

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS MODERNAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS/INGLÊS**

**JULIANA ROSA MACHADO OENING**

**RELIGIOSIDADE NA OBRA *EQUUS* DE PETER SHAFFER: A  
SUBSTITUIÇÃO DA IMAGEM DO DIVINO PARA O  
PERSONAGEM ALAN STRANG**

**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**CURITIBA**

**2014**

**JULIANA ROSA MACHADO OENING**

**RELIGIOSIDADE NA OBRA *EQUUS* DE PETER SHAFFER: A  
SUBSTITUIÇÃO DA IMAGEM DO DIVINO PARA O  
PERSONAGEM ALAN STRANG**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito parcial à  
obtenção do título de Licenciada em  
Letras Português – Inglês da  
Universidade Tecnológica Federal do  
Paraná.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marcia Regina  
Becker

**CURITIBA**

**2014**



Ministério da Educação  
**Universidade Tecnológica Federal do Paraná**  
Campus Curitiba  
Departamento Acadêmico de Comunicação e Expressão  
Departamento Acadêmico de Línguas Estrangeiras Modernas  
Licenciatura em Letras Português – Inglês



---

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

RELIGIOSIDADE NA OBRA *EQUUS* DE PETER SHAFFER: A  
SUBSTITUIÇÃO DA IMAGEM DO DIVINO PARA O PERSONAGEM ALAN  
STRANG

por

JULIANA ROSA MACHADO OENING

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi apresentado em 22 de agosto de 2014 como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras Português – Inglês. A candidata foi argüida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marcia Regina Becker  
Orientadora

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Regina Helena Urias Cabreira  
Membro Titular

---

Prof<sup>ª</sup>. Esp. Luiza Kasdorf  
Membro Titular

- O Termo de Aprovação assinado encontra-se na Coordenação do Curso -

Nos momentos de labuta, admiro e dou graças à paciência dos meninos que estiveram ao meu lado.

## AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que fizeram parte da minha desassossegada trajetória acadêmica, o meu sincero apreço.

Ao meu filho, Pedro Miguel, um eterno amor e gratidão. Durante todo o processo de estudos, a sua compreensão se transformou no meu encorajamento para enfrentar os desafios. E Alexandro, pai do Pedro, o meu amor incondicional. Não sei de mim sem você!

Aos meus pais, agradeço pelo apoio de sempre. Mãe, obrigada pelos inúmeros conselhos, pelas orações, por me ouvir nos momentos difíceis e por tudo o que fez por mim. O meu imenso reconhecimento!

Agradeço a todas as “coincidências” da vida por ter me proporcionado estar na UTFPR, perto de excelentes professores que ampliaram o meu horizonte de expectativas de modo tão marcante. Espero poder honrá-los de agora em diante.

Um agradecimento ao grupo “Mangiare Felice”, círculo de amizade, que abrandou os momentos difíceis. Foi possível transformar choro em risadas, e foram muitas! Foi possível transformar o desespero em esperança. Meninas, vocês estarão para sempre em minha vida e terão minha eterna amizade.

Uma gratidão especial à Marcia Regina Becker que acreditou na possibilidade do meu trabalho e incentivou-me a continuar nos momentos de dificuldade. Exemplo de profissional que pretendo assemelhar-me.

*si Dieu n' existait pas, il faudrait l' inventer* (VOLTAIRE, 1771).

se Deus não existisse, seria necessário inventá-lo (VOLTAIRE, 1771).

## RESUMO

OENING, Juliana Rosa Machado. *Religiosidade na obra Equus de Peter Shaffer: A substituição da imagem do divino para o personagem Alan Strang*. 2014. 58f. Trabalho de Conclusão de Curso. (Licenciatura em Letras Português/Inglês) – Departamento Acadêmico de Comunicação e Expressão e Departamento Acadêmico de Línguas Estrangeiras Modernas, Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Este trabalho de conclusão de curso apresenta uma análise da peça *Equus* (1978) de Peter Shaffer sob o viés da substituição da imagem do sagrado para o personagem Alan Strang. Com Heliodora (2013) evidencia-se uma discussão sobre o teatro grego e sua influência na peça analisada. Relaciona o tempo grego à temática da religiosidade, bem como observa elementos do cenário, o personagem Dysart e a presença do coro que possam colaborar para a remissão histórica. Discute a necessidade do sagrado, com Eliade (1979) e, novamente, Eliade (1999), para a humanidade e como isso está representado na peça. Por fim, focaliza a substituição das imagens do sagrado para o personagem Alan e possíveis influências nessa troca. Para melhor entendimento do poder das imagens para o homem, Debray (1993) debruça-se sobre o papel das imagens nas sociedades desde a antiguidade, colaborando, assim, para a discussão do presente trabalho.

**Palavras-chave:** Literatura Inglesa. Aspectos de religiosidade. Teatro. *Equus*.

## ABSTRACT

OENING, Juliana Rosa Machado. *Religiosity in the play Equus by Peter Shaffer: The substitution of divine images by character Alan Strang*. 2014. 58f. Trabalho de Conclusão de Curso. (Licenciatura em Letras Português/Inglês) – Departamento Acadêmico de Comunicação e Expressão e Departamento Acadêmico de Línguas Estrangeiras Modernas, Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

This research paper presents an analysis of Peter Shaffer's play *Equus* (1978) under the perspective of sacred image replacement for the character Alan Strang. With Heliodora (2013), it shows a discussion about the Greek theater and its influence on the play, analyzed and the Greek time to the issue of religion and observes elements of the scenario. The character Dysart and the presence of the chorus can collaborate for historical reference. The paper discusses the need for the sacred to humanity, with Eliade (1979) and Eliade (1999), and how it is represented in the play. Finally, it focuses on the replacement of the sacred images for the character and possible influences in this exchange. To better understand the power of images for man, Debray (1993) focuses on the role of images in societies since antiquity, contributing thus to the discussion of this work.

**Keywords:** English literature. Aspects of religiosity. Theatre. *Equus*.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2 UM OLHAR PARA O PASSADO EM <i>EQUUS</i> .....</b>	<b>12</b>
2.1 O CENÁRIO GREGO E O CENÁRIO EM <i>EQUUS</i> .....	16
2.2 DYSART E SUA CONEXÃO COM A GRÉCIA.....	19
2.3 O ANÚNCIO DO CORO: UM EFEITO EM <i>EQUUS</i> .....	22
<b>3 NECESSIDADE DO TRANSCENDENTE .....</b>	<b>26</b>
3.1 A NECESSIDADE DO SAGRADO EM <i>EQUUS</i> .....	29
3.2 DIVERGÊNCIAS EM <i>EQUUS</i> : FRANK E DORA E POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS .....	33
3.3 A DUALIDADE EXISTENCIAL EM <i>EQUUS</i> : DYSART E ALAN.....	36
<b>4 CONTEMPLANDO DUAS IMAGENS EM <i>EQUUS</i>.....</b>	<b>41</b>
4.1 IMAGENS E POSSÍVEIS RELAÇÕES EM <i>EQUUS</i> .....	44
4.2 A SUBSTITUIÇÃO DAS IMAGENS EM <i>EQUUS</i> .....	49
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>53</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>55</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A peça *Equus* de Peter Shaffer (1978) traz a história do conflito religioso de um garoto que passa por um tratamento psiquiátrico. Martin Dysart, notório profissional da área, aceita, mesmo que inicialmente contrariado, Alan como paciente. A partir disso, ambos conhecem-se melhor e surgem reflexões sobre o universo religioso. A temática religiosa, portanto, está na peça por meio de Alan Strang, um dos protagonistas, e seu relacionamento incomum com as imagens do divino permitiu o estudo do presente trabalho de conclusão de curso.

Além da peça em questão, Shaffer é autor de outras obras com grande destaque. Nascido em Liverpool em 1926, o dramaturgo e roteirista britânico recebeu prêmios pelo seu trabalho e muitos dos seus trabalhos tornaram-se filmes. Relacionado ao personagem central de *Equus*, Brilhante (2005) mostra em sua tese Alan Strang sob duas perspectivas, na obra escrita e na tradução fílmica, no entanto, enfoca as diferenças do personagem nas duas mídias. Por sua vez, Oliveira (1990) faz uma abordagem profunda de três grandes obras do autor - *The Royal Hunt of the Sun*, *Equus* e *Amadeus* - demonstrando como elas relacionam o drama da sociedade moderna a qual reflete a ausência de uma emoção místico-religiosa convergindo assim para uma “conflitante necessidade do ser humano de ter algo a que reverenciar” (OLIVEIRA, 1990, p. 11-12). Diante disso, alguns dos estudos que relacionam a obra *Equus*, mesmo que sob diferentes perspectivas, abordam de certo modo personagens intensos e conflituosos, aproximando-se daquilo que a análise do presente trabalho de conclusão de curso pretende explorar. A relação conflituosa entre um garoto e a sua busca transcendental do divino.

Para escrever a peça, Shaffer inspirou-se num crime real, que envolveu um jovem que cegou cavalos. O autor a escreveu sem conhecer nenhum detalhe do crime e a partir desse fato criou todos os detalhes que envolveriam o incidente. Isso permite discussões que vão além da temática religiosa. Os personagens são intensos e conflituosos: há uma mãe extremamente apegada à tradição cristã, um pai ateu, o psiquiatra vivendo um conflito existencial e Alan que cega os cavalos num ato de desespero. Quais motivos levaram-no a

cometer tal crime? O leitor, ou mesmo o expectador, junto ao médico vai tentando descobrir a razão de tal ato.

A substituição da imagem cristã pela imagem do cavalo ocorreu para Alan e os motivos de tal acontecimento, assim como possível influência familiar, tornaram-se o objetivo da análise. Para que isso fosse possível contou-se com alguns objetivos específicos, são eles: abordar características do surgimento do teatro grego e o possível diálogo com o viés religioso de *Equus*; analisar a influência da religiosidade dos pais sobre o personagem Alan; relacionar a experiência traumática da infância com o fascínio posterior por cavalos; identificar as imagens adoradas; e, por fim, sugerir uma nova substituição para o garoto Alan (o comentário do psiquiatra ao término do tratamento possibilitou a sugestão).

O presente trabalho está dividido em cinco capítulos, sendo reservado o primeiro e o último para uma introdução e considerações finais, respectivamente. O segundo discutiu sobre uma possível relação histórica com o período grego, o terceiro proporcionou uma reflexão sobre uma necessidade do transcendente e o quarto centralizou a questão da substituição da imagem do divino para o personagem Alan Strang.

Num primeiro momento, foi necessário um “olhar para o passado” (capítulo 2) e entender como o período da Grécia antiga estaria vinculado à peça. O viés religioso esteve nos festivais gregos os quais deram origem ao surgimento daquilo que se entende por teatro hoje. O cenário em *Equus* permitiu uma relação com o cenário grego, pois há elementos comuns em ambos. Por fim, observou-se um efeito de coro pretendido pelo autor na peça.

Num segundo momento (capítulo 3) foi discutido sobre a necessidade de entender o desconhecido (a morte, por exemplo) pelo ser humano e como isso pode tê-lo colocado no caminho do transcendental. Assim, buscou-se entender a possível necessidade do sagrado na peça.

Por fim, num terceiro momento (capítulo 4), dirigiu-se para o objetivo central deste trabalho que foi observar a substituição da imagem do divino para o personagem Alan. Ainda, nesta parte, buscaram-se correlacionar os elementos de religiosidade presentes na peça à troca das imagens: de Cristo e posteriormente do cavalo, que foram analisadas lado a lado para se verificar como estariam refletidos os valores simbólicos de cada uma: Para a primeira

imagem foi considerado o cristianismo, enquanto que para a segunda, relacionaram-se as experiências do personagem com o animal cavalo e como isso pode interferir na adoração posterior.

Para este trabalho de conclusão de curso, realizaram-se as leituras teóricas pertinentes, de acordo com o seu objetivo principal. Verificou-se a necessidade da discussão teórica juntamente aos trechos de *Equus*, o que ocorreu em cada um dos capítulos.

## 2 UM OLHAR PARA O PASSADO EM *EQUUS*

Este capítulo tem como objetivo compreender de que maneira teatro e antiguidade grega podem estar relacionados à temática geral do presente trabalho: religiosidade e sua vinculação à peça de Shaffer (1978). Serão observadas as características do povo grego, assim como alguns elementos que se relacionam com o passado. Também, será considerada uma alteração de ordem política na Grécia como possível influência na criação de uma forma teatral, inicialmente de cunho religioso. Por fim, a participação do povo nas festividades relacionadas às divindades permite verificar como se deu o início da interação entre atores e platéia.

Da mesma maneira, justifica-se a necessidade da constante retomada de trechos da obra, pois, ao que parece a temática está constantemente presente. O objetivo do trabalho é verificar a substituição ocorrida, contudo não se dissociou o referencial teórico do pretense foco. Assim, haverá, paralelamente, reflexões de ordem teórica e indícios nos trechos da peça daquilo que se refletiu.

A obra escolhida como escopo da análise manifesta a temática religiosa e, por essa razão, surgiu uma necessidade de olhar para o passado e discorrer sobre uma possível relação entre o teatro e a religiosidade humana. Em outras palavras, pretende-se neste capítulo, sondar o período da Grécia antiga e compreender de que maneira essa vinculação existiu, pois é nessa época que o teatro esteve próximo das questões transcendentais que a religiosidade do homem suscitava. Bem como, recorrer a trechos da obra para colaborar com a análise.

Cás (1996) pontua questões de identidade religiosa do povo grego e como esse grupo estava ligado ao transcendente. “O povo grego era naturalmente religioso e manifestava suas crenças sob múltiplas formas: ora acreditava em Divindades antropomórficas, ora cultuava as forças da natureza” (CÁS, 1996, p. 27). Essa naturalidade religiosa é o que motiva considerar o período grego no presente capítulo.

Com efeito, em *Equus* (1978)<sup>1</sup>, existem elementos que remetem à Grécia antiga. Martim Dysart, psiquiatra de Alan Strang, é um dos elos que proporcionará o diálogo entre o presente e o passado. Além dessas relações, têm-se outros fatores que tornam relevantes esse olhar: o religioso, inserido tanto na peça de Shaffer, quanto na história do surgimento do teatro<sup>2</sup>. Além do médico, há no enredo um garoto que vivencia sua religiosidade de forma incomum e Poseidon, elemento mítico originário da Grécia, parece estar vinculado a essa vivência. Ademais, o garoto tem pais que divergem, radicalmente, sobre a temática, o que poderia vincular às múltiplas formas do grego de se relacionar com as divindades.

Heliadora (2013) considera como determinante para o nascimento do teatro a mudança do poder religioso na Grécia, ou seja, após a invasão dos indo-europeus, houve o declínio da velha aristocracia. Ocorreu por volta de 2000 a.C. o início do movimento migratório das tribos indo-européias e por esse motivo a cultura Grega sofreu algumas transformações. Os reis, monarcas absolutos pertencentes a uma casta sacerdotal, perderam o poder e surgiu a figura do tirano. “Tirano é o termo aplicado a reis não hereditários, por conquista, não necessariamente tirânico, no sentido com que hoje compreendemos o termo” (HELIODORA, 2013, p.22). Foram com eles que a arte começou a ser valorizada, pois era preciso permanecer no poder e agradar à população, por meio de grandiosas festas e estímulo às artes, foi um meio seguro de legitimar a nova posição política.

