by Peter Shaffer. The focus of analysis is the phenomenon of identity construction in an art work. The text is divided into three parts according to the three different relationships Salieri develops in the play. The research has confirmed that artistic, cultural artifacts are special locus for the presentation and examination of the identity construction processes.

Keywords: Amadeus, Peter Shaffer, identity, otherness.

Introdução

O filósofo austríaco de origem judaica Martin Buber, em seu livro *Eu e Tu*, propõe uma profunda reflexão sobre a existência humana e a

1 Artigo recebido em 25 de maio de 2017. Aceito em 15 de junho de 2017.

2 Professor, pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Educação e do curso de Letras da Unesc. E-mail: gladirc@gmail.com.

3 Licenciatura em Letras pela Unesc, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSC. E-mail: suelemdacunha@gmail.com.



centralidade do diálogo (1979). O ser humano é visto como um sujeito de relações com o mundo e com seus semelhantes. Para Buber, “[n]ão há eu em si, mas apenas o eu da palavra-princípio eu-tu e o eu da palavra-princípio eu-isso” (1979, p. 4). Muito mais do que experiência e domínio, na dimensão eu-tu temos relação plena, abertura, surpresa, ação e paixão. “Eu não experiencio o homem a quem digo TU. Eu entro em relação com ele no santuário da palavra-princípio” (p. 10). A peça teatral *Amadeus*, de Peter Shaffer (1986), funciona como um grande laboratório de leitura em que essas categorias podem ser testadas, desenvolvidas e aprofundadas.

Tendo como referencial os conceitos bakhtinianos de linguagem como constitutiva do ser humano (BAKHTIN, 1981; 1997) e da identidade como construção social e relacional, conforme propõem dos Estudos Culturais, com base principalmente em Stuart Hall (1997; 2000; 2001), Woodward (2005) e Silva (2005), estudamos a peça *Amadeus*, produzida pela primeira vez em 1979. Em seus estudos sobre a linguagem, Mikhail Bakhtin enfatiza a dimensão histórica e social da fala, isto é, da elocução enquanto acontecimento histórico (BAKHTIN, 1981; 1997). Ele também mostra o quanto a linguagem está envolvida na constituição de nossa subjetividade e como a alteridade tem papel relevante nesse processo. Ora, no teatro, a multiplicidade de vozes parece destacar ainda mais e intensificar a percepção da arte como espaço de construção identitária.

Kathryn Woodward (2005), seguindo a trilha de Stuart Hall, pontua que a identidade é marcada pela diferença. Essa perspectiva encontra ressonância também no pensamento de Mikhail Bakhtin (1997), para quem o conceito de exotopia é fundamental, isto é, o olhar do outro completa o meu olhar. Bakhtin argumenta que cada um dos seres humanos ocupa um lugar e um tempo determinado no mundo, e que cada um de nós é responsável ou “respondível” por seus atos (inclusive os atos de fala) (BAKHTIN, 1990). Longe de ser um processo pacífico, a construção da identidade se dá entre muitos conflitos e dúvidas, o que a caracteriza como experiência por vezes dolorosa e agonística (HALL, 2001; BAUMAN, 2005). Há celebrações, há afinidades, há momentos de expressão de arte e tradição, mas há também luta por espaço, por poder e por representação social, conflitos de ordem social, econômica, política.

É impossível, portanto, imaginar a construção da identidade, sem que se tenha presente o elemento da alteridade, esse outro que é ponto de



referência, seja por admiração ou ódio, seja por resistência ou submissão. O outro é a diferença, é o que permite a constituição do que somos. A identidade e a diferença estão ligadas, é como se a diferença fosse produto da identidade e vice-versa (SILVA, 2005). A interação entre o eu e o outro se dá por meio da linguagem.

Na dinâmica da construção social da identidade, os artefatos artístico-culturais e sua complexa variedade de linguagens constituem-se como plataformas privilegiadas para a representação de diversos conflitos e tensões identitárias. Não por acaso, é num texto literário (do escritor russo Dostoievsky) que Bakhtin realiza seu estudo da polifonia (2008). Em diferentes graus, de acordo com diferentes perspectivas, as obras de arte encenam e problematizam temas pertinentes à complexidade da formação da identidade, seja um romance, um poema, uma peça teatral ou musical. No caso do presente trabalho, o foco da análise será uma peça teatral escrita pelo dramaturgo inglês Peter Shaffer. E se Katerina Clark e Michael Holquist formulam as ideias bakhtinianas em termos de “arquitetônica da responsabilidade” (2008), é possível dizer que na obra de Shaffer encontramos uma “poética da responsabilidade”, uma recriação dramática do diálogo com o outro.

