

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ANDRÉA APARECIDA ROCHA

APONTAMENTOS SOBRE A TRAGÉDIA MODERNA NAS PEÇAS
DEATH OF A SALESMAN [A MORTE DO CAIXEIRO VIAJANTE] DE
ARTHUR MILLER E A *MORATÓRIA* DE JORGE ANDRADE

UBERLÂNDIA

2018

ANDRÉA APARECIDA ROCHA

APONTAMENTOS SOBRE A TRAGÉDIA MODERNA NAS PEÇAS
DEATH OF A SALESMAN [A MORTE DO CAIXEIRO VIAJANTE] DE
ARTHUR MILLER E A *MORATÓRIA* DE JORGE ANDRADE

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários, da Universidade Federal de
Uberlândia, como parte dos requisitos para
obtenção do título de Mestre em Letras –
Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e
Mídias

Orientador(a): Prof. Dr. Luiz Humberto
Martins Arantes

UBERLÂNDIA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- R672a
2018
- Rocha, Andréa Aparecida, 1987-
Apontamentos sobre a tragédia moderna nas peças *Death of a Salesman* [A morte do caixeiro viajante] de Arthur Miller e *A moratória* de Jorge Andrade / Andréa Aparecida Rocha. - 2018.
102 f.
- Orientador: Luiz Humberto Martins Arantes.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.250>
Inclui bibliografia.
1. Literatura - Teses. 2. Miller, Arthur, 1915- - Crítica e interpretação - Teses. 3. Andrade, Jorge, 1922- 1984 - Crítica e interpretação - Teses. 4. Literatura comparada - Brasileira e americana - Teses. I. Arantes, Luiz Humberto Martins. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

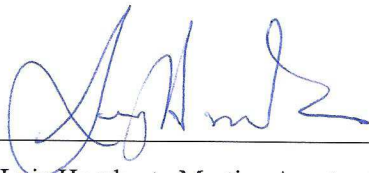
ANDRÉA APARECIDA ROCHA

APONTAMENTOS SOBRE A TRAGÉDIA MODERNA NAS PEÇAS *DEATH OF A SALESMAN* [A MORTE DO CAIXEIRO VIAJANTE] DE ARTHUR MILLER E *A MORATÓRIA* DE JORGE ANDRADE

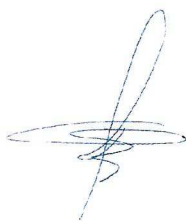
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 28 de Fevereiro de 2018.

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes / UFU (Presidente)



Prof. Dr. André Luís Gomes / UNB



Prof. Dra. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro / UFU

Dedico este trabalho a minha avó materna Liozina Angélica (*in memoriam*), aos meus amigos e familiares, em especial a minha mãe Ana e ao meu irmão Ademir, por todo o carinho e incentivo de todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Dr. Luiz Humberto Martins Arantes pela orientação e pela cordialidade com que sempre me tratou durante todo esse percurso do mestrado.

A todos os professores do programa da pós-graduação em Estudos Literários, em especial a Prof. Dr Ivan Marcos Ribeiro, Prof. Dr. Carlos Augusto de Melo, Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, Prof. Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa, pelos ensinamentos concedidos, os quais contribuíram para o meu desenvolvimento acadêmico.

Aos professores membros de minha banca, Prof. Dr. André Luís Gomes, Profa. Dra. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro, Profa. Dra. Regma Maria dos Santos e a Profa. Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira, por terem aceitado o convite da defesa.

A todos os colegas do curso, extensivo também a todos aqueles que, direta e indiretamente, participaram da construção desta dissertação.

À Universidade Federal de Uberlândia, cuja o ensino, possibilitou não só a realização desta pesquisa, mas também me deu condições de desenvolvimento e aprendizado.

E por fim expresso a minha gratidão à CAPES, pelo apoio financeiro concedido.

No mundo só há de interessante, verdadeiramente, o homem e a vida. Mas para gozar da vida de uma sociedade, é necessário fazer parte dela e ser ator no seu drama, de outro modo, uma sociedade não é mais do que uma sucessão de figuras sem significados que nos passa diante dos olhos.

Eça de Queiroz

RESUMO

A presente pesquisa analisa e interpreta as peças *Death of salesman* [A morte do caixeiro viajante] (1949), do dramaturgo norte-americano Arthur Miller (1915-2005), e *A Moratória* (1955), do dramaturgo brasileiro Jorge Andrade (1922- 1984), apoiando-se na forma da tragédia moderna, e baseando-se em ambos enredos, isto é, nos textos teatrais e nos seus respectivos conteúdos dramáticos reflexivos. Tais dramas mostram que tanto Miller quanto Andrade dividiram a mesma inquietude, propondo conflitos baseados em crises históricas, com o objetivo de evidenciar a luta do homem comum contra a sociedade, através do cotidiano de dois patriarcas e suas famílias, os quais estão deslocados com o desenvolvimento social e econômico de meados do século XX. Para entender esses e outros conflitos e como estão inseridos dramaturgicamente, este estudo está organizado da seguinte forma: o primeiro capítulo contextualiza historicamente a tragédia até sua condição moderna, após a influência do drama e de sua crise, com o propósito de se chegar à discussão sobre a tragédia e sua condição liberal adquirida na contemporaneidade. O segundo capítulo, apresenta a vida e a obra de ambos os dramaturgos, seguida das considerações iniciais acerca das peças em questão e de seus respectivos conteúdos históricos. E o terceiro capítulo, compara e analisa os aspectos relevantes de ambos os enredos, tais como: o conflito entre pais e filhos, a representação das mulheres, dos protagonistas como heróis modernos, das casas como plano de fundo das ações dramáticas e dos recursos formais cênicos que ajudam a dar expressividade às inquietações e à realidade subjetiva vivida pelos personagens.

Palavras - Chave: Arthur Miller, Jorge Andrade, Tragédia Moderna, Drama, Dramaturgia Comparada.