Berthold (2011) considera as festividades um ponto marcante na vida daquele povo. As chamadas “Grandes Dionísias”, eventos destinados ao culto a Dionísio<sup>3</sup>, podem representar a valorização dos festejos pelos tiranos. “Com origem na época de Péricles, as Grandes Dionisiacas ou Donisiacas Urbanas constituíam um ponto culminante e festivo na vida religiosa, intelectual e artística da cidade-Estado de Atenas” (BERTHOLD, 2011, p.113).

Do mesmo modo, Berthold (2011) conecta o viés místico ao teatral, característica marcante nessa época:

O local da Dionisiaca de Atenas era a encosta da colina do santuário de Dioniso, ao sul da Acrópole. Ali erguia-se o templo com a velha imagem de madeira do deus, [...] sobre um pedestal baixo, erguia-se o altar sacrificial

---

<sup>1</sup> A partir daqui não será mais utilizada a marcação de ano quando usado o nome da peça.

<sup>2</sup> A retomada histórica será apenas para entender a relação entre teatro e religiosidade.

<sup>3</sup> Deus Dionísio era o mais popular, originário da Ásia Menor.

(*timelê*). A presença do deus tornava-se real para os espectadores; Dioniso estava ali com todos eles, centro e animador de uma cerimônia solene, religiosa, teatral (BERTHOLD, 2011, p.105).

Há nas festividades uma intensa relação entre os indivíduos e o Deus Dioniso que por meio de uma “velha imagem” tornava-se presente naquele ambiente. Similarmente, ocorre em *Equus* a mesma comoção (atitude). Quando o pai presencia a cena ritualística do filho, escondido atrás da porta Frank observa Alan junto à imagem de Cristo realizando uma espécie de ritual, parece, então, haver tanto para Alan como para o povo grego um poder que emana das certas imagens. Frank comenta ao psiquiatra acerca daquilo que viu: “Olhei pela porta, e ele estava de pé, de pijama, sob a luz do luar, bem em frente daquela bruta fotografia” (SHAFFER, 1978, p.62).

Outro evento grego, citado por Heliodora (2013) e relacionado a esse período dos tiranos, é o festival da “Panateneia” que igualmente está vinculado a um deus, nesse caso é a Deusa Atena<sup>4</sup>. Poemas eram recitados, bem como é nesse período de grande efervescência cultural, proporcionada pelos tiranos, que os elementos ritualísticos são usados também para efeitos de encenação. Além da reafirmação da crença que essas cerimônias proporcionavam, Heliodora (2013) acredita que havia uma valorização estética nelas, ou seja, havia também uma preocupação que ultrapassava a intenção cerimonial. “A arte começou a ser um fim em si mesma, cada vez mais um instrumento para servir à vida cotidiana da população e voltada para valores estéticos” (HELIODORA, 2013, p. 23).

Ainda segundo Heliodora (2013) não há uma data precisa que revele o surgimento da arte dramática, porém, sabe-se que os antigos rituais forneceram elementos que puderam ser aproveitados e até hoje estão em cena. Atores, máscaras, ação e diálogo, e posteriormente o coro, estão presentes não só para reafirmar a crença por alguma divindade, mas também, para proporcionar uma reflexão, “dizer algo novo ou dar nova interpretação a algo já conhecido” (*Ibid*, p.24).

Um exemplo de uso atual desses elementos pode ser verificado em *Equus*. No início da peça, espaço em que o autor faz suas marcações de cenário, personagens, espaço e tempo, há uma preocupação em mostrar como

---

<sup>4</sup> Deusa guerreira e símbolo da sabedoria. Considerada, também, deusa protetora dos trabalhos manuais urbanos.

os cavalos estariam representados. “Os atores usam malhas de veludo castanho [...] As cabeças dos atores são vistas através das máscaras: não se deve fazer nenhuma tentativa para escondê-las” (SHAFFER, 1978, p. 17). Acrescenta o modo como as máscaras seriam utilizadas, modo esse que já revela uma religiosidade. “Cumpra também tomar o grande cuidado para que as máscaras sejam postas perante o público [...] de tal modo que o ato de mascarar-se tenha um efeito exato e cerimonial” (*Id*). Assim, como se verá adiante (seção 2.2), as máscaras utilizadas em *Equus*, embora com outra finalidade, podem retomar o objeto grego utilizado para amplificar a voz do ator, uma vez que as apresentações ocorriam em locais abertos.

Aos antigos rituais gregos, deve-se acrescentar, ainda, a participação do povo, pois Berthold (2011) garante que:

O teatro é uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia. A multidão no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas (BERTHOLD, 2011, p.103-104).

Portanto, havia uma participação efetiva do povo grego àquele teatro que estava intimamente ligado ao viés religioso. O que não se verifica em *Equus* cuja platéia segue sentada em seus respectivos lugares conforme o teatro atual prevê, embora, haja menção do personagem Dysart de se referir ao público. “Dysart às vezes se dirige diretamente a eles, tal como se dirige à platéia inicial. Nenhum outro autor jamais se lhes dirige” (SHAFFER, 1978, p. 13 -14). O que poderia motivar uma participação maior do público, mesmo que apenas em pensamento, pois o ator chamando essa platéia, em determinados momentos, faria com que essas pessoas prestassem mais atenção ou mesmo observasse a cena com mais cautela.

Para finalizar, as referências da Grécia antiga puderam ser observadas na obra selecionada. Com os teóricos utilizados até aqui, percebeu-se que os festivais gregos deram base para aquilo que se reconhece hoje como sendo teatro. O viés religioso do início, pois aquelas festividades refletiam uma interação com o divino, pode ser visto, também, na peça de Shaffer (1978). Segue-se, agora, uma relação, ainda com o passado, mas em termos estruturais de como seriam os estágios iniciais do teatro e como isso está na peça *Equus*.

## 2.1 O CENÁRIO GREGO E O CENÁRIO EM *EQUUS*

Esta seção tem como objetivo relacionar passado e presente e verificar como isso está constituído na obra escolhida para a análise. Desse modo, haverá reflexões com os teóricos sobre como era a arquitetura teatral grega e como ela pode estar relacionada nas rubricas<sup>5</sup> da peça. Bem como, algumas relações de ordem simbólica presente no cenário de *Equus*.

Em termos estruturais, tem-se com Heliadora (2013) uma hipótese de como seriam os estágios iniciais do teatro grego, uma vez que a arquitetura teatral era flexível e experimental. Segundo a autora, “o mais provável é que, a princípio, tenham sido escolhidos locais planos, cercados por encostas semicirculares, nas quais o público se sentava onde quisesse ou pudesse” (HELIODORA, 2013, p.28). Há, ainda, alusão ao espaço do *proskenion*, uma plataforma onde se passava a ação apresentada. Ao espaço da *orchestra*, uma área circular destinada às danças do coro e ao fundo, ao espaço da *skene*, cenário fixo do palco.

Essa possibilidade de estrutura teatral grega, levantada pela autora, torna-se importante, uma vez que algumas dessas denominações estão na peça analisada, mais precisamente pelas descrições do espaço nas rubricas. Embora haja outros elementos que coexistem no espetáculo, importa nessa relação com o passado a denominação escolhida por Shaffer (1978), diferentemente do que ocorre na maioria das peças de teatro escritas na atualidade, utiliza-se propositalmente nas rubricas de uma nomenclatura clássica da estrutura teatral grega. Em *Equus* tem-se a seguinte descrição do cenário que remete a arquitetura grega:

Um quadrado de madeira disposto sobre um círculo de madeira. O quadrado se parece com um ringue de boxe cercado. A cerca de madeira compreende três lados. Apresenta-se perfurada, em cada lado, por uma abertura. Sob o cercado há algumas ripas verticais, como uma grade. Na boca de cena não há cerca. Montado sobre rolamentos, o quadrado pode, por ligeira pressão dos atores postados em volta do círculo, ser girado suavemente, com a mão. No quadrado encontram-se três pequenos bancos simples, também de madeira. [...] Na área fora do círculo há bancos. Dois no proscênio – à esquerda e à direita – são inclinados para estar de acordo com o círculo. O da esquerda é usado por Dysart como um ponto de escuta e de observação quando está fora do quadrado, e também por Alan como sua cama de hospital. O da direita é usado pelos pais de Alan, que nele se sentam lado a lado (SHAFFER, 1978, p.13)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> O termo rubrica é utilizado no teatro para descrever aquilo que acontece na cena.

<sup>6</sup> Os trechos da peça utilizados aqui e em todo o trabalho são de uma versão traduzida.

Nesse momento de caracterização, além da indicação do proscênio, há um componente que se repete quatro vezes: a palavra madeira que segundo Heliodora (2013), era o material que fazia parte do cenário grego. A *skene* foi inicialmente construída de madeira para depois ser feita de pedra, fachada que muitas vezes representava um templo. Por essa razão, parece haver uma semelhança entre o material utilizado na *skene* e no cenário de *Equus*.

Outro importante elemento citado por Shaffer (1978) na descrição do cenário é o rolamento do qual proporciona a mobilidade do quadrado sobre o círculo. Esse artefato, segundo Heliodora (2013) estava presente nas plataformas que saíam de dentro da *skene*. “Um recurso inventado para tornar possível mostrar ao público algo [...] seria uma plataforma praticável, com rodas, empurrada do “interior” da casa para fora, através de uma das portas, para apresentar uma cena lá vivida” (HELIODORA, 2013, p.32).

Há nesse espaço a permissão de um movimento, ou seja, os atores podem mover o quadrado dependendo do momento na cena. Uma força simbólica surge dessa disposição do palco, como representativa da temática religiosa.

Primeiro, o quadrilátero regular escolhido para fazer parte do cenário, pela definição é composto por quatro lados iguais. Bittencourt (1999) considera a simbologia do quadrado como sendo uma “figura de ordem e perfeição” (BITTENCOURT, 1999, p.7), ou seja, figura que representaria uma estabilidade.

Segundo, a figura circular conforme Hoerni-Jung (1995), ao analisar ícones do filho de Deus em pinturas representativas entre os séculos XIV e XVII, “[...] sugere, também, uma perfeição. A linha sem fim da periferia (do círculo) representa a infinitude, o ser eterno” (HOERNI-JUNG, 1995, p.108).

Segundo Eliade (1999) o quadrado revelaria a divisão do Universo, sagrado ou não, em quatro horizontes. “O universo se desenvolve a partir de um Centro e se estende na direção dos quatro pontos cardeais [...]” (ELIADE, 1999, p.44-45), e desse modo, uma representação da criação do universo, por Deus, está sugerida em *Equus*. A criação do universo e seu caminho em direção aos pontos cardeais remetem à figura geométrica utilizada no cenário de Shaffer (1978). Os atores entram e saem desse quadrilátero para se

produzir a cena, configurando-se, então, um espaço privilegiado comparado aos outros. “No quadrado encontram-se três pequenos bancos [...] Na área fora do círculo há bancos [...] há outros bancos no fundo do palco, onde se acomodam os outros atores [...] Levantam-se para atuar em suas cenas” (SHAFFER, 1978, p. 13). Assim, os atores que estivessem em cena, estariam no quadrado enquanto os outros estariam fora dele.

Outro aspecto interessante, o símbolo circular está na mandala<sup>7</sup> que, segundo Bittencourt (1999) pode apresentar formas e temas diferentes, mas que tem em sua base a presença do círculo e do quadrado, além de outras formas. Elas representam, segundo a autora, a simbologia da totalidade e da transcendência.

Logo, o que se tem no cenário de *Equus* é a figura quadrada em cima da circular, que, simbolicamente liga-se às questões transcendentais, base daquilo que se discute na peça. O rolamento, ou rodas usadas para mover o quadrado durante a representação, alude a uma ideia de continuidade da imagem circular e acrescentar algo mais: “a indicação de seu eterno ir-à-frente” (HOERNI-JUNG, 1995, p.108), o movimento que o rolamento produz poderia apontar para o ciclo “da vida, da vida eterna e de sua constante renovação” (*Id*).

Shaffer utiliza os elementos comuns do teatro grego e os insere nas rubricas do cenário o que pode valorizar ainda mais a discussão central do enredo: a religiosidade. As figuras geométricas presentes em *Equus* retomam a distribuição do palco grego, como por exemplo, o espaço circular estar em ambos os momentos. Na Grécia era o local destinado ao coro enquanto que em *Equus* é a base que sustenta o quadrado, ou seja, “um quadrado de madeira disposto sobre um círculo de madeira” (SHAFFER, 1978, p. 13). Cumpru-se, ainda, para além da comparação entre passado e presente, uma possível relação simbólica do cenário utilizado na peça. Parece haver uma atmosfera mítica já na disposição do próprio palco e isso auxilia na valorização da temática religiosa, fonte desta pesquisa.

---

<sup>7</sup>É uma palavra sânscrita, que significa círculo. Em várias épocas e culturas, a mandala foi usada como expressão científica, artística e religiosa.

Doravante, serão relacionados alguns aspectos referidos ao médico psiquiatra que remetem ao tempo grego e, portanto, possíveis contribuições para justificar um olhar para o passado.

## 2.2 DYSART E SUA CONEXÃO COM A GRÉCIA

Esta seção lança-se numa indicação da ligação existente entre passado grego e presente, em *Equus*. Será observado o gosto literário e um sonho do personagem Dysart, agora colocado em destaque.

O psiquiatra pode ser visto como um elo com a Grécia antiga, pois ele faz alusões frequentes há esse tempo. Conversa com Hesther sobre sua vida de casado (cena dezoito) e mostra-se totalmente apático com seu casamento de aparências. Ao falar de como convive com a esposa, afirma que ela faz seus tricôs de um lado enquanto ele lê de outro. Sua leitura sugere a conexão com o passado: “E eu fico sentado do lado oposto, folheando as páginas de livros de arte sobre a Grécia Antiga. [...]” (SHAFFER, 1978, p.75-76). Ou seja, seu gosto por história grega torna-se um elemento importante a ser verificado. Além disso, sente-se incomodado pela distância, não física, que o separa de sua esposa e comenta:

Mentalmente, ela está sempre numa gruta das garoentas igrejas lá de sua terra, e eu, em algum templo dórico. [...] Eu gostaria que houvesse uma pessoa em minha vida para quem eu pudesse mostrar. Uma pessoa instintiva, sem qualquer tipo de vivacidade, que eu pudesse levar para a Grécia, e para diante de certos altares ou de rios sagrados e dizer: ‘Olhe! A Vida só é compreensível quando a gente adora mil Deuses locais. E não apenas os que já morreram, com nome como Zeus – não, mas Gênios vivos de Lugar e de Pessoa! E não apenas a Grécia, mas a Inglaterra moderna! Espíritos de certas árvores, certas curvas de paredes de tijolos, certas lojinhas, se você quiser, telhados de ardósia – tal como um certo franzir de sobrancelhas nas pessoas ou um andar desleixado...’ Eu lhe diria: ‘Adore quantos espíritos você puder ver – e outros mais aparecerão! [...]’ (SHAFFER, 1978, p.76-77).