A personagem central da peça *Amadeus* é o compositor vienense Antonio Salieri, que vive profundos dramas da consciência por conta de seu suposto envolvimento na morte de Wolfgang Amadeus Mozart, um tema que já foi trabalhado por autores antecedentes, como Pushkin e Rimsky-Korsakov (GIANAKARIS, 1992). A peça apresenta os conflitos relatados por Salieri ao público em forma de confissão. Esta análise explora três aspectos marcantes na representação da identidade de Antonio Salieri: sua relação com Deus, sua relação com Mozart e sua relação consigo mesmo. A tridimensionalidade dos conflitos vividos por Salieri permitem-nos observar o quanto a formação identitária do indivíduo está diretamente relacionada ao outro.

Salieri e sua luta com Deus

O tema da eternidade e da religiosidade é frequente nas peças de Peter Shaffer. A complexa relação entre o homem e Deus é o centro da peça *Amadeus*, um relacionamento conturbado do princípio ao fim. Nele, a intensidade do desejo de ser uma celebridade no mundo da arte entra em



conflito com seu desejo de servir a Deus, com quem Salieri vive em constante tensão entre ser escolhido ou preterido pelo beneplácito divino. Salieri tem altas expectativas em torno de um Deus que, paradoxalmente, foi fiel ao torná-lo um grande compositor, mas o traiu ao colocar em seu caminho alguém que possuía mais carisma e habilidades musicais do que ele: Mozart. Salieri entra em “guerra declarada contra o que ele percebe como os poderes falhos do universo”⁴ (GIANAKARIS, 1992, p. 112).

Filho de um comerciante simples, Salieri discorda da noção que seus pais criaram em torno da figura de Deus. Em uma das cenas do primeiro ato, Salieri, que também é o narrador da peça, descreve sua infância com certa repugnância. Ele não tolerava a simplicidade da vida que seus pais levavam e desprezava essa condição imposta por eles. Diferentemente de seus pais, que eram submissos, prezavam pela vida frugal e pediam a Deus a simplicidade e somente o necessário, Salieri pedia a Deus para ser permanentemente lembrado: “Eu queria fama! Não quero enganá-los. Eu queria brilhar, como um cometa, no firmamento da Europa” (SHAFFER, 1986, p. 16).⁵

Em uma das cenas do primeiro ato, pode-se observar a atitude da personagem tem em relação a Deus:

Todo domingo eu O via na igreja, pintado na parede descascada. Não me refiro a Cristo. Os cristos da Lombardia são tolos como cordeiros em suas mangas. Não: eu me refiro a um Deus velho e manchado de fumaça de vela vestindo um manto cor de amora, olhando o mundo com olhos de mercador. Os comerciantes o colocaram lá. Aqueles olhos faziam barganhas, reais e irreversíveis – “Você me dá isso, Eu lhe darei aquilo! Nem mais nem menos!”⁶ (SHAFFER, 1986, p. 16).

O trecho da cena mostra a perspectiva que a personagem tinha de Deus, um ser poderoso que, acima de tudo, era um grande negociador.

Em outra cena do primeiro ato no início da peça, observa-se quando Salieri faz sua proposta a Deus: “Signore, deixa-me ser um

4 Todas as traduções foram feitas por nós mesmos.

5 “I wanted fame! Not to deceive you. I wanted to blaze, like a comet, across the firmament of Europe” (SHAFFER, 1986, p. 16).

6 “Every Sunday I saw Him in church, painted on the flaking wall. I don’t mean Christ. The Christ of Lombardy are simpering sillies with lambkins on their sleeves. No: I mean an old candle-smoked God in a mulberry robe, staring at the world with dealer’s eyes. Tradesmen had put him up there. Those eyes made bargains, real and irreversible ‘you give so – I’ll give so! No more. No less!’” (SHAFFER, 1986, p. 16).



compositor! Dá fama suficiente para que eu possa desfrutá-la. Em troca viverei com virtude”⁷ (SHAFFER, 1986, p. 16). O sucesso posterior do compositor como membro da elite musical de Viena seria para ele a grande resposta de aprovação divina, a barganha foi feita e assumido o compromisso recíproco. Evidentemente, ao representar a figura divina como um mercador, Salieri se constrói como um homem esperto e disposto a negociar a fim de adquirir sucesso. C.J. Gianakaris percebe, nessa barganha entre Salieri e Deus, certa reminiscência com o pacto entre Fausto e Mefistófeles, da obra de Goethe (GIANAKARIS, 1992).