ABSTRACT

Based on the form of modern tragedy, the present research is devoted to analyzing the plays of *Death of Salesman* (1949), the American playwright Arthur Miller (1915 - 2005), and *A Moratória* (1955) by Brazilian playwright Jorge Andrade (1922 – 1984), relying on the form of modern tragedy, and based on both texts, that is, on theatrical texts and their respective dramatic reflective content. These dramas demonstrate that both Miller and Andrade shared the same concern, proposing conflicts based on historical crises, in order to highlight the struggle of the common man against society, through the daily lives of two patriarchs and their families, who are displaced with the social and economic expansion of the mid-twentieth century. To understand these and other issues and how they are inserted dramaturgically, this study is organized as follows: the first chapter contextualizes historically the tragedy to its modern condition, after the influence of the drama and its crisis, with the purpose of arriving at the discussion about the tragedy and its liberal condition acquired in contemporaneity. The second chapter presents the life and work of both playwrights, followed by initial considerations about the plays in question and their respective historical contexts. The third and last chapter, however, compares and analyzes relevant aspects of both texts, such as: father-son conflict, representation of women, protagonists as modern heroes, of the houses as the background of dramatic actions and formal scenic resources that give expressiveness to the concerns and subjective reality experienced by the characters.

Keywords: Arthur Miller, Jorge Andrade, Modern Tragedy, Drama, Comparative Dramaturgy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - A TRAGÉDIA E O DRAMA MODERNO	14
1.1 Os caminhos da tragédia: dos gregos aos tempos modernos.....	14
1.2 A crise do drama moderno	19
1.3 Tragédia moderna: em uma breve reflexão	22
CAPÍTULO 2 - ARTHUR MILLER E JORGE ANDRADE: VIDA E DRAMATURGIA	26
2.1 Arthur Miller e sua trajetória como dramaturgo engajado	26
2.2 Considerações iniciais sobre <i>A morte do caixeiro viajante</i>	30
2.3 <i>American Dream</i> : uma esperança para a família Loman	38
2.4 Jorge Andrade: um dramaturgo nacionalista de seu tempo	45
2.5 Considerações iniciais sobre <i>A Moratória</i>	49
2.6 Ciclo do café: transição do rural para o urbano	54
CAPÍTULO 3 - ANÁLISE COMPARADA DOS DRAMAS TRÁGICOS <i>A MORTE DO CAIXEIRO VIJANTE E A MORATÓRIA</i>	60
3.1 Dramaturgia Comparada	60
3.2 Conflitos entre pais e filhos	62
3.3 O espaço da casa como representação da ruína familiar	68
3.4 O realismo psicológico: como ponto de interseção entre o teatro moderno norte- americano e o brasileiro.....	72
3.4.1 A simultaneidade do espaço e do tempo	74
3.4.2 Os efeitos cênicos de luz e som.....	79
3.5 A representação das mulheres em <i>A morte do caixeiro viajante</i> e <i>A Moratória</i>	82
3.6 A representação dos protagonistas Willy Loman e Joaquim: uma reflexão sobre o herói moderno.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

INTRODUÇÃO

Neste estudo, apresentamos uma análise comparada das peças *Death of a Salesman* [*A morte do caixeiro viajante*], de Arthur Miller, e *A Moratória*, de Jorge Andrade, destacando os aspectos da tragédia moderna presentes em ambos os contextos dramáticos. O drama norte-americano publicado em 1949, estreou em Nova York no mesmo ano, recebendo o prêmio *Pulitzer Prize*. Já o drama brasileiro estreou em 1954, destacando-se no teatro brasileiro moderno ao conquistar o prêmio Saci, como melhor espetáculo do ano.

Devido ao forte apelo social e à representatividade de Miller e Andrade como dois expoentes do teatro do século XX, esclarecemos que a escolha por analisar tais dramas não se deu pelo intuito de enquadrá-las em uma classificação ou em um gênero, tampouco houve uma intenção de ir contra os fundamentos da tragédia clássica ou aristotélica. Cabe ressaltarmos, então, que o propósito principal deste estudo é comparar e compreender os contextos e os recursos estéticos que remetem à nova visão de tragédia – esta que, como fenômeno moderno, advém dos processos de transformação do teatro, conforme se procedeu a partir da crise do drama ocorrida nos anos finais do século XIX e que continuou a repercutir no século XX.

Ibsen foi um dos primeiros dramaturgos de seu tempo responsável de fato pelas mudanças da experiência trágica, ao dar novos contornos dramáticos a suas obras – inclusive se desfazendo de parte do rigor da tragédia antiga, para também dar prioridade ao homem em confronto com seu meio social, por meio de histórias de pessoas comuns, consideradas vítimas das circunstâncias e de si mesmas. Sua produção gradativamente acompanhou as mudanças que, com os avanços do mundo ocidental, foram adquirindo um caráter liberal, como enfatiza o teórico galês Raymond Williams em sua obra *Tragédia Moderna*.

Seguindo a estética ibseniana, Arthur Miller também considera essa ideia de homem liberal, que deseja e que vai contra a sociedade. Após a Segunda Guerra Mundial, o dramaturgo fez parte do grande êxito das produções teatrais de esquerda, cujas principais peças ele compôs, em consonância com as influências europeias e com a época de transformações sociais e econômicas enfrentadas pelos Estados Unidos. De maneira quase isolada, sua dramaturgia conseguiu transmitir nos palcos uma visão crítica quanto

aos fatos e dilemas do cotidiano, sobretudo os ligados ao capitalismo. Esse interesse por temas politizados chegou ao Brasil acompanhado do realismo psicológico, vertente artística que conseguiu expressar tematicamente as inquietações dos jovens dramaturgos brasileiros.

Um deles foi Jorge Andrade, aluno da Escola de Arte Dramática, que, obstinado, conseguiu se consolidar como dramaturgo ao representar em cena a identidade nacional brasileira. O dramaturgo paulista de origem interiorana não escondeu sua inspiração em dramas millerianos, ao dar ênfase aos conteúdos históricos e sociais, como a tematização dos conflitos dramáticos. Além dos fatos históricos, Andrade não deixou de lado suas memórias particulares, uma vez que também discutiu nas suas peças questões familiares, com o propósito de se aproximar ainda mais do íntimo de cada um de nós, espectadores ou leitores de suas peças.