O trecho acima revela preferências do psiquiatra que permitem uma ligação com o passado. Ambos estão no mesmo espaço físico, porém, mentalmente, estão separados. Há indicação de uma necessidade de Dysart, referida no trecho acima, que se demonstra para além do gosto pessoal pelo lugar grego e isso será observado no capítulo três deste trabalho. O politeísmo é lembrado, assim como Zeus, por essa razão parece haver, antes do encontro com Alan, uma atmosfera envolta a religiosidade, pois ela já aparece nas

preferências literárias e mesmo geográficas do médico. A relação entre Dysart e esse ambiente converge para o conflito religioso vivido pelo garoto.

Quando Dysart fala sobre a esposa e seu relacionamento fracassado com ela percebe-se o componente que une o período mítico do passado ao tempo presente: “Pois vou falar de minha mulher, aquela presunçosa sentada na lareira. Você já pensou no cara do outro lado da estória? O marido crítico e ranzinza lendo seus livros sobre a arte da Grécia Mítica. (SHAFFER, 1978, p. 100-102). É nesse período da história que Dysart gosta de estar em seus momentos de descanso; suas leituras sobre a Grécia o levam ao tempo mítico que o agrada. “[...] de manhã, coloco meus livros na estante de cultura e guardo as fotografias coloridas do Monte Olimpo, beijo minha reprodução da estatueta de Dionísio para ter sorte – e vou para o hospital [...]” (*Id*).

Há um momento, na peça, voltado especificamente para um sonho cheio de elementos gregos e que pode revelar uma aura mítica. Após o primeiro contato entre médico e paciente, Dysart tem o referido sonho (cena cinco) que se vincula ao passado grego. O médico está na Grécia de Homero<sup>8</sup>, usando uma máscara de ouro, chamada também de “Máscara de Agamenon<sup>9</sup>” (*Ibid*, p. 29-30). Ele participa de um ritual de sacrifício junto a mais dois sacerdotes que possuem máscaras e se identifica como Sumo-sacerdote. Acaba com a vida de meninos e meninas sobre uma pedra redonda na Planície de Argos<sup>10</sup>. É Dysart o responsável por abrir a barriga das crianças e separar suas vísceras, porém esse trabalho começa a nauseá-lo e isso não pode ser percebido pelos sacerdotes próximos a ele, pois seria sacrificado na pedra. No esforço de tentar parecer profissional, Dysart passa mal, sua máscara começa a escorregar e os sacerdotes vêem sua aflição. De repente, eles arrancam a faca do Sumo-sacerdote, com raiva, e o sonho acaba inconcluso.

O sonho de Dysart indica uma força simbólica do tema geral do presente trabalho: a religiosidade; e liga-se ao momento histórico da Grécia clássica, origem do teatro. Logo após conhecer o menino, perturbado pela

---

<sup>8</sup>Homero (séc. VIII a.C.) foi um poeta épico grego da antiguidade, a quem se atribuem as obras-primas *Iliada* e *Odisseia*. Um dos maiores escritores da antiguidade.

<sup>9</sup>A Máscara de Agamemnon é um artefato descoberto em Micenas, na Grécia, em 1876 por Heinrich Schliemann. É uma máscara funerária de ouro que cobria o rosto de um corpo. Schliemann acreditou que tinha descoberto o corpo do lendário líder grego Agamemnon, daí o nome.

<sup>10</sup> Planície Argiva (de Argos): planície localizada na região sudeste da Grécia.

própria fé, o médico sonha com um período histórico permeado por uma atmosfera mística que não se vê, na maioria das vezes, nos tempos atuais. Na Grécia, os sacrifícios eram realizados em locais sagrados para acalmar os deuses furiosos. Esses locais estão associados à grande área circular, denominada por Heliadora (2013) como *orchestra*, destinada às apresentações místicas teatrais e que Gasser-Coze (1976) atribui aos sacrifícios: “a orquestra, grande área circular, provável vestígio dos recintos sagrados onde se realizavam sacrifícios sangrentos para apaziguar os deuses infernais” (GASSER-COZE, 1976, p. 93). Desse modo, há no sonho um retorno ao tempo em que os sacrifícios destinavam-se a abrandar a fúria dos deuses, quando Dysart cita o ritual do qual participa junto a mais dois sacerdotes.

A Grécia de Homero é suscitada no texto de Shaffer (1978), assim como Agamenon e sua máscara de ouro, elementos intrinsecamente gregos. No sonho, Dysart afirma usar “uma grande máscara de ouro, nobre e barbada, como assim chamada Máscara de Agamenon” (SHAFFER, 1978, p.30). Pode-se atribuir a Homero os poemas épicos *Ilíada*<sup>11</sup> e *Odisséia*<sup>12</sup> que estão associados às lendas da Grécia antiga. É na *Ilíada* que ocorre a conquista de Tróia pelos gregos, e a figura de Agamênon se apresenta. De acordo com a lenda os gregos se reuniram para recuperar Helena, esposa de Menelau (rei espartano), raptada pelo príncipe Páris, filho de Príamo (rei troiano). “Agamênon, rei de Micenas e irmão do injuriado Menelau, foi escolhido para comandante-chefe” (BULFINCH, 2006, p. 208). E a partir daí a guerra desenvolveu-se até a derrocada de Tróia.

Surge, nesse caso, uma figura que será discutida no decorrer, capítulo quatro do presente trabalho: o cavalo. “Os gregos construíram, então, um imenso cavalo de pau, que fingiram ser um sacrifício oferecido a Minerva, mas que de fato estava cheio de homens armados” (*Ibid*, p. 223). Os troianos receberam aquele cavalo sem desconfiar do perigo escondido e o levaram para dentro da cidade o que o resultou na derrota de Tróia. Esse símbolo vinculado

---

<sup>11</sup>A mais antiga e extensa das obras atribuídas ao lendário Homero e é também o mais antigo texto literário da literatura européia. O nome deriva de *Ílion*, nome alternativo da mítica cidade de Tróia.

<sup>12</sup> Composta, provavelmente, alguns anos depois da *Ilíada* [...] O título do poema deriva do nome do principal protagonista, *Odisseu*, herói grego mais conhecido entre nós pelo nome romano, *Ulisses*.

à queda de Tróia aproxima de Dysart a imagem deificada por seu paciente: o cavalo. Isso colabora, também, para enfatizar o vínculo do médico à esfera grega.

Os assistentes, no sonho, também usam máscaras “protuberantes, com os olhos esbugalhados, tal como as que foram achadas em Micenas” (SHAFFER, 1978, p. 30). Na Grécia, as máscaras eram usadas para ampliar o som emitido pelos atores, “A máscara, [...] amplificava o poder da voz, conferindo tanto ao rosto como às palavras um efeito distanciador” (BERTHOLD, 2011, p.114).

A Grécia está evidenciada por meio do personagem Dysart e desse modo contribui para o olhar passado e, por consequência, reforça o objetivo maior da presente pesquisa que é observar as imagens sagradas substituídas. Reitera-se, ainda, que o surgimento do teatro está ligado a manifestação religiosa e a presença de Dysart, na peça, estabelece uma eventual ligação com esse passado clássico, o que deixa claro quando fala de suas preferências literárias e geográficas e até mesmo por meio de seu sonho. A utilização de um coro é outra característica do teatro grego e está presente, também, em *Equus*, produzindo um efeito que será observado na seção 2.3.

### 2.3 O ANÚNCIO DO CORO: UM EFEITO EM *EQUUS*

Esta seção considera a presença de um coro em *Equus* como fonte de uma possível mensagem indicativa de que algo irá acontecer, o que de fato acontece. Configura-se como importante, neste momento, entender que o elemento que remete às características gregas, está também numa peça moderna.

Presente, também, no teatro grego, o coro, segundo Heliodora (2013), tem como função a ampliação da emoção vivida pelos atores. “O coro dá forma à emoção sentida pelos protagonistas; a ação é ampliada no sentido de ser intensificada não como emoção, mas como experiência estética” (HELIODORA, 2013, p.39). A partir disso, vê-se em *Equus* a presença de um coro, intensificando desta maneira o drama vivido pelo personagem.

Berthold (2011) indica o fim da utilização desse elemento em Atenas: “O coro, situado na orchestra, [...] foi gradativamente reduzido no curso das

medidas econômicas atenienses e, por fim, desapareceu completamente por cerca do final do século IV” (BERTHOLD, 2011, p. 118). Embora, o coro seja um elemento não comumente usado no teatro moderno, há textos que se utilizam dele.

Na peça, vê-se um momento específico para comunicar a participação do coro e percebe-se um efeito pretendido pelo autor:

No texto, fazem-se referências ao Ruído de Equus. O que **pretendo** é um **efeito de Coro**, produzido por todos os atores sentados em torno do fundo do palco, e composto por zunidos, pancadas surdas e patear – mas nunca relinchos ou rinchos. Este ruído é o arauto ou a ilustração da presença de Equus, o Deus (SHAFFER, 1978, p.17) (grifos meus).

No final do trecho, a palavra arauto indica uma função para o coro: a de anunciar a presença da divindade. Nota-se que sua presença, nas rubricas, consta em seis momentos aos quais estão ligados fortemente à presença do animal. Da mesma forma que seis é a quantidade de cavalos atingidos pelo personagem no momento final de conflito. Há, desse modo, uma relação com esse número, já nas aparições do coro.

A partir daqui, serão indicados os momentos em que o coro aparece e de que modo a existência de um rumor parece anunciar a situação vivida por Alan. Nos seis momentos, esse anúncio aumenta à medida que o garoto encontra-se próximo à figura do cavalo, culminando no desfecho final: o ato de cegar, ocorrido na cena trinta e três.

Primeiramente (cena nove), Dysart e Alan conversam sobre o sonho que o garoto teve numa noite anterior. O médico ficou até mais tarde no hospital e pode observar o garoto. Os dois entram num jogo, que Alan propôs, de perguntas e respostas. Cada um faz uma pergunta e a resposta deve ser verdadeira. O médico aceita o jogo e tenta descobrir quando foi a primeira vez em que um cavalo apareceu na vida do garoto, mas ele não responde, diz não se lembrar. Dysart também questiona o significado da palavra “EK” durante o sonho de Alan. Novamente, o garoto não responde e Dysart indica o término da conversa entre eles. Alan fica furioso pela atitude do médico. Na sequência da cena, na rubrica, temos a seguinte menção do coro. “Alan continua no mesmo lugar, torcendo as mãos vazias. Ele faz menção de sair. Uma pausa. Um leve rumor começa a se ouvir, proveniente do coro” (SHAFFER, 1978, p.47). O anúncio do coro acontece, então, de forma branda.

Em seguida (cena dez), Alan relembra o momento em que viu um cavalo pela primeira vez, na infância numa praia. O coro reaparece na rubrica, como continuação do rumor anterior, agora mais elevado. “Um jovem cavaleiro surge no túnel em câmara lenta. Carrega um chicote, com o qual instiga seu cavalo invisível. Vem pelo lado direito do círculo. O rumor aumenta” (*Id*). A lembrança desse encontro torna o coro ainda mais forte. “Alan apóia um pé na coxa do cavaleiro, que o coloca sobre os ombros. O rumor do coro torna-se exultante. Depois pára” (*Ibid*, p. 48). Pode-se perceber, nessa sequência que o coro anuncia um sentimento forte que ocorre já na infância entre Alan e o cavalo. O rumor do coro vai aumentando à medida que a proximidade com o animal aumenta. Um leve rumor, no início da fala de Alan, quando ele começa a falar para Dysart de suas lembranças. Depois o rumor aumenta quando Alan se lembra do cavaleiro, para então finalizar com o rumor exultante do coro próximo da lembrança da cavalgada.

Na terceira aparição do coro (cena dezesseis) tem-se o indicativo imediato na rubrica.

Rumor exultante do coro [...] Alan está mergulhado neste apaixonante mundo de cavalos. Perdidos nos seus pensamentos, ele começa quase involuntariamente, a se ajoelhar no solo, em reverência – mas é bruscamente interrompido pela voz viva de Dalton, que entra no estábulo, acompanhado de Jill. O rapaz se endireita, com ar culpado (SHAFFER, 1978, p.68-69).

A força do rumor já demonstra a proximidade com o animal admirado. Na cena, Alan está na estrebaria de Dalton onde trabalhará nos finais de semana. Tal emprego foi proporcionado pela intervenção de uma garota, Jill Mason.

Na quarta vez (cena vinte), novamente na rubrica, o coro está marcando a presença de Nugget, o cavalo da estrebaria que Alan trabalhava. Nugget é o cavalo escolhido pelo garoto em suas cavalgadas noturnas.

Alan caminha para o fundo, e, em mímica, abre a porta. Luz suave no círculo.  
Rumor do coro: o som de Equus.  
Os atores-cavalo entram, erguem suas máscaras e vestem-nas todos juntos. Ficam parados em volta do círculo – Nugget na boca do túnel (SHAFFER, 1978, p.83).

Na cena seguinte (cena vinte e um), quinta aparição do coro, Alan revive o momento das cavalgadas. O coro, na rubrica, está presente.

Rumor do coro.  
Muito lentamente os cavalos que estão no círculo começam a girar o quadrado, empurrando suavemente o cercado de madeira. Alan e sua montaria começam a girar. O efeito, imediatamente, é de uma estátua sendo lentamente girada num pedestal. Durante a cavalgada, no entanto, a velocidade aumenta e a luz

decrece até se formar um foco incisivo sobre o cavalo e cavaleiro, cujos reflexos reluzem nas outras máscaras inclinadas na direção deles (SHAFFER, 1978, p.88-89).

Nessa sequência, o ritual da cavalgada é revivida por Alan. Ele relembra o momento em que, às escondidas, pegava um dos cavalos da estrebaria, Nugget, e saía para um campo afastado. Lá ele ficava nu, e cavalgava em êxtase. Dizia palavras de devoção. “*Equus*, eu te amo! [...] Faça de nós Uma Só Pessoa!” [...] Amém! (*Ibid*, p.90).

Na sexta e última presença do coro (cena trinta e dois), tem-se o sinal de advertência, o anúncio de que algo ruim irá acontecer. “Coro faz um rumor de advertência. Os atores-cavalo entram e cerimoniosamente colocam as máscaras, primeiramente levantando-as alto, acima da cabeça.” (*Ibid*, p. 118). Shaffer adverte o espectador-leitor de que algo inesperado irá acontecer. A cena mostra o encontro de Jill e Alan na estrebaria numa determinada noite. Na cena seguinte (trinta e três) o garoto perfura os olhos dos cavalos, um ato de total desespero depois da tentativa frustrada do ato sexual com Jill. Desse modo, a advertência é dada e o desfecho acontece.

Portanto, o coro está presente em *Equus* e indica uma crescente emoção de Alan enquanto relembra as ações do passado. Parece reverberar, também, uma intensidade enquanto o jovem está próximo daquilo que lhe afigura como divino, ademais, possibilita uma conversa com o passado e a história grega.