Salieri percebe o início de seu grande conflito com Deus a partir do momento em que ouve a música de *Amadeus*. Na última cena do primeiro ato, fica evidente a força do elemento religioso na peça, quando se vê a grande decepção de Salieri com Deus e o início de sua batalha frontal contra Ele. Ironicamente, ele conversa com Deus, comparando seu vazio com a nudez de Adão e se refere a Mozart como uma criança brincalhona que, sem esforço algum, é capaz de produzir o que ele produzia arduamente. Refere-se a Deus informalmente, de igual para igual, usando o pronome “you”. Quando toma conhecimento da genialidade de Mozart, Salieri acaba conhecendo sua própria mediocridade.

Ainda no final do primeiro ato, a indignação de Salieri se transforma em revolta; o compositor passa a tratar Deus como seu grande e maior inimigo. Nas palavras de Madeleine MacMurrough-Kavanagh, “Salieri é na verdade o anjo caído de Deus” (1998, p. 96). Na última cena do primeiro ato, falando em italiano, o compositor chama a Deus de injusto e rejeita a grande humilhação perpetrada pelo Eterno. Salieri se propõe a ensinar a Deus uma grande lição:

Que assim seja! De agora em diante seremos inimigos! Não aceitarei essa ofensa tua – estás ouvindo? Dizem que de Deus não se zomba. Vou te falar: do Homem não se zomba! De mim não se zomba! Dizem que o Espírito sopra onde quer: eu te digo NÃO! Que ele liste a virtude ou que não sobre nada! Dio Ingiusto! – Tu és meu Inimigo! Eu Te nomeio agora Nemico Eterno! E isso eu juro. Até meu último suspiro, barrarei a ti na terra, o quanto for capaz! De que serve,

7 “Signore, let me be a composer! Grant me sufficient fame to enjoy it. In return I will live with virtue” (SHAFFER, 1986, p. 16).



afinal, o Homem senão para ensinar a Deus Suas lições?⁸ (SHAFFER, 1986, p. 56).

O primeiro ato da peça termina com a grande descoberta de Salieri: sua própria mediocridade, com o surgimento de “Amadeus”, o amado por Deus ou o que ama a Deus. No segundo ato, alguns pontos ficam claros em relação a Salieri e seus conflitos com Deus. Os pontos principais são marcados pelo maquiavelismo da personagem quando constantemente tenta sabotar a carreira e a vida de Mozart, a noção de que ele também tem o poder de desafiar a Deus, colocando-se no mesmo patamar que seu adversário e, por fim, a grande vingança de Deus contra ele, juntamente com sua crise de consciência. Ao intentar contra a vida de Mozart, Salieri assume autoridade divina. Mozart é uma manifestação da livre graça e escolha divinas, portanto deveria ser destruído. Ele era a voz de Deus, inclusive em uma de suas falas no segundo ato Salieri denomina Amadeus como a própria reencarnação de Deus.

Na primeira cena do segundo ato, após ver as partituras escritas por Mozart, Salieri deixa clara sua determinação:

Naquela noite aterradora dos manuscritos minha vida adquiriu um propósito terrível e assustador. O bloqueio de Deus em uma de suas mais puras manifestações. Eu tinha o poder que Deus mesmo precisava no mundo. E Mozart precisava de mim para conseguir sucesso mundano. Então seria uma guerra até o fim – e Mozart seria o campo de batalha⁹ (SHAFFER, 1986, p. 58).

A partir desse momento, Salieri usa a sua influência como compositor da corte para destruir a reputação de Mozart, fazendo com que a grande maioria de seus trabalhos fossem rejeitados e criticados rigorosamente. Salieri persuadiu facilmente os maçons e até mesmo o rei a subestimar a pessoa de Mozart. Na verdade, Salieri planeja a morte de Mozart, como se vê na metade do segundo ato da peça: “A gargalhada

8 “So be it! From this time were are enemies you and I! I’ll not accept it from You – Do you hear? They say God is not mocked. I tell you, Man is not mocked! I am not mocked! They say the spirit bloweth where it listeth: I tell you NO! It must list virtue or not blow at all! Dio Ingiusto! – You are the Enemy! I name Thee now Nemico Eterno! And this I swear. To my last breath I shall block you on earth, as far as I am able! What use, after all, in Man, if not to teach God His lessons? (SHAFFER, 1986, p. 56). [tradução nossa]

9 “On that dreadful night of the Manuscripts my life acquired a terrible and thrilling purpose. The blocking of God in one of his purest manifestations. I had the power God needed himself in to the world. And Mozart needed me to get him worldly advancement. So it would be a battle to the end – and Mozart was the Battleground” (SHAFFER, 1986, p. 58). [tradução nossa]



terrível da Criatura era a risada de Deus. Eu tinha que acabar com ela. Mas como? Havia só uma maneira. Fome. Reduzir o homem à destituição. Matar a fome o Deus"¹⁰ (SHAFFER, 1986, p. 78).