As duas peças escolhidas para este estudo apresentam enredos dramáticos que se aproximam, por retomarem aspectos histórico e sociais relevantes dos meados do século XX. Além disso, ambas possuem semelhanças que sugerem uma evidente representatividade como tragédias modernas, por não somente retratarem sociedades em pleno processo de dissolução dos antigos valores, mas também a história de homens que estão à beira de suas possibilidades, tentando conservar a dignidade que ainda lhes resta.

O texto *A morte do caixeiro viajante* mostra o drama de Willy Loman, um vendedor ambulante e pai de dois filhos. O personagem se sente deslocado ao perceber que não é mais o modelo de homem que sempre mostrou ser para a sua família e a sociedade, a qual implacavelmente o descartou. Ao dar-se conta de sua ruína profissional, o velho se entrega a lembranças do passado – como fuga da própria realidade e, principalmente, da culpa de ver o filho Biff também seguir o caminho de fracasso profissional. O drama milleriano, composto por dois atos longos e um réquiem, expõe as últimas 24 horas de vida de um indivíduo que se deixou levar pela alienação, fruto do processo capitalista, o qual reverencia os ideais do *self-made man* e do *American Dream* tão perfeitamente retratados pelo dramaturgo.

A peça *A Moratória*, por sua vez, conta o declínio do fazendeiro Joaquim, que sofre pela perda de suas terras devido à crise cafeeira dos anos 1930, agravada pela quebra da bolsa de Nova Iorque, ocorrida em 1929. Associado à crise, seu outro dilema se deve à incontrolável emancipação urbana, que o fizera perder o *status* de tradicional produtor de

café e, conseqüentemente, todo o seu passado rural. A peça é composta por três atos, sendo que em cada um deles há momentos em que a ação se desenvolve simultaneamente, para reforçar os sentimentos de agonia e angústia sentidos pelo velho fazendeiro e pelos demais membros de sua família enquanto aguardam o resultado do processo judicial.

Analisar tais obras de autores tão importantes no cenário teatral moderno como Miller e Andrade é de extrema relevância para os estudos de dramaturgia. Isto porque eles souberam magistralmente tratar de temas importantes a serem levados em consideração e que, sem dúvida, servem perfeitamente de reflexão para os tempos em que estamos vivendo. Reavivá-los por meio desta análise comparada é uma forma de valorizá-los e, ao mesmo tempo, contribuir para a fortuna crítica sobre esses autores e suas obras.

O primeiro capítulo deste trabalho se dedica à discussão sobre a tragédia a partir de um apanhado teórico e histórico apresentado por Aristóteles¹, Vernant (1999) e Williams (2002) acerca do desenvolvimento do gênero, desde a sua origem até a sua representação no período do século XVIII, com o surgimento do drama moderno. A seção seguinte amplia a análise a partir de algumas considerações sobre a “crise do drama” elaboradas por Peter Szondi (2001), destacando os principais dramaturgos modernos que surgiram na transição do século XIX para o século XX. O capítulo se encerra com a análise de algumas reflexões sobre a tragédia moderna e sua forma liberal, conforme a perspectiva teórica de Williams em sua *Tragédia moderna*.

Já o segundo capítulo se dedica à apresentação biográfica de Arthur Miller e Jorge Andrade, bem como à contribuição deles para a dramaturgia norte-americana e brasileira, respectivamente. Esta seção se baseia em considerações de autores relevantes como Abbotson (2007), Costa (2001), Sant’Anna (1997), Arantes (2001) e (2008), todos com visões importantes referentes aos dois escritores analisados.

As seções seguintes, após a análise biográfica, apresentam os enredos, os personagens e os contextos históricos que compõem as peças em questão. A esse respeito, esclarecemos que nesta análise foi utilizada a versão traduzida por Flávio Rangel (1976) e também a edição inglesa de *A morte do caixeiro viajante* publicada pela editora *Penguin Books* (1998), pelos seguintes motivos: a tradução de Rangel foi consagrada aqui no Brasil, sendo usada como roteiro da peça em muitas encenações no teatro. Em relação ao

¹ ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

uso do texto em inglês, é fundamental verificarmos o que foi escrito e proposto pelo autor. Ademais, tal versão foi escolhida por incluir um prefácio, de Christopher Bigsby, com uma análise crítica muito elucidativa para o entendimento da obra.

Já em relação à peça *A Moratória*, optamos pela versão que integra a coletânea *Marta, a Árvore e o Relógio* (1986). Essa obra possui o chamado *Panorama do Ciclo*, dedicado à crítica feita pelos principais estudiosos e teóricos brasileiros acerca do conjunto dramático de Andrade.

Apresentados os dramas e seus respectivos contextos, o terceiro e último capítulo se dedica à análise comparada – para isso, reserva um espaço para a discussão sobre a literatura comparada, através de estudos apresentados por Carvalhal (2006), Kristeva (1974) e Perrone-Moisés (2006). A partir dessa análise, foi possível aprofundarmos a discussão sobre os aspectos relevantes que compõem ambos os textos, tais como: o conflito geracional entre pais e filhos, a representação dos personagens e das casas como plano de fundo para as ações dramáticas e os recursos cênicos, sob o viés do realismo psicológico. Para ampliarmos o estudo sobre essas peças, lançamos mão de discussões teóricas de Rosenfeld (1996), Prado (1986), Bornheim (1986), Northrop Frye (1973), Yi-Fu Tuan (2013), entre outros.

CAPÍTULO 1

A TRAGÉDIA E O DRAMA MODERNO

1.1 Os caminhos da tragédia: dos gregos aos tempos modernos

O gênero trágico é um tema tradicional abordado durante gerações por diversos autores e acadêmicos em muitas partes do mundo. Nesse contexto, o século XX ficou marcado por grandes obras dramáticas, devido ao processo de transformação desse gênero iniciado nos anos finais do século XIX. Para este estudo, consideraremos em especial as obras *Tragédia moderna*, de Raymond Williams (2002), e *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi (2001), para tratarmos respectivamente da tragédia moderna e sua tradição e do desenvolvimento do drama e a sua crise.