Assim sendo, o capítulo “Um olhar para o passado em *Equus*” pretendeu mostrar como a antiguidade grega está presente na obra de Shaffer (1978), bem como verificou que o cenário sugere, além desse encontro com o passado, um valor simbólico que permite o diálogo com o transcendental. O personagem Dysart é quem propicia esse olhar, sugerido no título do capítulo, por meio de suas preferências pessoais e de seu sonho encontra-se com o ambiente grego. Por fim, há o coro, originário de tal tempo remoto e que se encontra na peça para produzir um determinado efeito. Foram considerados alguns teóricos para que o olhar para o passado pudesse ter algum respaldo. Recorre-se, agora, a um princípio de discussão acerca do homem e do transcendental.

### 3 NECESSIDADE DO TRANSCENDENTE

O presente capítulo traz alguns teóricos para a reflexão de uma necessidade humana: do transcendente. Para tanto será preciso entender de que forma o homem ocupa-se com aquilo que não é conhecido por ele e quais as implicações disso para a sua adesão, ou não, ao místico. O surgimento de perguntas existenciais e mesmo os questionamentos sobre a morte fizeram com que o homem buscasse nos mitos uma “resolução” para esses problemas, e desses mitos sobrevieram crenças e práticas de rituais que formam a base das religiões.

A humanidade lida com indagações que não podem ser respondidas, a princípio, pelas vias comprobatórias da ciência. Qual o sentido da vida? O que ocorre após a morte? São interrogações que permeiam a existência humana desde o tempo mais remoto. Questionar habilita o homem a ser muito mais que um organismo vivo no planeta. Sua capacidade de raciocinar proporcionou o seu desenvolvimento durante os milhares de anos sucessivamente.

Shelley (2004) afirma que “a consciência humana suscita perguntas que não podem ser respondidas por meio de fatos, da razão ou da observação”, e continua dizendo que “desde o início da humanidade a religião é fonte de consolo e de resposta para muitas perguntas existenciais: Quem sou eu? Por que estou aqui? Como devo comportar-me?” (SHELLEY, 2004, p. 60). Portanto, o ser pensante começa a vislumbrar um caminho para o místico, ou sobrenatural, já que por meio da razão ficaria, então, sem respostas.

Silva (2007), por sua vez, colabora dizendo que “pensar a existência do sobrenatural é encontrar a resposta segura e eficaz para a origem do Universo, para o sentido e a ordem da vida e justificação para a morte” (SILVA, 2007, p. 41). E assim, fruto do pensamento humano, o transcendente ajuda na compreensão da origem e do destino de tudo que possa existir.

A relação com o meio ambiente também interferiu no caminho ao encontro com o místico, uma vez que o homem entendeu a natureza como força indomável, ou seja, sem a capacidade de dominá-la completamente ele lhe atribuiu um valor especial. Shelley (2004) assegura que:

Em todas as culturas e em todas as eras os seres humanos pressentiam na natureza um poder maior do que o deles próprios. Rodeados por fenômenos

que não conseguiam entender e por forças que não podiam controlar, suspeitaram de uma existência sagrada (SHELLEY, 2004, p. 18).

Desse modo, por meio da impotência de controlar tudo ao seu redor o homem presumiu uma sacralidade à natureza. Silva (2007), por sua vez, coopera com essa ideia, dizendo que “a antropologia e a história, nos contam que o ser humano foi capaz de perceber a magnitude do mundo ao redor” (SILVA, 2007, p. 38). A autora esclarece que os poderes revelados pela natureza fizeram com que o homem primitivo tivesse a tendência a temê-los e venerá-los. Desse modo, a autora aponta Marconi e Presotto (1986) para complementar uma relação entre as forças “desconhecidas” da natureza e religião: “o homem não teria criado a religião, mas a beleza e a magnitude dos fenômenos da natureza despertaram nele sentimentos em relação ao infinito, à crença em divindades da natureza” (MARCONI; PRESOTTO, 1986, p.172, *apud* SILVA, 2007, p.35).

Há, junto ao surgimento da religião, uma ideia sobre o mito. Foram com os mitos que os homens primitivos puderam “contar” sobre o “desconhecido”. Desse modo, Shelley (2004) confere a eles uma necessidade de explicar “as forças e os fenômenos da natureza em mitos, em conceitos que outros seres humanos pudessem entender e discutir” (SHELLEY, 2004, p. 20). Continua dizendo que “ao longo dos tempos, grupos de pessoas unidas pelo sentimento de partilhar uma mesma identidade e uma mesma história criaram mitos, crenças e práticas rituais comuns para enfrentar o desconhecido” (*Ibid*, p. 58), surgindo, então, um meio seguro para entender o incógnito.

Segundo Eliade (1999) os mitos poderiam, também, relacionar-se com questões filosóficas: “Segundo os estóicos, os mitos revelavam visões filosóficas sobre a natureza profunda das coisas, ou encerravam preceitos morais” (ELIADE, 1999, p. 4). Por meio dessas histórias, contadas a fim de “desvendar” o mistério da vida ou da morte, os homens estariam mais próximos do sagrado. “O Mito conta uma história sagrada [...] revela a sacralidade absoluta porque relata a atividade criadora dos deuses, desvenda a sacralidade da obra deles” (*Ibid*, p.84- 86).

Ainda, discorrendo sobre os mitos, Campbell (1990) afirma serem eles: “pistas para as potencialidades espirituais da vida humana” (CAMPBELL, 1990, p. 17). Assim, estando em contato com os mitos, o ser humano estaria próximo

das questões transcendentais. O autor colabora com essa ideia, dizendo: “os mitos são chaves para a nossa mais profunda força espiritual” (*Ibid*, p. 13). E para que essa força espiritual possa ser exteriorizada pelo homem deve-se cumprir um ritual. Cambell (1990) relaciona dois conceitos, “ritual” e “mito”, de maneira que ambos estão interligados: “O ritual é o cumprimento de um mito. Ao participar de um ritual você participa de um mito” (*Ibid*, p. 95). Ou seja, o mito é conservado por meio dos rituais.

É importante, a partir disso, entender que há uma diferença entre o ritual e o culto. Silva (2007) diferencia-os, uma vez que o primeiro implica num conjunto de movimentos dos envolvidos e uma definição de divindade enquanto que o último engloba os ritos, ou seja, é determinado num tempo específico, num momento de prece:

Os ritos se referem a um conjunto de ações gestuais, padronizadas por uma comunidade religiosa, por onde se manifestam sentimentos e conceitos sobre a divindade. [...] O culto, por sua vez, reúne os principais ritos de uma religião. É uma cerimônia realizada freqüentemente em templos, que, além de gestos, utiliza uma série de objetos: imagens em escultura e/ou pintura que representam a (as) divindade (s), vasos, tambores, altares, flores, etc. Elementos que ajudam a plenificar os anseios deste momento de oração (SILVA, 2007, p.47-48).

Ou seja, o ritual existe para uma comunidade religiosa, têm um mecanismo padrão de comportamento que os fieis obedecem, ao passo que o culto, embora reúna os ritos, acrescenta o valor simbólico de objetos.

Com base nisso, viu-se que o ser humano não soube encontrar uma explicação racional para os mistérios da natureza e contava com histórias para desvendá-los, carregadas de misticismo. Portanto, a religião tornou-se um elemento importante na vida dos homens. Silva (2007), ainda, define o termo religião como: “um sistema de crenças em seres sobrenaturais, que orienta o comportamento humano e articula práticas que viabilizem a comunicação deste com a divindade” (*Ibid*, p. 37). Esse sistema daria proteção e o retorno desejado para as dúvidas existenciais dos homens.

Contudo, anterior ao sistema de crença, a religiosidade humana compreendeu algumas etapas de evolução. Partiu-se do animismo (força que anima o corpo), seguido do politeísmo para então chegar-se no monoteísmo novamente. Para complementar essa informação, a autora menciona Gaarder e Hellern (2000): “O animismo havia sido a base de toda religião e que mais tarde ele se transformou, via politeísmo, em monoteísmo” (GAARDER;

HELLERN; 2000, p. 2, *apud* SILVA, 2007, p. 36). À vista disso, retoma-se a discussão do capítulo dois, da presente pesquisa, para junto com ele lembrar do conceito de politeísmo dos gregos. A existência de vários deuses na época sugere uma amplitude do poder divino.

Zilles (2004) afirma que mesmo havendo um maior poder do divino, na existência de mais deuses, esse fato não exclui a possibilidade de se desejar o caminho para um único Deus:

Sabe-se que monoteísmo e politeísmo nem sempre são excludentes. Sabe-se, ainda, que o conceito de divindade dos antigos gregos é essencialmente politeísta. [...] Se houvesse um único deus, diminuir-se-ia o divino. A pluralidade de deuses, [...] realça o fato de que o cosmo está 'cheio de deus'. [...] A pluralidade de deuses expressa a multiforme riqueza do mundo. [...] Assim, a pluralidade dos deuses que o mundo experimentou, no sentido do politeísmo, não necessariamente nega a ligação com o Deus único, mas pode ser vista também como caminho para encontrar o Deus único (ZILLES, 2004, p.12-13).

Sendo assim, essa evolução histórica mostra um caminho de busca a um único Deus. Bem como a busca do homem por explicações daquilo que não se entendia (por exemplo: morte ou forças da natureza) poderia ter colocado-o no caminho do religioso.

O Cristianismo será tratado com mais vagar no capítulo quatro do presente trabalho para se entender qual a relação existente entre Alan a imagem que indica esse sistema, imagem de Cristo. Esse personagem é o religioso que necessita do transcendente para viver. Como o comportamento do menino certifica essa busca do homem pelo sagrado na peça? Essa compreensão será objetivo da seção 3.1.

### 3.1 A NECESSIDADE DO SAGRADO EM *EQUUS*

Esta seção tem por finalidade relacionar a necessidade do sagrado à obra *Equus*. Para isso será verificado como Alan compreende o sagrado, bem como, a relação entre os pais frente à temática religiosa. Será preciso entender o termo “hierofania” e, ainda, captar a ideia de “templo” para poder depreender da peça uma interpretação desses fatos. Como já observado no presente trabalho, serão realizadas remissões à peça junto às reflexões dos teóricos pesquisados.

Encontra-se, em *Equus*, uma tensão existente entre os pais de Alan sobre o assunto: Religião. A mãe lê passagens bíblicas ao garoto enquanto o

pai acredita ser isso, o constante contato com o texto religioso, a causa do problema do filho. Frank fala ao médico, numa visita feita no domingo: “Maldita religião. Este é o nosso único problema real nesta casa, mas é insuperável: Não me envergonho de ter que admiti-lo” (SHAFFER, 1978, p.42). Essa passagem mostra o conflito da família Strang, sob a perspectiva do pai. Em contrapartida, para reforçar o antagonismo, a mãe não tem a mesma atitude do pai, para ela o “problema” do filho tem outra razão: atribui a existência de uma força maléfica (diabo) influenciadora das atitudes do filho. Desse modo, esses dois personagens parecem mostrar modos divergentes sobre a necessidade do sagrado.

Para esses dois modos, corrobora Eliade (1999) numa definição dual do existir. “O sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história” (ELIADE, 1999, p.20). Há, para o autor, esses dois modos que interferem em como o homem lida com o desconhecido, ou seja, com o sagrado. Para ele “o homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados” (*Ibid*, p.18).

Em *Equus* há essa dualidade no posicionamento dos pais frente à religião, enquanto a mãe devota seu tempo à leitura do texto bíblico o pai, negando a sacralidade de tal texto, atribui ao comportamento religioso um problema. Também, em meio a essa tensão, há o filho do casal indicando um comportamento religioso similar ao da mãe, ou seja, tende em viver o mais próximo da esfera sagrada, envolto às imagens, ou aos animais, possivelmente reveladores da sacralidade.

Segundo Eliade (1999), o sagrado se apresenta por meio de uma hierofania, conceito que demonstra a revelação do sagrado. É quando “algo de sagrado se nos revela” (*Ibid*, p. 17). Para alguns essa revelação se dá por meio de objetos animados ou não, como, por exemplo, uma pedra ou uma árvore, ou qualquer outro elemento. “A pedra sagrada, a árvore sagrada não são adoradas como pedra ou como árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque ‘revelam’ algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado, o *granz andere*” (*Ibid*, p.18). Essa característica, apontada pelo autor, constitui-se num paradoxo, inerente a toda hierofania, pois a coisa deixa de ser coisa para

tornar-se outra e, contudo, continua sendo a mesma coisa: “um objeto qualquer torna-se *outra coisa*, e, contudo, continua sendo *ele mesmo*, porque continua participando do meio cósmico envolvente” (*Id*).

Na peça de Shaffer (1978) há nas imagens, de Cristo e do Cavalo, uma hierofania para Alan. A substituição ocorrida não é foco desta seção, mas sim do presente trabalho e será discutida mais detalhadamente no capítulo quatro. Por hora, entende-se que há uma força sagrada que advém das imagens observadas pelo garoto. A partir disso, destaca-se a fotografia do cavalo e como Alan se relaciona com os animais, mais especificamente os eqüinos.

Os cavalos são, então, consagrados por Alan e revelam a mesma hierofania da imagem. Alan diz para Dysart que a divindade atribuída à fotografia está, também, nos animais. Na cena dezenove, por sua vez, ele confirma que a presença de seu Deus em todos os cavalos que vê. Por consequência disso, o estábulo é considerado um espaço privilegiado, ao qual podemos indicar como um templo. É nesse espaço sagrado que Eliade (1999) designa a ideia de local apropriado para o encontro com Deus. “O templo está ao abrigo de toda a corrupção terrestre, e isto pelo fato de que o projeto arquitetônico do Templo é a obra dos deuses e, por consequência, encontra-se muito perto dos deuses, no Céu” (ELIADE, 1999, p.56).

Em *Equus* há um local semelhante a um templo. Alan vê o estábulo como o espaço privilegiado do possível encontro com Deus. Em hipnose, lembrando-se dos momentos passados, Alan fala a Dysart sobre sua percepção da cocheira onde trabalhava. Dysart pergunta: “Agora: pense na cocheira. O que é a cocheira? O templo dele? Seu Santo dos Santos?” (SHAFFER, 1978, p.82). E Alan responde afirmativamente, confirmando, então, a sua visão do local como templo, desse modo revela sua visão do estábulo: um local especial, diferente de qualquer outro, reservado a seres especiais: os cavalos. Semelhante ao estábulo, o campo das cavalgadas noturnas também revela um espaço diferenciado.

Há, ainda, na *Bíblia*<sup>13</sup> uma passagem que contribui para a possibilidade de uma diferenciação dos espaços pelo homem religioso cristão, em Êxodo:

---

<sup>13</sup> Serão utilizadas referências da Bíblia cristã uma vez que a imagem de Cristo está presente na peça analisada. Entende-se a parcialidade do referido livro e por esse motivo olhar-se-á com cautela para essa referência.

“Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés; tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa” (Ex 3,5). Desse modo há a marcação de um de um espaço sagrado no texto bíblico e um comportamento específico diante dele. A condição de tirar as sandálias, na época de Cristo, era para se equivaler aos pobres que não usavam calçados. O trecho revela que Deus quer o homem na sua essência, na “terra santa” todos seriam iguais, ricos e pobres, desejosos de estarem próximos ao ser supremo.