O que é de certa maneira contraditório na relação entre Salieri e Deus é o fato de, mesmo com ódio, Salieri permanecer temente a Deus, ele espera constantemente uma resposta e sua punição. Na primeira cena do segundo ato fica clara a fragilidade de Salieri e seu sentimento de culpa: "Senti o perigo assim que fiz meu desafio. Como Ele responderia? Iria Ele me matar por minha impiedade?"¹¹ (SHAFFER, 1986, p. 59). Em nenhum momento Salieri nega ou ignora a existência divina. Mesmo sabotando Mozart constantemente, a personagem aparece repleta de sentimentos confusos, pois repudia suas atitudes ao vingar-se de Amadeus tentando atingir a Deus.

Na peça, evidencia-se a construção da identidade de Salieri como ocorrendo em contraponto à identidade divina. Deus seria a absoluta alteridade, o totalmente outro, para usar uma expressão cunhada por Karl Barth (1968) e também utilizada por Paul Tillich (1992). Salieri constitui sua identidade a partir do olhar divino, tanto nas características positivas, como seu desejo pela música, sua admiração pela arte e pela beleza, quanto em seus aspectos negativos, como sua inveja em relação a Mozart, seu ódio e seu desejo de destruição.

Ao final, apesar de sua posição invejada na corte, Salieri se torna um homem infeliz que se sente punido pela ira divina, que veio em forma de indiferença pelo seu trabalho como músico. Da glória e da fama, ele passou ao anonimato. A vingança de Deus contra Salieri veio em forma de esquecimento, desprezo e solidão, ao passo que Amadeus, mesmo depois de morte, continuava cada vez mais reconhecido e celebrado. Mesmo ao confessar ser o responsável pela morte de Mozart, o compositor só tinha um objetivo: ser lembrado. Isso fica claro na última cena da peça, quando Salieri diz que será lembrado, se não pela fama, então pela infâmia¹² (SHAFFER, 1986, p. 102).

10 "The Creature's dreadful giggle was the laughter of God. I had to end it. But how? There was only one way. Starvation. Reduce the man to destitution. Starve out the God" (SHAFFER, 1986, p. 78). [tradução nossa]

11 "I felt danger at once as soon as I'd uttered my challenge. How would He answer? Would He strike me dead for my impiety?" (SHAFFER, 1986, p. 59). [tradução nossa]

12 "I will be remembered! – if not for fame, then infamy" (SHAFFER, 1986, p. 102).



Salieri em contraposição a Mozart

Outro foco de tensão na peça é perceptível na relação Salieri e Mozart. Analisando a peça a partir da perspectiva da alteridade, é de extrema importância a visão que Salieri tem sobre Mozart e a imagem que Mozart faz de Salieri. O conflito, mais intenso em Salieri do que em Mozart, parte da competitividade que se estabelece entre homem e homem. C.J. Gianakaris vê nesse conflito traços da tensão entre a dimensão apolínea e a dimensão dionisiaca da natureza humana (1992). Salieri representaria Apolo, o ser racional, regado, respeitado socialmente, articulado; Mozart representaria Dionísio. Anteriormente ao encontro com Mozart, Salieri era, aparentemente, um homem temente a Deus e grato pela sua posição social e profissional. A partir do momento em que o compositor da corte conhece Mozart, ele passa a ter outra visão sobre si mesmo e sobre o mundo. Ou então pode-se dizer que se revela outra faceta do seu caráter.

Salieri passa a se sentir ameaçado quando, em uma das cenas do primeiro ato da peça, Mozart é apresentado à nobreza de Viena e Salieri compõe uma marcha para a recepção do jovem compositor com a intenção de intimidá-lo musicalmente: “Magestade, escrevi uma marchinha em homenagem a Mozart. Posso tocá-lo enquanto ele chega?” (SHAFFER, 1986, p. 29).¹³ Mozart entra em cena de modo extravagante, Salieri parece observar atentamente as palavras do imperador sobre o jovem músico e percebe que Amadeus é desprovido de qualquer modéstia. Outro ponto interessante é o olhar de Salieri sobre Mozart em relação à maturidade – em toda a peça observa-se que Salieri considerava Mozart infantil, irresponsável e sem maturidade alguma, seu oposto. Salieri era um homem de virtudes, sem talento, Mozart era um gênio irresponsável.