Antes de chegarmos a esses autores, é importante relembrarmos algumas questões sobre a origem da tragédia. Conforme versão histórica sobre a etimologia do vocábulo grego *tragoidia*², a poesia trágica teria surgido na Grécia no fim do século VI, como parte das festividades dionisiacas, em honra a deuses e heróis da Grécia antiga. Mas, aproximadamente em 534 a.C, a forma teatral do gênero começou a ser incorporada aos festejos religiosos. Antes de completar cem anos, a tragédia, enquanto criação poética, estabeleceu-se como teoria no século IV, através de Aristóteles em sua *Poética*. O tratado de caráter inacabado, influente há séculos, apresenta a seguinte definição de tragédia:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade”, tem por efeito a *purificação* [*kátharsis*] dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1966, p. 122)

Aristóteles considerou a condição instintiva do homem de imitar, já que faz parte de sua natureza querer sentir as mesmas sensações do imitado. Essa proximidade é possível sobretudo com a ajuda do mito, que para o filósofo seria a “alma da tragédia”. O

² Segundo Massaud Moisés (2004), o termo grego *tragoidia* – [*tragos*: bode], [*oide*: canção/ode] – significa “canto de bode” ou “coro de bode”, devido a um grupo de cantores vestidos de bode, conhecidos como sátiros. Eles faziam parte das celebrações em honra a Dionísio, deus da fertilidade, das festas e do vinho. (MOISÉS, 2004, p. 448)

mito é capaz de projetar um longínquo passado da personagem trágica, com intuito de assim fazer o cidadão ser capaz de questionar os valores do mundo real em que vive. Essa seria a principal finalidade da ação trágica, na qual o homem “na medida em que reconhece o universo como conflito, abandonando as certezas antigas, abrindo-se a uma visão problemática do mundo, através do espetáculo, ele próprio se torna consciência trágica”. (VERNANT, 1999, p. 20)

A experiência trágica, exposta nos espetáculos através das representações figuradas do divino, dos seres sobrenaturais, das histórias dos reis e das lendas dos heróis, mobilizava grande parte da população helênica das chamadas *pólis* e, ainda, outros povos que faziam parte da sociedade grega. Ela se apresentaria não apenas como forma de arte teatral, mas também, conforme Vernant (1999) compreende, “como a expressão de um tipo particular de experiência humana, ligada a condições sociais e psicológicas definidas”. (VERNANT, 1999, p. 8). Assim como foi também no período medieval, quando membros do clero incorporaram na dramatização as suas crenças sobre a Fortuna e a trajetória do homem.

Sobre esses períodos, Raymond Williams (2002), em *Tragédia e tradição*, considera o período clássico como uma grande “façanha”, devido ao legado deixado pelos tragediógrafos gregos, como Ésquilo (525 - 456), Sófocles (496 - 406) e Eurípedes (480 - 406). Segundo ele, a cultura grega é marcada por uma extraordinária rede de crenças, que se ligam a instituições, práticas e sentimentos, todos disseminados a partir das obras deixadas por esses três trágicos, os quais contribuíram em todos os estágios do desenvolvimento do drama trágico, mantendo-se resistentes a uma sistematização filosófica, assim como foram também em relação às questões sobre Necessidade e Natureza dos Deuses, mesmo após a passagem do mundo clássico para o medieval.

Sobre o período medieval, observa-se que o debate sobre a Fortuna – o que inclui as suas outras significações como Destino, Fado, Acaso e Providência – assumiu um papel importante, já que por detrás da culpa e da queda do indivíduo estava a roda da fortuna como instrumento da providência de vida. Tal interpretação pode ser vista na famosa obra *Canterbury Tales* [*Contos de Cantuária*], escrita pelo inglês Geoffrey Chaucer (1343 - 1400), nos últimos anos do século XIV. Ela representa um exemplo típico de tragédia produzida em um período da história da Europa, considerada por Williams em sua obra.

No conto há a mistura do sagrado com o profano e a representação de temas elevados, de personagens bíblicos e nobres e de figuras mitológicas e históricas, todos com seus julgamentos finais, conforme apresentado no *The Monk's Tale* [*O conto do monge*]:

No “Conto do monge” faz-se uma exceção ao final infeliz, a de Nabucodonosor: o rei é exilado do sofrimento por ação de Deus, e a ele é conferida sabedoria. Das outras histórias, todas terminando em miséria e sofrimento, três ou talvez quatro estejam relacionadas à queda em direção ao crime: Satã (pecado), Adão (desgoverno), Sansão (a insensatez de confiar em sua mulher), Antíoco (orgulho e crueldade). [...] Nero, Holofernes, Crespo e Baltazar são vistos como tendo incorrido em erro, mas não há nenhuma distinção real, quanto à maneira pela qual a fortuna os atinge, em relação às histórias de Hércules, Zenóbia, Pedro da Espanha, Pedro de Chipre, Bernabô, Ugolino, Alexandre e César, que mostram a desventura que ocorre aos fortes e aos honrados. (WILLIAMS, 2002, p. 40)

Após a passagem do período Clássico e com a dissolução do mundo feudal, a tragédia, então renascentista, começou a dar ênfase à queda de homens famosos, isto é, monarcas, homens de Estado e tiranos, aproximando-se assim do indivíduo e de sua luta contra as forças do meio social. Isto nos faz pensar que a tragédia, a partir desse período, deixou de ser metafísica para se tornar uma arte crítica, embora esse desenvolvimento somente tenha se consolidado na fase seguinte, quando se iniciou o período Neoclássico. Sobre esse período, Williams (2002) considera que houve certa continuidade dos aspectos aristotélicos e medievais, conforme explica:

As regras neoclássicas para a tragédia, embora assumissem que temas trágicos devessem ser históricos, porque era necessário que estivessem relacionados a grandes assuntos do Estado, tendiam mais a discutir a necessária dignidade da tragédia do que a sua qualidade geral e representativa. E, se a dignidade representava o critério principal, a discussão do método deixava-se governar, principalmente, por considerações de decoro. (WILLIAMS, 2002, p. 46)

A posição social elevada e os grandes assuntos do Estado tornaram-se importantes temas da tragédia dessa época, mais por causa do estilo do que pelo fato de a família reinante ditar o destino de uma cidade, ou pelo fato de a superioridade dos reis ser a própria representação da secularidade. Prova disso é o argumento do crítico John Dryden (1631-1700) ao considerar que “nem mesmo uma posição social elevada estava isenta de

sofrer uma reviravolta da fortuna”. (WILLIAMS, 2002, p. 47). Mais do que isso, Williams percebe que na tragédia Neoclássica foi dada uma ênfase maior ao caráter do herói de comportamento nobre e a sua maneira de lidar com o sofrimento, uma vez que, como homens de poder, eles serviam de modelo para os seus súditos – que também assumiam o papel de espectadores.