Em *Equus*, percebe-se um espaço diferenciado, considerado sagrado, onde Alan tem uma hierofania. A estrebaria é o templo, de acordo com ele, assim como o campo de “Há Há”. Esse campo é o local onde Alan vivencia uma espécie de ritual; totalmente nu, ele cavalga num cavalo chamado Nugget.

As sandálias são vestidas nesse cavalo no campo sagrado, enquanto que no texto bíblico são retiradas. O motivo de Alan comportar-se dessa forma, não cabe neste trabalho, muito embora possa haver relações entre esse fato e o fato visto em Êxodo. O que chama a atenção é a semelhança apontada pelo ato de vestir os cascos de Nugget com sandálias. Dysart pede a Alan, que está em transe, que relembre esses momentos e pergunta: “O que você faz em primeiro lugar?” (SHAFFER, 1978, p.84). Alan responde que vestia no cavalo escolhido as “sandálias de majestade! Feitas de saco” (*Id.*). Diante disso, importa dizer que um comportamento diferenciado existe quando Alan está num espaço considerado por ele como sagrado.

Portanto, percebe-se no comportamento de Alan uma característica parecida àquela observada nos homens arcaicos: uma necessidade do sagrado. Há uma hierofania advinda das imagens, assim como os cavalos revelam o sagrado. O espaço para ele é diferenciado, ou seja, o estábulo onde trabalhava é revelado para o garoto como o templo de seu Deus.

Além disso, Alan tem pais que divergem completamente entre si sobre a temática religiosa. Essa tensão pode ser considerada influência para o garoto. A reflexão sobre esta questão se encontra na seção 3.2.

### 3.2 DIVERGÊNCIAS EM EQUUS: FRANK E DORA E POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS

O objetivo desta seção está em mostrar uma possível influência em Alan advinda da contradição dos pais a respeito da temática religiosa. Como Dora e Frank entendem a questão do filho e sua conturbada relação com o sagrado. Serão utilizados trechos da peça, na maior parte da seção, embora haja uma explicação teórica para colaborar com as discussões.

No início da peça tem-se o conhecimento de que o casal discorda quanto a ter ou não um televisor em casa. Essa discussão pode parecer desnecessária para a análise pretendida no presente trabalho, mas à medida que essa simples divergência torna-se impactante para Alan, começa a ser interessante entender a atmosfera em que o menino cresceu.

Para o pai é um aparelho que aliena, enquanto que para mãe não há problema algum, mas como a palavra do pai parece ser a mais forte na casa a família não tem o aparelho em casa. Frank demonstra sua opinião: “Sinto muito, Dora, mas eu não quero mais esta coisa aqui em casa nem um minuto. Desde o começo eu disse que não queria” (SHAFFER, 1978, p.34). E, Dora pondera: “mas, meu bem, todo mundo vê televisão hoje em dia” (*Id*). Diante disso, a mãe conta ao médico que mesmo com a proibição do pai ela deixava o filho assistir televisão, mesmo às escondidas.

Frank e Dora, também, possuem diferentes opiniões acerca da temática religiosa. Frank “é um homem de seus cinquenta anos” (SHAFFER, 1978, p.33) e Dora “também é de meia-idade” (*Id*). Fica clara a radical diferença entre os dois, pois enquanto o pai se declara ateu, a mãe é uma figura religiosa que lê trechos da Bíblia para o filho. Frank fala a Dysart, “Eu sou ateu, e não me envergonho disso. Se o senhor quer minha opinião, é a Bíblia que é responsável por tudo isso.” (*Ibid*, p.42). Além de negar qualquer vínculo com o sagrado, caracterizando-se como um homem não religioso, Frank considera a Bíblia e mais tarde a religião ser a responsável pela desgraça do filho. Desse modo, Frank considera a atitude religiosa da esposa um excesso. “Dysart: Sua mulher é religiosa? Frank: Eu acho que até demais [...]” (*Ibid*, p. 41) e culpa a religião mais uma vez:

Bem, o senhor mesmo pode imaginar. Noite após noite, um rapaz passa o tempo todo ouvindo essas coisas – um homem inocente torturado até a morte, espinhos enfiados em sua cabeça, pregos em suas mãos, uma lança atravessada nas costelas – pode marcar para o resto da vida, uma coisa dessas. Não estou brincando. O menino ficava absolutamente fascinado por tudo isso. Ele andava sempre cismado com algum quadro religioso. E daqueles bem complicados, entende? [...] **Maldita religião.** Este é o nosso único problema real nesta casa, mas é insuperável: Não me envergonho de ter que admiti-lo (SHAFFER, 1978, p.42) (grifos meus).

Vê-se que a leitura constante que a mãe fazia, de trechos da Bíblia ao garoto incomoda o pai que considera a religiosidade e comportamento do filho resultado do hábito religioso da mãe. Ainda, Frank vê a história do calvário, vivido por Jesus, como algo impactante o que poderia ficar marcado na memória do filho para sempre. Finaliza o trecho com sua opinião a respeito do quadro religioso ao qual Alan tinha em seu quarto. Era uma imagem forte, como veremos mais tarde (seção 4.1), que causava no pai a contrariedade quanto à religião.

Em contrapartida, Dora indica trechos de um livro específico, sobre um cavalo chamado Prince, e trechos da Bíblia que mais a agradava:

Alan sempre foi um menino tão bonzinho. Ele adora animais! Especialmente cavalos. [...] Quando ele tinha sete ou oito anos, eu lia para ele sempre o mesmo livro, a respeito de um cavalo. [...] Chamava-se Prince, e ninguém podia montá-lo. [...] E então eu me lembro que costumava contar-lhe uma coisa engraçada a respeito de se cair de cavalos. O senhor sabia que quando a cavalaria cristã apareceu pela primeira vez no Novo Mundo, os pagãos pensaram que cavalo e cavaleiro eram uma só Pessoa? [...] Na verdade, eles até pensaram que fosse um Deus. [...] Foi só quando um cavaleiro caiu, que eles perceberam a verdade.

Dysart: Isso é fascinante. [...] A senhora se lembraria de mais alguma coisa que tivesse contado a ele sobre cavalos?

Dora: Não. Creio que não. Bem, eles estão na Bíblia, é claro. [...] O livro de Jó [...] (SHAFFER, 1978, p. 37-38).

No trecho acima, há duas histórias referidas pela mãe. A primeira indica um cavalo ao qual ninguém tinha o poder de montá-lo. A segunda, advinda da história do Cristianismo, mostra um fato sobre a cavalaria cristã. Ambas colocam o cavalo em destaque e estão no repertório de leituras da mãe.

Essas leituras, ditas inadequadas pelo pai, podem ter influenciado Alan na sua fascinação por cavalos. O menino descreve, (cena vinte e um), para o médico um dos momentos importantes de sua vida, o ritual do qual se entregava a cada três semanas. É nesse momento que a história da mãe, com Prince sendo um cavalo majestoso sem ninguém que pudesse montá-lo, pode estar entrelaçada ao ritual do garoto. No momento em que Alan montava Nugget dizia: “Lá vamos nós. O Rei cavalga Equus, o mais poderoso dos

cavalos. Só eu posso cavalgá-lo. [...] Equus, meu Deus-escravo!...” (*Ibid*, p. 89). Vê-se, então, que Alan poderia ser o cavaleiro capaz de montar aquele cavalo especial, equiparado, talvez, a Prince.

Outro livro da Bíblia mencionado pela mãe é o livro de Jó<sup>14</sup>. A esse livro bíblico, Storniolo (2002) atribui semelhança a uma peça teatral:

O livro de Jó, tanto pela forma como pelo conteúdo, é certamente o livro que tem a fisionomia mais particular de toda a Bíblia. Sua forma lembra a de um drama teatral. [...] é o único livro que apresenta o Homem, tomado individualmente, em confronto com Deus (STORNILO, 2002, p. 7).

Por essa razão, o livro de Jó, contribui para um reforço da discussão religiosa conduzida na peça. O livro bíblico assemelha-se à *Equus* tanto pela forma quanto pela temática vinculada, pois é num “drama teatral” que Jó está em conflito com o seu Deus.

É por meio da mãe que esse livro está em contato com Alan. Dora explica ao médico uma das passagens da Bíblia que lia ao filho: “O livro de Jó. Uma passagem tão admirável. O *senhor* conhece – (citando) ‘Tu deste força ao cavalo?’” (SHAFFER, 1978, p.38). E assim, as leituras bíblicas eram feitas ao garoto que ouvia tudo com muito interesse.

Desse modo, a figura materna pode ter sido uma influência marcante na vida de Alan Strang que conta ao médico essa possível interferência:

Não consigo me lembrar quando isso começou a acontecer. Mamãe lendo para mim a estória de Prince, que ninguém podia montar, a não ser um menino. Ou o cavalo branco da Bíblia. [...] Palavras como rédeas. Estribo. Flancos... Durante muito tempo, nunca contei nada a ninguém. Mamãe não entenderia (SHAFFER, 1978, p.59-60).

Recai sobre a mãe uma influência que ela considera injusta. Não será tratado no presente trabalho as implicações psicológicas das atitudes dos pais perante a educação dos filhos, porém cabe ressaltar o desabafo de Dora ao psiquiatra Dysart:

A culpa é sempre *nossa*. Dos pais. Aconteça o que acontecer, somos *nós* os culpados. [...] O que foi que fiz de errado? Frank está ali, deitado do meu lado. [...] Nenhum de nós consegue dormir a noite toda. [...] Não fizemos nada de errado. Amávamos Alan. Nós lhe demos o maior amor que pudemos. [...] Meu marido é um homem bom, com ou sem religião. [...] Está certo, talvez Frank tenha alguma culpa aí, **ele cutuca muito o menino**, mas nada em excesso. [...] o que quer que tenha acontecido, *aconteceu por causa de Alan*. O Alan é ele mesmo. Cada alma é ela mesma. [...] O senhor tem as suas palavras e eu tenho as minhas. Talvez o senhor chame isto de complexo. Mas se conhecesse Deus, doutor, conheceria o Diabo. Saberá que o Diabo não é feito pelo que a mamãezinha diz e o papazinho diz. O Diabo está aí. É uma palavra fora de moda, mas é uma coisa verdadeira... [...] Eu só sei que ele era o meu pequeno Alan, e então o Diabo veio (SHAFFER, 1978, p. 95-97) (grifos meus).

<sup>14</sup> O livro de Jó é um livro do antigo testamento da Bíblia, livro cristão.

Infere-se do desabafo acima a visão de mundo da mãe que não se considera responsável pelas escolhas do filho. Dá a entender certa responsabilidade do pai que “cutuca muito o menino”. Porém, a maior causa das atitudes conturbadas do filho, segundo Dora, é a existência de uma entidade sobrenatural maligna. Dora acredita ser o Diabo a causa dos problemas do filho. Alan teria sido influenciado pela existência dessa figura do mal e desvinculou-se do caminho do bem.

Portanto a visão da mãe revela o mundo permeado de uma religiosidade significativa, e desse modo, haveria a existência do sagrado e do profano. As leituras de Jó revelariam a força da cavalaria cristã e mesmo a resistência desse personagem bíblico diante das provações, ou seja, o sagrado estaria evidenciado pela mãe. A figura do Diabo, atribuída por Dora, remete, também, a tradição cristã que o considera esse ser como um anjo caído que foi expulso dos céus por contrariar Deus, ou seja, o profano agora em evidência. De qualquer modo, a mãe reflete esse mundo religioso que o pai repele. Ele considera como maldita a religião e responsável pelos problemas do filho.

Portanto, Alan pertence a uma família em que há divergências explícitas quanto à temática religiosa e isso é motivo de conflito no núcleo familiar, pois parece não existir entre os pais um consenso sobre o assunto. Poderia haver, desse modo, marcas de uma confusão em Alan quando na substituição das imagens; ora imagem cristã, ora imagem pagã. Será aprofundada a troca das imagens no momento adequado (seção 4.2), por enquanto, referiu-se a uma possível influência conturbada na vida de Alan.

A seção 3.3 destina-se a observar a dualidade existencial que parece aflorar em *Equus* por meio de dois personagens específicos.

### 3.3 A DUALIDADE EXISTENCIAL EM *EQUUS*: DYSART E ALAN

*Equus* é uma peça em dois atos que mostra duas maneiras de pensar o religioso e atuar no mundo. Além do dualismo de opiniões visto através dos pais, pode-se perceber, também, a dualidade por meio do médico e do paciente que revelam modos diferentes do existir. Serão observados trechos da

obra, bem como utilizados excertos de teóricos, para colaborar com as reflexões obtidas nesta seção.

Eliade (1999) afirma existir dois modos de ser no mundo: o sagrado e o profano; possibilidades que estão configuradas na existência humana. Essas modalidades parecem estar representadas em *Equus* pela presença dos personagens em questão: Dysart e Alan.

Sobre Dysart, está representado o lado profano, porém não em estado puro. A essa consideração, Eliade (1999) complementa: “É preciso acrescentar que tal existência profana jamais se encontra em estado puro. [...] Uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso” (ELIADE, 1999, p.27). Igualmente, na peça, esse vínculo com a Grécia supre em Dysart uma necessidade, talvez, sagrada. Por essa razão ele entrega-se ao mundo grego através dos livros e sua preferência literária não parece ser uma escolha despretensiosa. “Que fantástica rendição ao primitivo! E vivo dizendo essa palavra o tempo todo: ‘primitivo!’ [...] ‘Que verdades instintivas se perderam com ele!’” (SHAFFER, 1978, p. 101). Aparentemente, há em Dysart uma nostalgia de um tempo primitivo em que o sagrado era mais vívido.

Parece que o psiquiatra está vivendo um momento peculiar de sua carreira, como ele mesmo define: vive uma “menopausa profissional” (*Ibid*, p.31). Sente-se incapaz de realizar-se profissionalmente e gostaria de fugir da sua rotina de trabalho: “Acontece mais cedo ou mais tarde [...] Eu sinto que o meu trabalho é indigno de me realizar [...] Eu gostaria de passar os próximos dez anos vagando pela Grécia real” (*Id*)

É nesse momento, de aparente crise, que Alan surge em sua vida por intervenção de Hesther, magistrada no julgamento do garoto. No início da peça, Dysart dirige-se à platéia: “Há dias em que culpo Hesther. Foi ela quem o trouxe” (*Ibid*, p. 23), em seguida, ela insiste com o médico em considerar o tratamento. “Você é a única chance deste rapaz” (*Ibid*, p. 24). Ela menciona à Dysart que teve dificuldades em convencer o tribunal que “queria mandar o rapaz para a cadeia. Prisão perpétua, se o conseguissem” (*Id*). E continua dizendo que foi difícil convencê-los a mudar de ideia e encaminhar Alan para um tratamento psicológico.

A partir disso, médico e paciente encontram-se e uma transformação em ambos esta prestes a acontecer. Dysart confirma essa suposição: “Tratá-lo

vai me transformar. Especialmente no estado em que me encontro” (*Ibid*, p. 31-32). E segue-se, então, o tratamento do jovem. Aos poucos, espectador/leitor vai conhecendo melhor a ambos, embora a expectativa fosse entender as atitudes do garoto conturbado. Dysart está exposto tanto quanto Alan e os dois parecem interferir um na vida do outro.