Ao ser apresentado a Mozart, Salieri cumprimenta o jovem em sua língua materna, o italiano, e fica surpreso ao ver que Mozart responde no mesmo tom seu cumprimento em um italiano fluente. Ao longo da cena pode-se notar que Salieri passa a repudiar em silêncio as atitudes de Mozart, principalmente em dois aspectos: o conflito de nacionalidades e a competição pela genialidade musical. Outro conflito marcante mostrado na peça era referente à própria disputa da masculinidade entre as duas

13 “Majesty, I have written a little march in Mozart’s name. May I play it as he comes in?” (SHAFFER, 1986, p. 29).



personagens. Em uma das cenas do primeiro ato, quando Constanze, esposa de Mozart, se refere a Salieri como exemplo de profissional, exaltando seu profissionalismo e o respeito perante suas alunas, Mozart discorda e duvida da masculinidade do compositor: “Com certeza ele não! Ele não consegue uma ereção, por isso é que!... Já ouviu sua música? É o som de alguém que não consegue uma ereção! Pelo menos isso eu consigo!” (SHAFFER, 1986, p. 45).¹⁴ As duas personagens vivem em conflito com a masculinidade, porém um tentando contê-la e outro expondo-a demasiadamente. É preciso pontuar, no entanto, que a suposta maturidade de Salieri revelava certos pontos fracos, certos sinais de imaturidade, como sua fascinação por sorvetes.

Alguns pontos mostram com clareza a divergência de costumes quando Mozart conta a Salieri sobre o papel Katherina Cavalieri em sua ópera alemã: “O nome dela é Cavalieri, Katherina Cavalieri. Ela é realmente alemã, mas pensa que utilizar um nome italiano vai ajudar em sua carreira”¹⁵ (SHAFFER, 1986, p. 33). Quando Mozart se refere a Katherina como alemã e deixa implícito que era uma tolice mudar seu nome para promover sua carreira, Salieri automaticamente diz que Katherina é sua aluna e que esse fora seu conselho à cantora. A partir desse momento, observa-se a primeira tensão entre os dois homens, o que se agrava quando Mozart diz estar preparando uma ópera em alemão, o que mexe imensamente com os brios de Antonio Salieri, que como compositor italiano considerava uma ofensa escrever uma ópera em alemão. Além do mais, a ópera teria como cantora protagonista a pupila preferida de Salieri.

No segundo ato da peça podemos observar Salieri como o grande manipulador de Mozart. O compositor astuto usa de toda sua sedução e poder de persuasão para destruir a carreira do músico. Salieri reconhece a imaturidade de Mozart e discretamente consegue manipular o jovem Amadeus para que ele faça todas as suas vontades. Determinado a destruir aquele que seria seu rival, Salieri leva Mozart a fazer coisas que o comprometeriam musicalmente e socialmente. É como se Salieri dominasse a arte da encenação, como se ele fosse o grande ator, que mais tarde iria

14 “Of course he doesn’t! He can’t get it up, that’s why!... Have you heard his music? That’s the sound of someone who can’t get it up! At least I can do that!” (SHAFFER, 1986, p. 45).

15 “Her name is Cavalieri. Katherina Cavalieri. She’s really German, but she thinks it will advance her career if she sports an Italian name” (SHAFFER, 1986, p. 33).



utilizar inclusive o disfarce e a máscara para alcançar seus intentos (MACMURRAUGH-KAVANAGH, 1998). Em uma das cenas no meio do segundo ato, Salieri convence Mozart a fazer uma ópera mostrando como funcionam os rituais da maçonaria. Tanto Salieri quanto Mozart eram membros da maçonaria, fundada por membros da elite da corte. Salieri sabia o quanto o ritual maçônico era sigiloso e também sabia que Mozart estava sobrevivendo da ajuda dos maçons. Desse modo, Salieri forjou sua sabotagem maior contra Amadeus, convencê-lo a expor publicamente os rituais maçônicos por meio de uma ópera:

Salieri: Por que você não coloca os maçons numa...