Indo contra os preceitos da tragédia neoclássica e os ditames clássicos aristotélicos, o crítico alemão G. E. Lessing (1729-1781), em sua coletânea *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1768), concentrou-se em difundir o teatro nacional alemão, demonstrando que a tragédia francesa estava indo contra a realidade burguesa vivida no final do século XVIII, por apresentar temas do antigo classicismo. O seu desejo e empenho de se emancipar desse modelo foram fundamentais para o estabelecimento da moral burguesa e também para a sua meta de enquadrar a tragédia shakespeariana e a grega como formas tradicionais. Conforme explica George Stainer (2006), em *A morte da tragédia*:

A concepção de Lessing tornou-se um dos clamores de agregação do romantismo francês e alemão. A tentativa de aplicar a *Poética* de Aristóteles a Shakespeare foi logo descartada. O que importava era o parentesco do gênio e do espírito trágico entre o drama grego e o elisabetano. Foi em nome de Ésquilo e Shakespeare que os românticos asseguraram sua concepção do sublime. (STAINER, 2006, p. 109-110)

A presença crítica e criativa de Lessing proporcionou novos rumos à dramaturgia trágica, através de sua inovação em querer retirar os reis e os nobres da posição de protagonistas para assim poder incorporar o homem comum e seus modos de vida prosaicos, dando continuidade ao que fora desenvolvido no período do Renascimento, quando o drama moderno iniciou sua ascensão.

Em *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi (2001) confirma o surgimento do drama no período renascentista, tal como se desenvolveu na Inglaterra elisabetana e, sobretudo, na França no século XVII, sobrevivendo ao classicismo alemão. Sobre as características do drama, Szondi deixa claro que nem as peças religiosas da Idade Média e nem as peças históricas de Shakespeare fazem parte desse conceito de drama. Para o teórico, é considerado drama a poesia teatral desenvolvida no período posterior ao medieval, que se estendeu por duzentos anos entre os séculos XVI e XVII, marcando o início da Idade Moderna na Europa. Nesse período, ocorreram muitas mudanças sociais, econômicas e culturais impulsionadas pela ascensão da classe burguesa. Dentre elas,

destacamos a integração social devido a uma maior mobilidade através das grandes navegações e dos descobrimentos, mudanças do padrão de consumo pelo consequente surgimento do capitalismo e também os estudos científicos que davam maior ênfase ao homem.

O drama seria o resultado desses ideais burgueses, tendo o diálogo, segundo Szondi (2001), como o principal meio de representação do homem moderno. Ele considera ainda que, “após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele (o diálogo) tornou-se, [...] o único componente da textura dramática” (SZONDI, 2001, p.30). Isso o faz se diferenciar tanto do drama clássico quanto da tragédia antiga e da peça religiosa medieval, passando a ser um reflexo das relações intersubjetivas. Continuando a reflexão sobre o diálogo, Szondi esclarece que, apesar de sua dialética fechada, no drama ele é livre para se adequar a qualquer realidade dentro de um discurso ficcional, o que altera a função do dramaturgo.

O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala; ele institui a conversação. O drama não é escrito, mas posto. As palavras pronunciadas no drama são todas elas de-cisões (Ent-schlusse); são pronunciadas a partir da situação e persistem nela; de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor. (SZONDI, 2001, p. 30)

Quanto ao drama, o teórico classifica-o como de caráter absoluto e primário, tendo como representação temporal somente o presente, o que não impede que dentro da ação dramática possa ocorrer o decurso temporal, no qual “o presente passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Ele passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de sua antítese”. (SZONDI, 2001, p. 32). Essa sequência de presentes absolutos faz o drama tornar-se conhecido como uma arte responsável por fundar o seu próprio tempo, devido às relações dialógicas, cuja condições impulsionam as relações entre os sujeitos.

Contribuindo para isso, Szondi (2001) lembra ainda que, com as transformações sociais e o aumento dos conflitos, gradativamente o sujeito foi se afastando, isolando-se do mundo, passando a dialogar mais consigo mesmo. Isto é, o homem afetado pelos problemas externos voltou para dentro de si, em busca de encontrar conforto em seus desejos mais latentes. Nessa nova realidade do homem, a forma dramática entrou em contradição consigo mesma, uma vez que promoveu o desvio do conflito interpessoal para o intrasubjetivo.

1.2 A crise do drama moderno

Entre o final do século XIX e o início do século XX, dramaturgos consideraram essa condição individualista e nostálgica do homem burguês como manifestação do conflito dramático. Surgiu então o que Peter Szondi (2001) considerou como crise do drama: a contradição interna do drama moderno, motivada pela “oposição sujeito-objeto, situada ao mesmo tempo no plano da forma e no conteúdo, e que estão representadas pelas situações épicas básicas (narrador épico – objeto) que, tematicamente enquadradas, aparecem como cenas dramáticas”. (SZONDI, 2001, p. 94). O teórico adverte que tais contradições entre a forma dramática e o seu conteúdo:

[...] não devem ser expostas *in abstracto*, mas apreendidas no interior da obra como contradições técnicas, isto é, como “dificuldades”. Seria natural querer determinar, com base em um sistema de gêneros poéticos, as mudanças na dramaturgia moderna que derivam das problematizações da forma dramática. Mas é preciso renunciar à poética sistemática, isto é, normativa, não certamente para escapar a uma avaliação forçosamente negativa das tendências épicas, mas porque a concepção histórica e dialética de forma e conteúdo retira os fundamentos da poética sistemática enquanto tal. (SZONDI, 2001, p.26)

Para o teórico, essa transformação na temática foi identificada através das dramaturgias de autores como Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann. Começamos pela dramaturgia do norueguês Henrik Ibsen (1828-1906) e do seu modelo de “drama analítico”. Para Szondi (2001), esse dramaturgo representou o passado no lugar do presente por meio da rememoração, que evidencia o íntimo do indivíduo; isto é, “o elemento intersubjetivo foi substituído pelo intrasubjetivo” (SZONDI, 2001, p. 91). Essa técnica está presente em peças como: *Pilares da sociedade* (1877), *Casa de Boneca* (1879), *Os espectros* (1881) e *John Gabriel Borkman* (1896).