Numa sessão, vislumbra-se a vida de Dysart fora do consultório. Margaret, sua esposa, é lembrada por Alan num jogo proposto pelo garoto de perguntas e respostas e isso causa um desconforto no médico que desabafa:

Brilhante! Absolutamente brilhante! Ele está progredindo, então se põe a me agredir. E *eu* o que sou, então?... Frangote maldoso – ele sabia exatamente quais perguntas fazer. Na verdade, ele andou por aí pelo Hospital investigando a respeito de minha mulher. Maldoso evidentemente perspicaz. [...] A pontaria dele é certa. Vai direto no teu ponto de maior vulnerabilidade... o que eu suponho ser uma maneira tão boa quanto qualquer outra de descrever Margaret (SHAFFER, 1978, p.74).

No trecho, Dysart fala a Hesther como o garoto agiu, sendo certo em lembrar-se de um assunto tão doloroso para o médico: seu casamento arruinado. Essa “brincadeira” proposta por Alan já havia sido iniciada pelo menino anteriormente, mas interrompida rispidamente pelo médico. Porém, Dysart permite o jogo dando respostas às perguntas de Alan e o trecho acima demonstra o sentimento do médico com tal jogo.

O assunto: Margaret é motivo de reflexão, pois o casamento falido causa um desgaste no médico. Dysart, então, continua relatando que já esteve próximo de sua esposa e que viviam como um casal verdadeiro num passado remoto. “Nós nos afastamos um do outro com a mesma vivacidade em nossas cirurgias separadas: e agora está tudo um inferno” (SHAFFER, 1978, p.75).

A não existência de um filho, outro assunto doloroso, parece ter sido o motivo de o casal ter perdido uma “conexão” conjugal. Dysart demonstra que a opção de não ter tido filhos, não é uma escolha e sim uma fatalidade biológica. “Deixo que todos pensem que não podemos ter filhos: mas na verdade, sou só eu quem não pode” (*Ibid*, p.101). Diz que foi examinado sem a esposa saber e que nunca contou a ela sobre esse fato. Ocorre nesse trecho da peça, um desabafo do médico que se ressentido do casamento frustrado, da condição biológica que o condena a não ter um filho, de um vazio existencial que torna-o refém de sua própria vida infeliz.

O vazio existencial é questionado pelo próprio médico, que parece culpar a própria incredulidade: “Sem acreditar em algo você encolhe. É este o

aspecto brutal. Eu murchei minha *própria vida*” (*Id*). Ou seja, ele admite que acreditar em algo é essencial à vida, mesmo não acreditando, sendo um homem profano conforme ele mesmo diz: “Digo a todos que Margaret é a puritana, eu sou o pagão. E que pagão!” (*Id*). Nesse ponto, configura-se um modo de ser, referido por Eliade (1999) no começo da presente seção, Dysart é pagão e tenderia a uma vida pagã.

Assim, o homem profano frustra-se nessa comparação, pois ele deseja uma pessoa diferente em sua vida. “Eu gostaria que houvesse uma pessoa em minha vida para quem eu pudesse mostrar. Uma pessoa instintiva” (SHAFFER, 1978, p. 76). Parece haver uma carência não suprida, alguém que ele pudesse levar para a Grécia e apreciasse os altares e lugares místicos de lá. Margaret parece não ser essa pessoa e o filho imaginado tampouco, já que ele seria incapaz de ser instintivo assim como a mãe.

O encontro entre Dysart e Alan retoma o outro modo de ser referido por Eliade (1999): o sagrado. O médico depara-se com um garoto que vive essa sacralidade. Logo após ouvir de Alan a experiência ritualística vivida com um cavalo, ou seja, de ter efetivamente cavalgado nu sobre o cavalo ao qual ele, Alan, considerava como representação do seu Deus: *Equus*. Depois de o garoto relatar tal experiência, o médico põe-se a refletir:

Agora ele foi embora, me deixou sozinho com Equus. Posso ouvir a voz da criatura. Está me chamando. Chamando do fundo da negra caverna da Psiquê. [...] Abre aqueles dentes grandes e pergunta: Por quê?... “*Por quê?* Por que Eu?... Por que – em última instância – Eu?... Você realmente pensa que pode Me explicar? Totalmente, infalivelmente, inevitavelmente *explicar-me* a Mim?... Pobre doutor Dysart!”[...] Evidentemente, eu já me havia defrontado com tais imagens antes – ou fui defrontado *por* elas. Mas esta é ainda mais alarmante. Ela me faz perguntas que tenho evitado durante toda minha vida profissional. Tive que evitar. Que *devo* evitar para poder funcionar. Essa espécie de Porquês não cabe num consultório (SHAFFER, 1978, p.93-94).

A reflexão de Dysart evidencia perguntas as quais o médico tenta suprimir durante anos. A presença do garoto, com seu modo religioso “insano” em seu Deus *Equus*, mexem com as certezas do psiquiatra.

O homem racional, psiquiatra, numa existência profana, parece conflitar-se com o homem primitivo, mais próximo do sagrado, que Dysart suprimiu para ter a sua vida. Para “funcionar” na atividade de sua profissão, fica uma sugestão de que teve que abafar seu modo sagrado de ser.

Por esse motivo, o médico, sente inveja do comportamento do garoto que viveu sua crença apaixonadamente como jamais Dysart viveria. “Mas esse

rapaz conheceu uma paixão mais feroz do que eu jamais senti em qualquer momento de minha vida. E deixe-me dizer-lha algo: isto eu invejo.” (SHAFFER, 1978, p.100). E continua: “É isto que o olhar dele vem me dizendo este tempo todo “eu, pelo menos, cavalguei. E você, cavalgou?”... [...] Estou com inveja, Hesther. Inveja de Alan Strang.” (*Id*).

Alan vive sua religiosidade e Dysart, além de desejar essa maneira de viver, pois não vive do mesmo modo, sente-se temeroso em tirar-lhe algo tão precioso: sua crença, sua fé. “Só sei que ela é o cerne de sua vida. O que mais que ele tem? Pense nele. Mal sabe ler. [...] É um cidadão moderno para quem a sociedade não existe” (*Ibid*, p.69).

O termo moderno, expresso por Dysart, pode remontar uma ideia transmitida por Eliade (1999) de que o homem moderno está longe de uma espiritualidade, e ao que parece Alan está vinculado à modernidade apenas aparentemente, pois sua maneira de viver é essencialmente religiosa. Em *Equus*, o garoto tem apenas o mundo espiritual como essencial, a modernidade não existe para ele, como dito por Dysart, e a figura animal é sacralizada.

Eliade (1999) afirma que a natureza, e aqui os animais estão incluídos como parte integrante, tem uma simbologia acessível ao homem religioso que vive o modo sagrado, ao passo que isso não se verifica para o homem não religioso em sua existência profana: “Para o homem religioso, a Natureza nunca é exclusivamente “natural”. A experiência de uma Natureza radicalmente dessacralizada é [...] acessível, [...] aos homens de ciência” (ELIADE, 1999, p. 126). Ou seja, para a existência sagrada a natureza revela um poder enquanto que para a existência profana ou dessacralizada, esse poder não existe.

Em *Equus*, Alan é um homem religioso que vê no animal cavalo a significação do sagrado, enquanto que Dysart pertence à categoria dos “homens da ciência” que e não vêem significação simbólica na existência da natureza, e mesmo, dos animais.

Portanto, tem-se na relação entre médico e paciente uma possível evidência desses dois modos existenciais. Um médico que deve conter-se numa racionalidade e não abrir mão dela durante sua atuação profissional e um garoto que se viveu sua religiosidade intensamente.

Examinar-se-á no capítulo quatro a relação de Alan e as imagens as quais revelam, também, uma sacralidade.

#### 4 CONTEMPLANDO DUAS IMAGENS EM *EQUUS*

A partir deste momento é oportuno falar dos objetivos do presente trabalho de conclusão de curso: observar os elementos de religiosidade presentes na obra e sua vinculação à substituição da imagem divina para o personagem Alan. Ligadas a esse personagem, têm-se duas imagens que podem estar associadas ao sentimento vivido por um crente, ou seja, aquele que tem fé. Não serão vislumbrados os muitos sistemas religiosos que existem, mas sim abordadas algumas questões do Cristianismo, pois há menção a ele uma vez que a figura de Jesus Cristo está presente.

Falou-se da relação histórica, presente nas lembranças sobre a Grécia antiga, vinculada ao personagem Dysart e a alguns elementos estruturais na peça, como a presença de um coro, por exemplo. Cogitou-se sobre a necessidade que o humano demonstra pelo sagrado. A essa possibilidade, encontrou-se nos personagens Frank e Dora dois modos de vê-lo e nos personagens Dysart e Alan dois modos de vivenciá-lo. Com base nisso, pretende-se neste capítulo contemplar especificamente o personagem Alan que está em conflito com sua própria religiosidade levando-o a cometer o ato extremado: ferir os animais. “Ele cegou seis cavalos com um estilete de metal” (SHAFFER, 1978, p.25).

Para que se possa entender o referido personagem, tornou-se interessante observar a relação familiar existente. Descobriu-se, ao longo da peça, que nessa relação há uma constante tensão: mãe e pai têm opiniões divergentes sobre a temática religiosa e isso parece influenciar o garoto de dezessete anos. Há também, um vínculo forte entre ele e duas imagens e considerá-las tornam-se importante para a presente análise. Serão relevados, mais uma vez, trechos da peça e trechos advindos de teóricos para ajudar nas reflexões.

A primeira imagem é descrita pela mãe a Dysart, da seguinte maneira:

Era uma reprodução de Nosso Senhor a caminho do Calvário. Alan tinha visto esse quadro na Papelaria Reeds, e ficou apaixonado por ele. Fez questão absoluta de comprar com o dinheiro da mesada, e de pendurá-lo na parede em frente da cama, onde poderia ficar olhando bastante antes de dormir [...] O Cristo estava carregado de cadeias, e os centuriões estavam largando no chicote (SHAFFER, 1978, p.54-55).

Dora comenta sobre o quadro a Dysart e considera a imagem “exagerada” atribuindo-lhe um tom dramático.

A segunda imagem, por sua vez, é revelada da seguinte forma por Dora: “Um lindo cavalo branco, olhando por cima de uma cerca. O pai lhe deu essa fotografia alguns anos atrás, tirada de uma folhinha que ele tinha impresso – ele [Alan] nunca mais tirou de lá” (*Ibid*, p. 37). Mais tarde, quando Dora reencontra o médico e conta como se deu a retirada da primeira e a troca pela segunda, há, mais uma vez, a descrição da fotografia do cavalo: “um quadro muito interessante. Raramente a gente vê um cavalo mostrado daquele ângulo – absolutamente de cima da cabeça. É isso que o torna interessante. [...] O que ressalta são os olhos” (*Ibid*, p. 56).

Em *Equus*, portanto, aparecem essas duas imagens como representações divinas para o personagem Alan. Ele relaciona-se com elas de modo bastante incomum para um garoto da idade dele, passa horas observando-as. Nas palavras de Dysart: “Os extremos é que são o problema” (*Ibid*, p.99), quando faz uma reflexão acerca da crença do garoto.

Acerca da possível conexão entre Alan e as imagens, Debray (1993) reflete sobre o poder das imagens sobre a sociedade: “uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjagam. [A] imagem não é um fim em si, mas um meio de adivinhação, defesa, enfeitiçamento, cura, iniciação” (DEBRAY, 1993, p. 33). Desse modo, o autor considera que antigamente a função das imagens era atuar como mediadora entre os seres humanos e os deuses, os vivos e os mortos.

Em *Equus*, seja qual for a mediação que ocorre entre Alan e as imagens envolvidas percebem-se uma relação similar à descrita por Debray (1993), de encantamento pelas imagens. O pai presencia (cena quatorze) a atitude de Alan frente à segunda imagem. Escondido ele vê o filho pela porta do quarto numa espécie de “cantoria”. “Olhei pela porta, e ele estava de pé, de pijama, sob a luz do luar, bem em frente daquela bruta fotografia” (SHAFFER, 1978, p. 62). Continua, dizendo ao médico que Alan recitava, assim como na genealogia cristã, uma lista de nomes que sucediam uns aos outros. “Não consigo me lembrar dos nomes exatos. Então, de repente, ele se ajoelhou” (*Id*). E finalmente, indica a atitude de autoflagelo do garoto com um cabide de madeira:

Ele tirou um pedaço de corda do bolso. Montou uma espécie de bridão. E o colocou na boca. [...] E depois, com a outra mão, ele pegou um cabide. Um cabide de madeira, e – e,... [...] Rubrica: Alan em mímica, começa a se espancar, aumentando os golpes em velocidade e viciosidade. [...] Frank: [...] Religião. **A Religião está no fundo disso tudo!** (*Id*, p. 63) (grifos meus).

Nas palavras do pai, e na indicação da rubrica, há em Alan uma atitude “diferente” perante as imagens, um comportamento atribuído pelo pai à religião. Há em Alan, um modo especial de olhar para elas.

Debray (1993) sugere uma magia para a atitude do olhar: “O mágico é uma propriedade do olhar e não da imagem” (DEBRAY, 1993, p. 34). Por essa razão, seria o olhar de Alan ou as imagens caracterizadas com valor sagrado? Parece que nada de especial possa haver naquelas imagens e sim, o sujeito que olha para elas. Ainda segundo o autor, há diferentes olhares, um deles, “o olhar ritual não é um olhar comemorativo ou familiar que não é o do foro privado que praticamos, por exemplo, folheando em casa um álbum de reproduções” (*Ibid*, p. 42-43).

Em *Equus* pode-se diferenciar o “olhar” de Dysart para seu livro histórico preferido, do “olhar” de Alan para as imagens: cristã e do cavalo. Enquanto um se perde nas folhas do livro o outro torna real sua adoração pelas imagens. Dysart afirma: “Eu fico sentado olhando páginas de centauros galopando no solo de Argos... e do outro lado de minha janela ele tenta tornar-se um deles, num campo inglês!” (SHAFFER, 1978, p. 101). Essa diferença entre os dois parece mostrar um enfeitiçamento em que Alan está totalmente absorvido, o que sugere um valor simbólico.

A respeito dessa atenção especial atribuída às imagens, Debray (1993), ainda, considera que “durante milênios, as imagens levaram os homens a entrar em um sistema de correspondências simbólicas, ordem cósmica e ordem social” (DEBRAY, 1993, p. 54). A esse sistema, o autor considera ser um tesouro e atribui valor diferenciado de algumas imagens. “Certas imagens fazem-nos viajar, outras não. As primeiras, por vezes, chamam-se ‘sagradas’” (*Ibid*, p. 62).

Na peça, Alan tem com as imagens uma correspondência de ordem simbólica e o sagrado é considerado quando ele se encontra próximo a elas. Parece haver, também, uma correspondência de significações de cunho religioso para Dora que considera o Diabo um elemento que distancia Alan do caminho “correto”: “e então o Diabo veio” (SHAFFER, 1978, p. 97). Para a mãe,

Alan era um menino antes do possível aparecimento do mal, e transformou-se em outro a partir de então.