Mozart: Numa ópera?... Não poderia.¹⁶ (SHAFFER, 1986, p. 85)

Salieri provoca Mozart quando diz que a ideia não era sensata, pois os rituais maçônicos eram secretos (SHAFFER, 1986, p. 85). Salieri sabia que Mozart, já decadente e com a esposa grávida, passava por dificuldades financeiras e estava disposto a qualquer coisa para se manter. Salieri já havia sabotado o jovem Mozart continuamente, mas até então não conseguira destroná-lo totalmente, excluí-lo da sociedade dos maçons seria sua cartada final. Esse lance desfechado por Salieri foi fatal para a destruição da carreira de Mozart.

Guiado e instruído pelo pai desde a infância, Mozart conheceu o mundo, buscando sempre a aprovação paterna. Salieri viveu um quadro oposto, nunca fora influenciado ou instigado musicalmente pelo seu pai. Mozart possuía o que Salieri mais queria, um pai que entendesse seu amor pela música e seus anseios pelo reconhecimento. O fato é que ambas as personagens tinham a necessidade de aprovação, Mozart temia ao seu pai biológico e Salieri temia ao seu pai celestial. Dessa maneira, Salieri descobre a fragilidade de Mozart com a morte do pai e usa isso como arma de seu grande plano em derrotá-lo. Salieri se oferece como amigo e confidente Mozart.

Em uma das últimas cenas do segundo ato, Mozart aparece fragilizado e confuso com todos os acontecimentos que o cercavam. Falta de dinheiro, abandono da esposa e falta de oportunidades deixam o jovem

16 "Salieri: Why don't you put Masons into...

Mozart: Into an opera?... I couldn't!" (SHAFFER, 1986, p. 85).



compositor frustrado e vulnerável, alvo fácil nas mãos de Antonio Salieri. Mozart passa a ter visões de um homem mascarado que o visita e obriga a compor. Ele confessa seu medo a Salieri: "Deixe-me contá-lo! Ontem à noite eu vi o Espectro de novo – o espectro em meus sonhos. Ele estava diante de minha mesa, vestido de cinza, sua face também cinza, mascarado. E desta vez ele falou comigo! 'Wolfgang Mozart – você tem de escrever agora uma missa em réquiem. Toma a pena e começa!'"¹⁷ (SHAFFER, 1986, p. 90). Trata-se de Salieri, que confessa: "Meus amigos – não há blasfêmia que um homem não cometa, compelido em tal guerra como a minha! Peguei um manto cinza. Sim. E uma máscara cinza – Sim! E apareci à Criatura demente como – o Mensageiro de Deus!"¹⁸ (SHAFFER, 1986, p. 94). Salieri sente-se realizado ao ver a decadência daquele que seria o protegido de seu maior inimigo, Deus. Já morrendo, Mozart chama pelo pai e canta canções de ninar. Na mesma cena Salieri afirma: "Reduza o homem: reduza a Deus. Vejam o cumprimento de meus votos. A voz mais profunda do mundo reduzida a uma canção de ninar"¹⁹ (SHAFFER, 1986, p. 97).

Salieri em confronto consigo mesmo

Outro aspecto importante nesta análise é a imagem que a personagem tem de sua própria existência no mundo. Salieri, apesar da sua aparente privação do ato sexual, era evidentemente tomado pela sensualidade. Sua desordem alimentar, seu impulso por comer doces, era como se Salieri encontrasse uma forma de saciar seus desejos sexuais por meio da comida, como se todas as suas frustrações fossem amenizadas com um doce italiano. Cada vez que Salieri tentava persuadir ou ludibriar alguém, oferecia-lhe os mais deliciosos doces; era, portanto, sua arma de manipulação e ataque. Assim fez com Constanza, esposa de Mozart, e até mesmo com o próprio Amadeus em uma das cenas do primeiro ato.

17 "Let me tell you! Last night I saw the Figure again – the figure in my dreams. It stood before my table, all in grey, its face still grey, still masked. And this time it spoke to me! 'Wolfgang Mozart – you must write now a Requiem Mass. Take up your pen and begin!'" (SHAFFER, 1986, p. 90).

18 "My friends – there is no blasphemy a man will not commit, compelled to such a war as mine! I got me a cloak of grey. Yes. And a mask of grey – Yes! And appeared myself to the demented Creature as – the Messenger of God!" (SHAFFER, 1986, p. 94).

19 "Reduce the man: reduce the God. Behold my vow fulfilled. The profoundest voice in the world reduced to a nursery tune" (SHAFFER, 1986, p. 97).