Nelas o dramaturgo segue uma estrutura rigorosa, composta da ação comprimida e de uma unidade absoluta que é construída seguindo o esquema de exposição, peripécia, clímax e desenlace. Cabe ressaltarmos que a última ação não se desenrola na atualidade, mas apenas no passado. Segundo Anatol Rosenfeld (1985) em *O teatro épico*, trata-se de peças que usam artifícios épicos ao adotarem a recordação como tempo dramático: “os

personagens principais vivem quase totalmente no passado, como que fechados na intimidade lembrada que os isola dos outros personagens”. (ROSENFELD, 1985, p. 85)

Já nos dramas de Anton Tchêkhov (1860-1940), o presente é invadido pelos sonhos e pelas lembranças, sendo que “o fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão intersubjetiva, converte-se em receptáculo de reflexões monológicas”. (SZONDI, 2001, p. 91). É um sinal de que nos dramas tchekhovianos os homens imersos na melancolia e na frustração vivem sob o signo da renúncia – renúncia do presente, da comunicação, da vida real. Em *Tio Vânia* (1897), *As três irmãs* (1901) e *O jardim das cerejeiras* (1904), notamos essa apatia nos personagens, os quais, segundo Szondi (2001), “representam exclusivamente seres solitários, ébrios de lembranças, sonhadores do futuro”. (SZONDI, 2001, p. 46)

O escritor sueco August Strindberg (1849-1912), por sua vez, destacou-se ao adotar a teoria do drama subjetivo aliado a aspectos psicológicos. Essa teoria substitui a unidade da ação pela unidade do eu, utilizado em seus dramas de estação, monodramas e dramaturgia do eu, nos quais o tempo presente e real perde o seu domínio exclusivo para o tempo subjetivo. Segundo Szondi (2001), a técnica da estação consegue fazer essa substituição, dissolvendo a ação em uma série de cenas. Quanto a isso, o teórico acresce que, “as diferentes cenas não estão em uma relação causal, não engendram, como no drama, umas às outras. Antes elas parecem pedras isoladas, enfileiradas no fio da progressão do eu”. (SZONDI, 2001, p. 60). Tal contraposição entre o mundo objetivo e o alienado é encontrado em peças como *Inferno* (1897), *Rumo à Damasco* (1898-1901), *Sonho* (1901) e *Sonata dos espectros* (1907).

Neste estudo sobre a crise do drama, não podemos esquecer do “drame statique” de Maurice Maeterlinck (1862-1949), que, segundo Szondi, representa dramaticamente homens que insistem na forma passiva de encarar a vida, até chegar ao limite, à morte. Seria o trágico sem ação e herói, como representado nas peças *A Intrusa* (1890), *Os cegos* (1890) e *Interior* (1894).

A postura de Maeterlinck, ao não adotar a oposição sujeito-objeto, aproxima-se do “drama social” de Gerhart J. R. Hauptmann [1862-1946], cuja particularidade está na descrição da vida intersubjetiva por meio do extra subjetivo, assim representado pelas condições sociais e econômicas. As dramaturgias *Antes do nascer do sol* (1889) e *Os Tecelões* (1892) são exemplos de que o dramaturgo intencionava desenvolver uma

reflexão não só das individualidades dos personagens, mas também acerca dos problemas da sociedade real.

A herança deixada por esses dramaturgos serviu de inspiração para inúmeras tendências teatrais e para as novas concepções de encenação e de interpretação surgidas ao longo do século XX. Todas elas vieram empreendidas por manifestações teatrais consideradas de certa forma individuais, reflexo de autores que estavam sob influência de um meio social em transformação. O teatro engajado, por exemplo, teve como pressuposto principal retratar o homem e a sociedade; isto é, o homem e o seu comportamento frente à sociedade e aos problemas de sua época, como se configura no Naturalismo.

Nesse contexto, a ideia de impotência do homem no plano social foi expandida para uma corrente politizada, o que coincide com o período de instabilidade que se estendeu ao longo da primeira metade do século XX. Guerras, crise do capitalismo, avanços científicos e mudanças nas relações trabalhistas formam todo o cúmulo de tensões e também de inspirações para o engajamento teatral desse período. Destacamos trabalhos de dramaturgos e encenadores como os dos alemães Erwin Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht (1898-1956), com seus respectivos conceitos de Teatro Político e Épico, que revolucionaram o cenário teatral dessa época.

No teatro épico, o drama moderno assumiu uma função didática, passando a ser encarado como um instrumento de análise, responsável por fazer com que o espectador tenha autonomia de pensar e refletir sobre as diversas questões sociais, bem como de tomar decisão sobre seu posicionamento diante da sociedade. Segundo Szondi (2001), dessa maneira o espectador não é deixado de fora do espetáculo, tampouco é envolvido ou iludido. O método do distanciamento de interpretação, conforme proposto por Brecht, concebe a condição necessária para que esse espectador tenha compreensão da real situação dramática, de forma clara e objetiva, ao contrário do efeito da *catarse*.

A concepção do épico como uma sequência do dramático contribuiu para as demais manifestações do drama moderno, consideradas por Szondi como “tentativas de solução”. Dentre elas lembremos que nos Estados Unidos o primeiro que trabalhou com novas temáticas foi Eugene O’Neill (1888- 1953), através de seu “monologue intérieur”.