Segundo Debray (1993), as imagens causam diferentes sensações naqueles que as vêem: “Há imagens que causam náusea, arrepios, fazem estremecer, salivar, chorar, que excitam, condenam, levam a tomar decisões” (DEBRAY, 1993, p. 109). São, portanto, efeitos que contribuem para a pretendida análise (da substituição), pois, as imagens referidas em *Equus* têm semelhança com essas características descritas pelo autor: causam diferentes sensações em Alan e colabora para que ele aja como um sujeito religioso.

Ainda, para Debray (1993), há uma relação entre a imagem e a ação que ela pode suscitar no homem: “a imagem vivifica a letra [...] a imagem é e-moção. Mais do que a ideia, ela põe as multidões em movimento” (*Id*, p. 92). E, em *Equus*, Alan viveu e reagiu em função das imagens; sua vida era estar próximo a animais semelhantes aos da fotografia.

Observou-se nos trechos de Debray (1993) uma vinculação ao que acontece poderia transparecer na obra de Shaffer (1978), um reforço para a influência das imagens na discussão da temática religiosa sugerida.

A partir de agora, é necessário compreender se há vinculação entre o sistema religioso cristão a outro de natureza diferente, uma vez que a imagem de Cristo foi sucedida por uma do cavalo branco. Primeiramente, serão observadas quais as ligações possíveis de se fazer à imagem de Cristo, em seguida será olhado para a imagem do cavalo, e, finalmente, será realizada a análise da substituição.

#### 4.1 IMAGENS E POSSÍVEIS RELAÇÕES EM *EQUUS*

A presente seção tem como objetivo colocar lado a lado as imagens adoradas por Alan e verificar se as duas refletem um mesmo significado do transcendental para o garoto. Desse modo será observado de que forma o termo religião pode estar relacionado ao transcendente. Bem como, o Cristianismo será referido, uma vez que a imagem de Cristo representaria esse sistema religioso. Há outra imagem deificada (cavalo branco) por Alan na peça,

por isso serão observadas as influências na predileção por cavalos. Por fim, verificar-se-á como se dá a relação entre Alan e *Equus* (Deus).

Previamente, uma reflexão sobre o conceito da palavra “religião” pode ser necessária, antes de uma possível interpretação de como as imagens estariam vinculadas a uma representação divina para o personagem Alan. Alves (1981) relaciona o termo com a ideia de símbolo: “A religião se nos apresenta como certo tipo de fala, um discurso, uma rede de símbolos. Com estes símbolos os homens discriminam objetos, tempos e espaços” (ALVES, 1981, p. 20-21). A partir disso, pode-se atribuir uma especificidade ao discurso religioso e é por meio dele que o homem atribui uma significação “especial” às coisas.

Em *Equus*, Alan confere às duas imagens uma teia de significações e por meio delas sua existência no mundo pode ter um significado especial, diferenciado das coisas comuns: os objetos (duas imagens), tempos (rituais a cada três semanas) e espaços (a estrebaria é o templo).

Há, ainda, uma relação do termo “religião” aos momentos primórdios da história ao quais os homens procuravam entender as forças da natureza e, mesmo, de sua própria existência. Hitchcock e Esposito (2004) associam o termo desta maneira: “Desde o início da humanidade a religião é fonte de consolo e de resposta para muitas perguntas existenciais” (HITCHCOCK; ESPOSITO, 2004, p. 60). Disso, entende-se que a religiosidade está intimamente ligada ao homem e foi preciso “organizar” esse sentimento frente ao desconhecido; daí as religiões terem sido criadas. Ademais, os autores continuam: “as religiões e seu código moral moldaram a história do mundo” (*Ibid*, p. 61).

Acerca do envolvimento de Alan com as imagens, nota-se, ainda, o mesmo engajamento dos cristãos e suas imagens. Debray (1993) destaca sobre o Cristianismo:

O cristianismo traçou a única **área monoteísta** em que o projeto de colocar as imagens a serviço da vista interior não era, em seu princípio, idiota ou sacrílego. A única **em que a imagem atinge de forma sensível a essência de Deus e dos homens**. O milagre não de deus sem dificuldade e permanece ambíguo (DEBRAY, 1993, p. 75) (grifos meus).

Desse modo, o autor demonstra um relacionamento entre os cristãos e os ícones sagrados. Como sugerido no trecho acima haveria uma ambiguidade diante dessa relação, dividindo opiniões até hoje. Embora haja divergências,

sobre a sacralidade ou não de certas imagens, percebe-se entre alguns cristãos, forte influência delas em suas vidas, como exemplificam Hitchcock e Esposito (2004):

Na atualidade, os ícones conservam sua importância, sendo, mais do que simples pinturas destinadas a serem admiradas, objetos sacros de veneração que trazem a pessoa neles representada à presença do crente. **À passagem de ícones incorporados numa procissão, as pessoas ajoelham-se; ao entrarem num templo, beijam-nos; em casa, acendem velas diante deles** (HITCHCOCK; ESPOSITO, 2004, p. 287) (grifos meus).

Não faltam exemplos da polêmica sobre reverenciar ou não imagens, referidos na Bíblia<sup>15</sup> e em *Equus* a opinião de Frank, sobre religião, vincula essa não aceitação da simbologia advinda das imagens. Um exemplo disso é a retirada da primeira imagem do quarto do filho, por não suportar vê-lo “adorando-a”. Enquanto o pai não aceita esse comportamento ligado às imagens, Alan, por sua vez, demonstra um vínculo bastante estreito com elas. Numa determinado momento da peça, cena quatorze, Alan em reverência à imagem de Cristo, no seu quarto, faz movimentos de açoitamento em si próprio com um cabide de madeira. Ao término daquela ocasião o sentimento de culpa aparece: “o rapaz estanca culposamente, arranca a corda da boca, e se arrasta de volta para a cama” (SHAFFER, 1978, p.63). Desse modo há a reverência à imagem de Cristo bem como uma ação associada a ela.

Em *Equus*, Alan é apresentado a Dalton e conhece a estrebaria onde iria trabalhar. Vê-se sozinho por instantes, naquele ambiente junto aos cavalos, principia um movimento de adoração, mas é bloqueado pela presença dos outros personagens:

Alan está mergulhado neste apaixonante mundo de cavalo. Perdido nos seus pensamentos, ele **começa quase involuntariamente, a se ajoelhar no solo, em reverência** – mas é bruscamente interrompido pela voz viva de Dalton, que entra no estábulo, acompanhado de Jill. O rapaz se endireita, com ar de culpado (SHAFFER, 1978, p. 68-69) (grifos meus).

Há, no trecho acima, uma demonstração de reverência aos animais, o mesmo comportamento frente às imagens. Com relação ao fascínio por cavalos, parece ter havido mais fatores que influenciaram o garoto Alan, já que foi relatado pela mãe, quando da conversa com Dysart, que o bisavô materno era cavaleiro: “Nós sempre fomos uma família dada a cavalos. Pelo menos, de

---

<sup>15</sup> “São confundidos os que adoram estátuas e se gloriam em seus ídolos” (Sl 96,7). Outro trecho da Bíblia: “Maldito o homem que fabrica ídolo de madeira ou metal (abominação para Senhor, obra de mãos de artesão), e o erige mesmo que seja em lugar escondido!” (Dt 27,15). Por fim, o texto sagrado traz: “Queimarei as imagens esculpidas de seus deuses” (Dt 7, 25).

meu lado. Meu avô costumava cavalgar todas as manhãs [...]” (*Ibid*, p.39). Trata-se, desse modo, de uma referência para o garoto.

Outro momento marcante (conturbado) foi numa praia, aos seis anos de idade, Alan vê um cavalo e conta ao médico (cena dez) como esse encontro se deu. Fica claro uma tensão entre os pais, que o acompanhavam, e uma sensação de felicidade vivida pelo garoto. A família estava numa praia quando aparece um cavaleiro montado num belo cavalo chamado Trojan<sup>16</sup>. Alan passa a mão no cavalo e monta-o com a ajuda do misterioso cavaleiro chamado Jesse James<sup>17</sup> que cavalga com Alan por alguns minutos até os pais verem e interromperem abruptamente a experiência: o pai arranca Alan do cavalo, completamente consternado com a afronta daquele desconhecido, deixando assim, uma marca física em Alan: “Dora: Ele arranhou o joelho. Frank, o menino está machucado [...]. Frank, ele está sangrando.” (*Ibid*, p.50-51). Esse momento da infância parece ter importância decisiva para o relacionamento posterior com os cavalos.

O gosto literário da mãe seria outro ponto marcante para o garoto que ouvia com muito interesse as suas leituras. A referência constante à cavalaria cristã mostra o cavalo e seu cavaleiro como sendo fortes estando juntos. Assim como, referências à Prince, já comentado anteriormente na seção 3.2.

Na peça, Dora cita o termo “Há! Há!” Quando comenta o livro bíblico de Jó<sup>18</sup>. O mesmo termo está citado por Alan, na cavalgada noturna: “É o seu lugar de Há Há” (*Ibid*, p.85), lugar sagrado em que o garoto montava nu em um cavalo. No livro bíblico ocorre menção de trombetas e a imponente existência do cavalo, a qual, Dora também alude ao termo “Há Há”, atribuindo força e entrega aos momentos em que cavalo e cavaleiro estão prontos para a batalha.

Diante dessa influência, essencialmente materna, Alan está predisposto a vincular à figura equina uma significação de ordem religiosa, parece haver uma hierofania. Como afirmado, no capítulo dois do presente trabalho, por Eliade (2008), as hierofanias revelam de forma contraditória o sagrado, ou seja, o objeto consagrado deixa de ser coisa e torna-se algo

---

<sup>16</sup> Trojan é o nome do cavalo de madeira usado pelos gregos na guerra de Tróia. Pode significar troiano, nascido ou vindo de Tróia.

<sup>17</sup> Personagem lendário, um fora da lei do velho oeste dos Estados Unidos.

<sup>18</sup> O termo já foi citado na seção 3.1. O termo aparece na Bíblia (Jó 39:24), em alusão a trombetas, pois os cavalos não se aquietam nem mesmo ao seu som.

diferente aos olhos daquele que acredita, porém, não deixa de ser o objeto. É o que acontece, também, com as imagens na peça, tanto a de Cristo, quanto a do cavalo se revelam para Alan como representantes de seu Deus, embora continuem a ser objetos. ELIADE (2008) considera esse fato como um paradoxo inerente às hierofanias, pois elas evidenciam “esta paradoxal coincidência do sagrado e do profano, do ser e do não-ser, do absoluto e do relativo, do eterno e do devir” (ELIADE, 2008, p. 34).

Para Alan, a fotografia do cavalo branco representa uma hierofania, já que revela o seu deus, bem como é nas cavalgadas noturnas que a sacralidade da imagem é tornada real pelo garoto. Os cavalos são fonte de atração: “Cada vez que eu ouvia o galope de um cavalo, eu tinha que correr e ver. [...] Parece que eles me puxavam. Eu não conseguia tirar os olhos de cima deles” (SHAFFER, 1978, p.59).

Há desse modo, uma representação de Deus na existência equina: “Alan [...] sussurra o nome de seu deus ritualmente” (*Ibid*, p. 87-88) na rubrica da última cena do ato um. Refere-se ao Deus como: “Equus, o Escravo de Deus, Fiel e Verdadeiro” (*Ibid*, p.88). Quando fala do ritual noturno ao médico, o garoto considera aquele Deus como sendo dele: “Lá vamos nós. O Rei cavalga Equus, o mais poderoso dos cavalos. Só eu posso cavalgá-lo. Ele me deixa guiá-lo por aqui e por ali. Seu pescoço sai de dentro do meu corpo. Ele se eleva no escuro. Equus, meu Deus-escravo!” (*Ibid*, p.89). Nesse trecho, revela-se uma possível relação entre o garoto e o Deus-cavalo e as histórias sobre cavalos as quais a mãe contava ao filho: era *Prince* um cavalo que ninguém podia montar.

Alan estava próximo aos cavalos e Dalton, dono da estrebaria, dizia que “ele [o garoto] passava horas com os cavalos, limpando e escovando, muito mais do que era sua obrigação” (*Ibid*, p.57). Portanto, parece haver em Alan uma necessidade de estar próximo ao animal que configuraria elo com o seu Deus, embora esse deus não fosse aquele adorado pela sociedade cristã.

Alves (1981) afirma que para uma religião “não importam os fatos e as presenças que os sentidos podem agarrar. Importam os objetos que a *fantasia* e a *imaginação* podem construir, [...] *entidades religiosas são entidades imaginárias*” (ALVES, 1981, p. 23). E para Alan, aquele relacionamento com os cavalos não era algo comum, pois havia significações metafísicas.

Conclui-se com a presente seção que as imagens exercem poder sobre Alan, são hierofanias e revelam o sagrado para o garoto. A influência essencialmente materna culminou na predileção pelos cavalos. Desse modo, a partir de agora, irá se discutir quando e de que forma a troca das imagens ocorreu.

## 4.2 A SUBSTITUIÇÃO DAS IMAGENS EM *EQUUS*

Esta seção aponta para o encaminhamento final do presente trabalho e tem como objetivo verificar, com trechos da obra juntamente com referencial, quando e de que forma a substituição ocorreu na peça. Observam-se, ainda, possíveis influências nessa troca de imagens: uma carência da presença anterior, ou seja, um quadro religioso retirado do garoto marcaria uma ausência que foi preenchida pela imagem do cavalo representativa da mesma “presença do sagrado” anterior. Essa experiência grandiosa e reveladora da infância poderia estar relacionada à substituição ocorrida. De outro modo, há na presente seção a reflexão de que o tratamento psiquiátrico de Alan colaboraria para a dessacralidade do seu universo, inserindo-o num mundo moderno, fato questionável ao final da peça.

Em *Equus*, Alan substitui uma forma sagrada por outra. As imagens deificadas estão configuradas, primeiro no quadro de Cristo, depois, na fotografia do Cavalo, e tanto uma como a outra geram no garoto um comportamento religioso de veneração.

A segunda imagem está literalmente no lugar da primeira, verificado nas palavras da mãe: “Bem, na verdade, ela ficou no lugar de outro tipo de quadro” (SHAFFER, 1978, p. 54). Desse modo, a substituição está vinculada a uma troca ocorrida quando o garoto tinha doze anos: A imagem de Cristo foi retirada do lugar pelo pai e Dora comenta com Dysart que o pai não suportou ver o filho totalmente fascinado pela imagem cristã e tirou-a do quarto de Alan:

Ele [Frank] agüentou essa coisa por algum tempo, mas, um dia, nós tivemos uma de **nossas discussões por causa de religião**, então ele imediatamente subiu, arrancou o quadro da parede do menino e o jogou na lata de lixo. Alan ficou histérico. Ele chorou dias e dias sem parar (SHAFFER, 1978, p. 55) (grifos meus).

Como dito por Dora, no trecho acima, as discussões sobre religião eram constantes na família. O não acordo dos pais sobre esse assunto e o extremo posicionamento diverso de ambos pode ter sido uma influência em como o garoto se relacionaria com tais imagens. Além da presença constante de leituras bíblicas proporcionadas pela mãe, a atitude do pai está, também, marcada na vida do garoto.