Esse distúrbio alimentar mostra a fragilidade da personagem diante de seus próprios anseios e desejos. Ao longo da peça, Salieri renega sua própria identidade e, assim, procura se esconder atrás de manias e hábitos, códigos morais e até mesmo de suas palavras, para enfim refugiar-se sob uma máscara e, assim, arruinar a carreira de Mozart. Salieri era um homem que escondia seus próprios princípios de vida e sabia disso, sabia de suas fraquezas e desejos, mas negava-os constantemente. Entretanto, a peça tem um tom confessional, de revelação.

No desenrolar da peça, Salieri vai revelando sua mediocridade como artista e maldade como ser humano. No final do último ato, Salieri demonstra desprezo total a Deus e principalmente a si mesmo e, como se a máscara que usou a vida inteira tivesse caído, seus fracassos e decepções tornaram-se irrelevantes – ele ria de sua própria decadência. Na última cena do segundo ato a personagem deixa claro o que sente em relação a si mesmo:

Agora vou tornar-me um fantasma. Vou ficar nas trevas quando chegar a vez de vocês vierem a este lugar. E quando sentirem a terrível mordida de seus fracassos – e ouvirem os insultos do Deus indiferente e intangível – sussurrarei meu nome a vocês: “Salieri: Santo Protetor dos Mediocres!” E no fundo de seu total abandono vocês orarão a mim e eu os perdoarei. (SHAFFER, 1986, p. 103)²⁰

Salieri se autopromove à condição de padroeiro, de santo protetor, um anti-santo.

Salieri sabe do imenso poder de persuasão que possui, pois tenta até o final convencer a plateia de que é digno de respeito, senão pela fama, então pela infâmia. E a plateia, a quem Salieri se dirige a todo o tempo, se identifica com a humanidade de Salieri e se torna cúmplice de seus planos de vingança (GIANAKARIS, 1992, p. 113). Em certo sentido, a plateia “se alinha a Salieri, que em sua mediocridade representa a vasta maioria das pessoas comuns” (1992, p. 124). O mascaramento de Salieri era seu mecanismo de autodefesa e afirmação. A peça mostra o conflito de um homem que vê a si mesmo com um santo e um demônio. Salieri tenta

20 “Now I go to become a ghost myself. I will stand in the shadows when you come here to this earth in your turn. And when you feel the dreadful bite of your failures – and hear the taunting of unachievable, uncaring God – I will whisper my name to you: ‘Salieri: Patron Saint of Mediocrities!’ And in the depth of your downcastness you can pray to me and I will forgive you” (SHAFFER, 1986, p. 103).



arduamente lidar com as duas identidades que criou de uma maneira discreta, sempre tentando esconder-se, agindo com astúcia, falando pouco e usando o ponto fraco daqueles os quais ele desejava destruir. Como um homem que vive duas vidas ele mostra seu lado polido e sensato para uma sociedade que ele despreza, e esconde seu lado vil e maquiavélico, usando-o somente para seu benefício.

Ao final da peça, Salieri confessa sua mediocridade como ser humano, seu tempo perdido, entretanto seu orgulho é muito maior que seu sentimento de culpa e ele sente necessidade de terminar sua batalha com Deus. Na última cena do segundo ato, quando Salieri tenta o suicídio, ele não o faz por remorso ou sentimento de culpa, mas sim como uma grande afronta a Deus, pois só Deus poderia tirar a vida, assim brincando de ser Deus ele tentou tirar a sua: "Um momento de violência e está acabado. Vê, eu não posso aceitar isso. Não vivi na terra para ser Sua piada pela eternidade. Serei lembrado! Serei lembrado! – senão pela fama, então pela infâmia"²¹ (SHAFFER, 1986, p. 102). Surpreende a hiperconsciência de Salieri, sua lucidez, o constante olhar para si mesmo que o dirige durante a peça inteira.

É importante ressaltar que, mesmo expondo sua total mediocridade, Salieri ainda demonstra sua competição com Deus, quando demanda que os médiocres se voltem a ele, pois ele os perdoará. A peça sugere que Salieri participou indiretamente da morte de Mozart, mas essa é uma informação implícita. Não fica evidente no texto que Salieri matou Mozart, o que fica claro é que por vingança contra Deus ele tentou destruir o compositor, pois em sua mente deturpada Mozart era o escolhido de Deus. Entretanto, diante das tantas incompetências de Salieri, incompetência até para cometer suicídio, resta a dúvida se ele conseguiu mesmo causar a morte de Mozart. A população de Viena, ao que parece, não deu crédito à confissão de Salieri e continuou a venerá-lo como uma figura importante do cenário musical da cidade.