O dramaturgo utilizou formas e técnicas do teatro expressionista alemão e aspectos psicológicos, para assim poder desenvolver os diálogos dramáticos e também os

monólogos em relação à perspectiva intersubjetiva dos seres isolados. Como exemplo da técnica de O'Neill, Szondi aponta a peça *Estranho interlúdio* (1928), que é composta de partes dramáticas e épicas. “Pois já não é mais possível obter do próprio diálogo a continuidade da obra”. (SZONDI, p. 156)

Por ser um grande expoente, O'Neill foi inspiração para dramaturgos das gerações seguintes, como Tennessee Williams (1911-1983), Thornton Wilder (1897-1975) e Arthur Miller. Todos eles empregaram recursos expressionistas e épicos no interior de suas dramaturgias difundidas no período após a Segunda Guerra Mundial. Em *Panorama do Rio Vermelho*, Iná Camargo Costa (2001), ao analisar o teatro norte-americano moderno, aponta “aparentes semelhanças com os acontecimentos do teatro brasileiro no final dos anos 40” (COSTA, 2001, p. 23).

Esse vínculo indica que a produção tardia do teatro moderno no Brasil não se mostrou indiferente às novas tendências do drama e aos temas sociais e politicamente engajados, então ressoados pelos dramaturgos acima citados. A projeção deles aqui no Brasil aconteceu como no caso dos grandes clássicos, ao ocuparem espaço nos principais teatros e companhias teatrais de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Costa (1990) destaca a importância do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, a partir de sua fundação em 1948, quando os profissionais do teatro tiveram a oportunidade de, através da dramaturgia norte-americana, observar as novas tendências do drama – também entendido como teatro moderno aqui no Brasil. Isso se deu pelo fato de o conceito ter começado a ser usado “através da progressiva introdução de elementos épicos”, como explica a pesquisadora (COSTA, 1990, p. 99). Sendo assim, traços estilísticos foram inseridos na escritura dramática de autores brasileiros como Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho – o Vianinha (1936- 974) e Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006).

1.3 Tragédia moderna: em uma breve reflexão

Apresentada a nova conjuntura do drama moderno, faz-se importante voltarmos à concepção de tragédia proposta por Raymond Williams (2002). Segundo o autor, na modernidade ela adquiriu a forma liberal a partir da ascensão dos estudos filosóficos de Hegel, iniciados, sobretudo, entre o final do século XVIII e o início do século XIX, quando enfim a tragédia começou a ser pensada como um tipo específico de ação e reação. Isto é, diferente de uma tragédia antiga, o drama moderno passou a considerar não

somente o sofrimento, mas também as suas causas, pelo fato de que o homem deixou de reconhecer a sustância ética de seus atos, sendo motivado também pelos interesses pessoais e subjetivos.

Desenvolvendo essa análise, Williams chega ao que entende como uma nova concepção de tragédia, concernente à evolução do homem: associada às condições dos tempos modernos, responsável pelas inúmeras contradições do caráter que fizeram o indivíduo desenvolver seus próprios conflitos internos. Em outras palavras, também demonstrando ser influenciado pelo fundamento marxista, o teórico expõe que “aquilo que nos é dado a conhecer não é o caráter, mas a mutabilidade do mundo. A vida humana como tal, sempre e em toda a parte, está sujeita a essas instâncias”. (WILLIAMS, 2002, p.120). Dando ênfase às teorias hegeliana e marxista, Williams acrescenta que:

A sociedade é que se constitui, inevitavelmente, da soma dos seus relacionamentos, e quando estes estão perversamente errados, ou quando as pessoas não mais os compreendem, há uma complicada estrutura de culpa e ilusão que é vivenciada em cada setor da experiência, assim como nos mais óbvios pontos de confluência. (WILLIAMS, 2002, p. 192)

Esse conceito de tragédia, segundo o qual a experiência trágica encontra-se inserida na individualidade, surgiu ainda no período burguês e ganhou força em sua tardia revitalização durante o século XX, quando então dramaturgos se centraram não ser isolado, que possui vontades, paixões e que luta sozinho em meio às banalidades e aos dilemas sociais. Da mesma forma que o indivíduo, a consciência social transformou-se de maneira decisiva, passando a ser vista como “ativamente má e destrutiva e que reivindica suas vítimas simplesmente por estarem vivas. Esta sociedade começou a ser vista como uma instância falsa que pode ser alterada, mas o simples fato de viver nela é suficiente para tornar-se a sua vítima”. (WILLIAMS, 2002, p. 140)

Baseando-se nessas condições, vale lembrarmos que a ênfase no indivíduo isolado – e na sua forma de vida – constitui-se como condição principal da tragédia liberal. Williams reconhece tal relação, explicando que:

No centro da tragédia liberal há uma situação isolada: um homem no ponto culminante de seus poderes e no limite de suas forças, a um só tempo aspirando e sendo derrotado, liberando energias e sendo por elas mesmas destruído. A estrutura é liberal na ênfase sobre a individualidade que se excede, e trágica no reconhecimento final da

derrota ou dos limites que se impõem à vitória. (WILLIAMS, 2002, p. 119)

Como importante pensador de esquerda, Raymond Williams considerou essencial a tarefa artística revolucionária, cujo principal objetivo é expor a verdadeira desordem através da ação do homem moderno ou, podemos dizer, do herói liberal – que, de modo semelhante ao herói romântico, luta com todas as suas forças para conservar os seus ideais ou para ser aceito pela sociedade. Tal discussão está amplamente discutida por ele em *Tragédia Moderna*, a partir da exposição dramatúrgica de autores como Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Pirandello, Ionesco, O'Neill, Beckett, Camus, Sartre e Brecht, entre outros, os quais apresentam métodos e problemáticas que se enquadram como tragédia moderna.

No texto intitulado *Tragédia no século XX*, publicado como prefácio do livro de Williams, Costa (2002) afirma que *Tragédia Moderna* corresponde a um momento de inflexão e de motivações políticas explícitas, no pensamento do crítico galês, sobre o teatro e esta, como ele mesmo explicou deve-se a sua percepção do papel importante do teatro épico brechtiano. A estudiosa pontua ainda, que tal livro foi uma maneira do autor contradizer a ideia de não ser possível haver tragédia nos tempos modernos; De acordo com a autora (COSTA, 2002, p.14), “George Steiner e seguidores, apoiados em problemática leitura de Nietzsche (e Schopenhauer)”, haviam decretado este ponto de vista, já que consideravam inadequados, o uso dos adjetivos “trágico” em qualquer condição fatalista.