Entende-se a troca de imagens como a substituição de algo que está ausente. Desse modo, Debray (1993) sugere que: “Representar é tornar presente o ausente. Portanto, não é somente evocar, mas substituir. Como se a imagem estivesse aí para preencher uma carência, aliviar um desgosto” (DEBRAY, 1993, p. 38). Diante disso, a troca das imagens veneradas por Alan pode ser uma consequência da atitude do pai que retira do filho algo representativo.

É por essa razão que a ausência da primeira imagem faz com que a segunda exista com o mesmo valor simbólico de antes. O garoto encontra na imagem do cavalo a mediação daquilo que sentia anteriormente, com a imagem de Cristo. Há em *Equus* a permanência de um desejo que não cessa pela simples retirada do objeto consagrado. Alan perde a primeira imagem, mas seu valor simbólico é colocado em outro lugar (imagem cavalo), desse modo sua ligação metafísica é mantida e o desejo pelo sagrado permanece à salvo pela substituição ocorrida.

Alves (1981) contribui para esse entendimento dizendo que: “A religião não se liquida com a abstinência dos atos sacramentais e a ausência dos lugares sagrados, da mesma forma como o desejo sexual não se elimina com os votos de castidade” (ALVES, 1981, p. 13). E continua afirmando que a substituição pode ocorrer de formas, às vezes, inesperada: “metamorfoseiam-se os nomes. Persiste a mesma função religiosa” (*Id*). Isso parece estar presente na substituição de Alan: transfere-se a deidade para a figura equina.

Há, ainda, em *Equus* uma sugestão, possivelmente questionável, ao final, de que Alan teria a “cura” de sua adoração desajustada. Desse modo, estaria inserido na modernidade sem o Deus-*Equus*.

Cabe ressaltar que o homem moderno está acostumado com a sacralidade de certas figuras, aceitas socialmente. Porém, quando as hierofanias ocorrem de modo não esperado percebe-se um retraimento dos

indivíduos. Há certa dificuldade desse homem entender as hierofanias dos homens arcaicos, uma vez que estes atribuem valor espiritual em “coisas” que aquele não atribuiria, como por exemplo, transformar os fatos fisiológicos num ato espiritual. Pode haver em Frank essa representação do homem moderno na peça, inserido num mundo onde o transcendente não tem espaço. Embora ele abomine a televisão, produto de uma industrialização e representante de tal modernidade, é na figura do pai que temos isso posto.

Em *Equus*, ao chegar ao hospital, Alan não responde às perguntas do médico com palavras, mas sim com músicas de comerciais que ele assistia escondido. “Só Esso dá a seu carro o máximo [...] Martini, Martini, Martini [...] a marca mundial” (SHAFFER, 1978, p. 27). A essa inserção de marcas, pode-se representar o mundo moderno e Debray (1993) reflete acerca dessa massificação de propagandas nesse mundo: “Como fazer para restaurar o que é raro e o que é discriminante em um mundo superabundante de marcas, em que estão aviltados os antigos valores de unicidade, de original, de autêntico, a não ser inventando novos semideuses [...]” (DEBRAY, 1993, p. 65). Estaria Alan, ao responder, inicialmente, às perguntas do médico, querendo chamar a atenção para essa reflexão? Cabe aqui, satisfatoriamente, essa correspondência.

Os estudos da psicanálise contribuíram para o ressurgimento dos valores no campo do simbólico, segundo Eliade (1979). Nota-se, ainda, que esse olhar para o simbólico não é uma descoberta da sociedade moderna, mas também, retoma a visão geral da Europa até o século XVIII. Outro fato colaborador foi “o aparecimento da Ásia no horizonte da história” (ELIADE, 1979, p. 11). Esse novo momento possibilitou um diálogo entre a Europa positivista e materialista do século XIX e a nova cultura que trazia o valor do simbólico até então descartado. Eliade (1979) relaciona o retorno do simbólico no século XVIII:

Uma feliz conjunção temporal fez, dizíamos, com que a Europa Ocidental redescobrisse o valor cognitivo do símbolo numa altura em que já não está sozinha a «fazer história», em que a cultura européia, a não ser que se feche num provincianismo esterilizante, é obrigada a contar com outras vias de conhecimento, com outras escalas de valores que não as suas (ELIADE, 1979, p. 11-12).

A partir disso, viu-se um redescobrimento do simbolismo o que preparou o mundo moderno a ter uma nova perspectiva com esse campo. Por

essa razão, afirma Eliade (1979) que: “o símbolo, o mito, a imagem, pertencem à substância da vida espiritual, que se pode camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas que nunca se poderá extirpá-los” (*Ibid*, p. 12). Contribuição que vai ao encontro da reflexão sugerida no final da peça, realizada pelo psiquiatra após o término do “tratamento” de Alan:

**Eu vou curar a ferida do seu corpo.** Vou apagar os vergões deixados na sua mente por manes voadores. Quando isto estiver pronto, eu o colocarei num patinete de metal, e o mandarei para agitação inútil do mundo moderno, e ele nunca mais tocará no pêlo de um animal! **Eu darei a ele o mundo moderno, Normal,** onde os animais são tratados adequadamente [...] Você não vai galopar mais Alan. Os cavalos estarão a salvo. **Você vai economizar os teus centavos todas as semanas até que possa trocar o patinete por um carro,** e colocar teu magro dinheirinho nas corridas de cavalos, esquecendo-se de que eles foram, para você, algo mais do que ocasiões para pequenos lucros e pequenas perdas (SHAFFER, 1978, p.129-130) (grifos meus).

Está subentendido nessa reflexão final de Dysart que haveria a “cura” para aquela sacralidade “controvertida” do garoto Alan. Controvertida por que não considerada normal para a sociedade moderna da qual ele faz parte. Desse modo, sutilmente ocorre uma possibilidade da continuidade na substituição de uma imagem profana por outra (as). Não se pode afirmar, contudo, que Alan deixaria de sacralizar os cavalos nem tão pouco que haveria um preenchimento de uma necessidade existencial por objetos do capitalismo consumista atual, pois após o comentário de Dysart tem-se o término da peça. Fica a critério do leitor a reflexão sobre o assunto, e é isso que a obra de Shaffer (1978) permite.

Conclui-se, então, na presente seção, que a substituição – da imagem sacra pela profana – ocorreu na peça e as experiências vividas por Alan foram importantes para que ela acontecesse. Verificou-se, também, quão marcante foi a influência familiar nessa sua trajetória.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A religiosidade verificada na peça *Equus* de Peter Shaffer (1978) permitiu o estudo da substituição da imagem do divino para o personagem Alan Strang. A troca ocorrida, da imagem de Cristo para a imagem do cavalo, teve alguns agentes influenciadores, como por exemplo: uma relação familiar contraditória com pais divergindo completamente entre si, especialmente no que concerne ao universo religioso - um vínculo materno ligado à religião cristã, e a negação do universo religioso pelo pai- além de uma experiência na infância marcante relacionada a um cavalo.

Considerando os objetivos específicos, foram abordadas as características do surgimento do teatro grego e o possível diálogo entre o viés religioso de *Equus* e o momento histórico sugerido. Retomar o período grego reforçou a ideia do nascimento do teatro vinculado à religiosidade, pois, como visto, eram prestadas homenagens ao Deus Dioniso em eventos que reuniam o povo para recitações de poemas. Berthold (2011) considera que esses eventos foram marcantes na vida dos cidadãos gregos, contribuindo para um avanço na área religiosa, intelectual e artística da cidade de Atenas.

A relação familiar foi observada como possível influência na interação entre Alan e as imagens. A mãe teve papel importante na vida religiosa do filho uma vez que ela lia trechos da bíblia. O pai, por sua vez, negava o comportamento da esposa, pois afirmava ser a religião um problema real para a família. Portanto, os pais marcaram decisivamente a trajetória religiosa do filho com ideais completamente divergentes. A experiência traumática da infância com um cavalo foi observada, também, como influência para Alan Strang contribuindo para o fascínio posterior por cavalos.

Eliade (1999) considera dois modos de ser no mundo: sagrado e profano coexistem na história da humanidade. Por essa razão percebem-se na peça *Equus* essas duas maneiras de existir, e a divergência dos pais pela temática religiosa é exemplo disso.

Ocorre a substituição da imagem do divino na peça de Shaffer (1978): a imagem de Cristo é trocada pela imagem de um cavalo branco. Alan coloca a segunda no mesmo lugar da primeira. Desse modo, pode-se considerar a

reflexão de Debray (1993) que considera a substituição uma forma de tornar presente o ausente. A imagem do cavalo preenche uma carência da imagem primeira (Cristo) retirada pelo pai. Houve mudança de imagem, mas a função religiosa continuou a mesma para o personagem Alan.

Por fim, foi possível sugerir uma continuidade na substituição da imagem do divino para o personagem Alan. A ideia de cura, refletida no comentário final do psiquiatra, poderia revelar outra troca, da imagem do cavalo para objetos adquiridos pelo poder de compra. Primeiro um patinete depois um carro, e assim, Alan levaria uma vida “normal”. Dysart afirma que o garoto economizaria seu dinheiro para comprar objetos de interesse ao invés de se entregar à adoração pelos cavalos. Desse modo, estaria Alan substituindo uma necessidade existencial (do sagrado) por objetos de consumo? Essa reflexão está sugerida em *Equus*.

Foram, portanto, observados os aspectos de religiosidade presentes na peça *Equus* de modo a contribuir para o entendimento de como e quando a substituição da imagem do divino ocorreu para o personagem Alan Strang que inicialmente tem na imagem cristã seu referencial do sagrado e, posteriormente, na imagem do cavalo o mesmo referencial.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. **O que é religião**. In: ALVES, Rubem. ARNS, Paulo Evaristo. ROCHA, Everaldo P. G. O que é religião, igreja e mito. Coleção PrimeirosPassos. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

ARGOS. Disponível em: <<http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0443>>. Acesso em: 01 jul. 2014.

ATENA. Disponível em: <<http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0182>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. [tradução: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho e Clóvis Garcia]. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BITTENCOURT (1999):Disponível em:<[http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/1999/Educacao\\_E\\_Trabalho/Trabalho/09\\_05\\_02\\_GEOMETRIA\\_SIMBOLICA\\_UM\\_EXEMPLO\\_DE\\_A\\_BORDAGEM\\_TRANSDISCIPLINAR\\_PARA\\_O\\_ENSINO\\_DE\\_MATEMATICA.p](http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/1999/Educacao_E_Trabalho/Trabalho/09_05_02_GEOMETRIA_SIMBOLICA_UM_EXEMPLO_DE_A_BORDAGEM_TRANSDISCIPLINAR_PARA_O_ENSINO_DE_MATEMATICA.pdf)  
[df](http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/1999/Educacao_E_Trabalho/Trabalho/09_05_02_GEOMETRIA_SIMBOLICA_UM_EXEMPLO_DE_A_BORDAGEM_TRANSDISCIPLINAR_PARA_O_ENSINO_DE_MATEMATICA.pdf)>. Acesso em: 15 jun. 2014.

BRILHANTE, Lucyana do Amaral. **Equus: A construção do personagem Alan Strang na tradução cinematográfica**. Caderno de Tradução. V.2, n. 16. Florianópolis, Brasil, 2005.

CAMPBELL, Joseph, 1904-1987. **O poder do mito**. [tradução de Carlos Felipe Moisés]. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CÁS, Danilo Da. **Hesíodo: o mito e a vida**. Bauru: EDUSC, 1996.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente**. [tradução: Guilherme Teixeira]. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DEUTERONÔMIO. In: BÍBLIA: Português. **Bíblia Sagrada Ave-Maria**. Tradução Frei João José Pedreira de Castro, O.F.M. São Paulo: Editora Ave-Maria Ltda, 1998.

DIONISO. Disponível em: <<http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0184>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. [tradução: Maria Adozinda Oliveira Soares]. Lisboa, Portugal: Arcádia, 1979.

\_\_\_\_\_. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. [tradução Rogério Fernandes]. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Tratado de História das Religiões**. [tradução: Fernando Tomaz; Natália Nunes]. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ÊXODO. In: BÍBLIA: Português. **Bíblia Sagrada Ave-Maria**. Tradução Frei João José Pedreira de Castro, O.F.M. São Paulo: Editora Ave-Maria Ltda, 1998.

GASSER-COZE, Françoise. **A Grécia do Partenon**. [tradução: Maria Luísa de Albuquerque Silva]. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1978. (Grandes Civilizações Desaparecidas).

HELIODORA, Barbara. **Caminhos do teatro ocidental**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HITCHCOCK, Susan Tyler. ESPOSITO, John L. **História das Religiões: onde vive Deus e caminham os peregrinos**. São Paulo: Editora Abril, 2004.

HOERNI-JUNG, Helene. **O Homem Interior. Ícones do Filho de Deus**. [tradução: Luciano Jelen]. 11. ed. São Paulo: Pensamento, 1995.

HOMERO. Disponível em <<http://www.e-biografias.net/homero/>>. Acesso em 01 jul. 2014.

ILÍADA. Disponível em: <<http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0387>>. Acesso em: 01 jul. 2014.

JESSE JAMES. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Jesse\\_James](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jesse_James)>. Acesso em 04 jul. 2014.

JÓ. In: BÍBLIA: Português. **Bíblia Sagrada Ave-Maria**. Tradução Frei João José Pedreira de Castro, O.F.M. São Paulo: Editora Ave-Maria Ltda, 1998.

MANDALA. Disponível em <<http://www.mundodasmandalas.com/site/Artigos/VisualizarSlide/75444ec2-3f01-44fe-82d9-51708f8d44>>. Acesso em 15 jun 2014.

MÁSCARA DE AGAMENON. Disponível em: <<http://www.historia.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=827&evento=4>>. Acesso em 01 jul. 2014.

ODISSÉIA. Disponível em: <<http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0390>>. Acesso em: 01 jul. 2014.

OLIVEIRA, Eliana Pineschi de. **A questão do Deus e do Humanismo em The Royal Hunt of teh Sun, Equus e Amadeus de Peter Shaffer**. 1990. 161f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1990.

RUBRICA. Disponível em: <<http://www.cobra.pages.nom.br/ecp-teatroscript.html>>. Acesso em: 20 jul. 2014

SALMO. In: BÍBLIA: Português. **Bíblia Sagrada Ave-Maria**. Tradução Frei João José Pedreira de Castro, O.F.M. São Paulo: Editora Ave-Maria Ltda, 1998.

SHAFFER, Peter; GUINSBURG, J. ; ZEITEL, Amália. **Equus**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1978. 131p. (Paralelos).

SILVA, WadnaAudiane Salles da. **Religião e sociedade contemporânea: uma análise de religião atual**. Aparecida do Taboado: Secretaria Municipal de Educação, Cultura, Desporto e Lazer – MS, 2007.

STORNILOLO, Ivo. **Como Ler o Livro de Jó: O desafio da verdadeira religião**. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2002.

TROJAN. Disponível em: [http://www.suapesquisa.com/historia/guerra\\_de\\_troia.htm](http://www.suapesquisa.com/historia/guerra_de_troia.htm). Acesso em 04 jul. 2014.

VOLTAIRE (1771). Disponível em: <http://pt.wikiquote.org/wiki/Voltaire>. Acesso em 04 agosto. 2014.

ZILLES, Urbano. **Crer e Compreender**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.