Em sua análise da obra de Peter Shaffer, Madeleine MacMurrough-Kavanagh pontua a crise existencial retratada pela personagem Salieri e sua disfuncionalidade, isto é, sua incapacidade de

21 "One moment's of violence and it's done. You see, I cannot accept this. I did not live on earth to be His joke for eternity. I will be remembered! I will be remembered! – if not for fame, then infamy" (SHAFFER, 1986, p. 102).



alcançar seus objetivos últimos, qual seja, conquistar a fama, tornar-se o amado de Deus e até mesmo executar seu próprio suicídio (1998). Salieri domina com maestria a arte da manipulação, como se fosse um Prospero, mas é ao final que se percebe seu real isolamento. Trata-se de um ser alienado de si mesmo, de seus contemporâneos e de Deus. A autora ainda destaca “a ausência de significado, a futilidade e a separação” como marcas do destino de Salieri (1998, p. 59). Para Kavanagh, alienação e crise de identidade definem imediatamente a condição da personagem.

O drama termina com Salieri cortando os pulsos com uma navalha, numa tentativa frustrada de suicídio, confessando ter assassinado Mozart por meio de envenenamento com arsênio. Ele não consegue se matar e sua história caiu em descrédito nas gerações futuras. Sua fama não se confirmará como o assassino de Mozart. Seu futuro será a vala comum da mediocridade e o esquecimento.

Considerações finais

Toda a peça *Amadeus* gira em torno de uma confissão feita por Antonio Salieri ao público. Salieri é a personagem principal e o narrador da peça. É através dos olhos de Salieri que o espectador toma conhecimento das tensões entre Salieri e Deus, Salieri e Mozart e Salieri e ele mesmo. Um dos pontos de importância fundamental para esta análise da construção de identidade é a imagem que a personagem representa de si mesma, de sua existência no mundo, sua importância e seus anseios perante todos os que o rodeiam.

Salieri vive atormentado com o desejo de se tornar imortal, ao mesmo tempo que renega suas origens e desde o princípio de sua existência não suportava a vida que levava com os pais, pois considerava a simplicidade algo medíocre. Aparentemente, parecia ser cheio de virtudes morais, um homem que se privava das coisas mundanas e vivia em prol do benefício do próximo. Tudo o que fazia, fazia em troca de algo, seus atos eram decorrentes do seu relacionamento com Deus caracterizado em termos comerciais, mercenários.

Ao fim, percebe-se o quanto a construção da identidade de Salieri está inseparavelmente imbricada em sua contraposição a Deus, a Mozart e a si mesmo. Salieri precisa do outro para se construir como ser humano e artista, o que não se dá em termos edificantes, construtivos, mas violentos e



maliciosos. Ao intentar contra Mozart e, supostamente, ao destruí-lo, Salieri destrói sua própria base, isto é, sua própria identidade. Ao mesmo tempo, destrói e é destruído, vence e é vencido, torna-se santo e demônio, herói e vilão, sucesso e fracasso, gênio e medíocre. Ao aniquilar o outro, Salieri determina seu próprio fim. Por tudo isso, fica evidente o quanto a arte se destaca como um espaço privilegiado para a reflexão sobre as tensões e os desdobramentos da construção identitária.

REFERENCIAS

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. **Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin**. Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov. Trad. Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990.

_____. **A estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARTH, K. **The Epistle to the Romans**. 6. ed. Oxford (UK): Oxford University Press, 1968.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BUBER, M. **Eu e tu**. Introdução e tradução de Newton Aquiles von Zuben. 2. ed. revista. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GIANAKARIS, C.J. **Peter Shaffer**. New York: Macmillan Education, 1992. (Modern Dramatists)

HALL, S. The question of cultural identity. In: HALL & HELD & MCGREW (eds.). **Modernity and its futures**. Cambridge: Polity / Open University, 1992. Edição brasileira: DP&A editora, 1997.

_____. Quem precisa de identidade. In: In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 4. ed. Petrópolis: Vozes: 2000. p. 103-33.



_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2001.

MACMURRAUGH-KAVANAGH, M. K. **Peter Shaffer: Theatre and Drama**. Basingstoke (UK): Macmillan Palgrave, 1998.

SHAFFER, P. **Amadeus**. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.

SILVA, T. T. (org); HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

Tillich, P. **Coragem de Ser**. Trad. Eglê Malheiros. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WOODWARD, K. "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual". In: SILVA, T. T. (org.); HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. p. 7-71.