Associado ao livro, o pensador também reforça a ideia de atualização do gênero dramático, baseada no homem moderno, na crítica social e na arte que alinha história como parte do conteúdo trágico moderno. Tal qual foi o intuito de Arthur Miller e Jorge Andrade ao comporem suas obras teatrais, com destaque para *A morte do caixeiro viajante* e *A moratória*. Nessas peças os autores se basearam em acontecimentos que em si, não acarretam o trágico. O que as torna tragédias são as reações convencionadas aos acontecimentos vividos pelos personagens. Ou seja, esses acontecimentos estão vinculados ao sofrimento presente dos personagens, o que, conforme observa Williams (2002), estão relacionadas a quatro fatores essenciais da teoria da tragédia, classificadas como; ordem e acidente; a destruição do herói; a ação irreparável e a ênfase sobre o mal.

No caso da ordem, o teórico lembra que ela mantém uma relação com a desordem, e que o sofrimento deixou de ser um fator de desígnio, passando a ser visto como acidente.

Quanto a destruição do herói, Williams chama atenção para o fato do herói ser realmente destruído, mas que contudo não significaria o fim da ação. Já que nos tempos atuais e com as experiências individuais, “não há mais o que dizer, quando um homem morre, a não ser o fato de que outros também irão morrer”. (WILLIAMS, 2002, p. 81)

Sobre a ação irreparável, o teórico considera que na contemporaneidade, a morte deixou de ser o único desfecho da tragédia, passando a estar mais presente em nossa cultura, ligando-se a qualquer fim que o homem liberal possa vir a enfrentar durante a sua vida, seja ela como “uma solidão, perda de conexões humanas, uma possível cegueira do fado humano”. (WILLIAMS, 2002, p. 84). Ele destaca ainda que a morte deve fazer parte da história como um participante ou como ator, e não como ação necessária, assim como tradicionalmente se procedia na estrutura clássica.

Com relação ao último ponto da teoria, a ênfase sobre o mal, Williams postula que o mal nos tempos atuais deixou de ser generalizado, como era antes quando ainda se dava ênfase a uma cosmovisão cristã nas tragédias. Ademais, ele considera que na atual conjuntura social, o mal passou a ser visto como uma designação para os muitos tipos de desordem que corroem e destroem a vida real, seja ele como, vingança, ambição, orgulho, entre outras formas particulares, podendo vir em uma ação trágica como resultado tanto de um tempo vivenciado quanto suportado.

Todas essas teorias, não estão associadas somente a um acontecimento único ou a uma natureza humana permanente e imutável, mas a todo um conjunto de experiências que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e instituições em processo de transformação. Williams deixa claro ainda, que as consequências desse processo, recaem não apenas sobre a teoria como vimos acima, mas também sobre o método crítico, diretamente relacionado as relações e conexões suficientemente substanciais e que são representadas em uma ação. (WILLIAMS, 2002, p. 76)

Para começarmos a entender melhor sobre essas ações nas tragédias modernas, propomos para o próximo capítulo uma apresentação sobre a vida e a obra de Arthur Miller e de Jorge Andrade. Em seguida, daremos atenção aos contextos dramáticos, bem como aos conteúdos históricos e sociais que são tematizados pelas peças que formam o *corpus* deste estudo.

CAPÍTULO 2

ARTHUR MILLER E JORGE ANDRADE: VIDA E DRAMATURGIA

2.1 Arthur Miller e sua trajetória como dramaturgo engajado

Arthur Miller nasceu no dia 17 de outubro de 1915, em Manhattan, na cidade de Nova York, como um dos três filhos de Augusta Miller e Isidore Miller, imigrantes poloneses de descendência judaica. Quando criança, o dramaturgo teve vivências e experiências marcantes que foram fundamentais para sua educação, principalmente o contato com as crenças e os valores judaicos e o incentivo artístico de sua mãe, o que lhe proporcionou uma relação de proximidade com os livros e a música. Aliás, foi sobretudo a partir da música que Miller desenvolveu o seu gosto pelas obras clássicas.

Na infância, o dramaturgo viveu com sua família, ainda bem-sucedida, num apartamento com vista para o *Central Park*. O sustento vinha de um próspero negócio de confecções de roupas. Tal condição de vida foi desfrutada até a eclosão da Grande Depressão econômica ocorrida em 1929, quando Miller então presenciou a ruína de sua família. Devido às dificuldades financeiras, eles tiveram que se mudar para o distrito popular do Brooklyn. Lá, o jovem Miller completou os seus estudos e começou a trabalhar num depósito de peças de automóveis, com intuito de conseguir dinheiro para ingressar em uma universidade. Nessa época, a sua primeira experiência com a literatura foi através do livro *Os Irmãos Karamazov* (1880). “O livro impressionou-o tanto, que ele resolveu ser escritor” (HOGAN, 1965, p.12).

Como estudante de jornalismo na Universidade de Michigan, Miller desempenhou a função de redator no jornal *Michigan Daily* (1890). Por meio da prática jornalística, o estudante então iniciou o seu ativismo a favor dos direitos sociais e políticos. Segundo Betti (2005), o estudante engajado socialmente:

Travou contato direto com os conflitos entre capital e trabalho no setor da indústria automobilística, em *Detroit*, o que também se constituiu num processo importante de aprendizado sobre os aspectos da exploração econômica e da dominação ideológica sofrida pelo trabalhador. (BETTI, 2005, p. 31)

A partir dessas experiências vividas ainda como estudante, Miller começou a se empenhar nas causas do teatro. Assim, após o término de seu curso, começou a trabalhar no *Federal Theatre Project* (1935-1939) [Projeto Federal de Teatro], um programa governamental que atendia a artistas desempregados atingidos pela crise econômica. Esse projeto auxiliava o financiamento de peças teatrais e de outras apresentações artísticas da época. Durante a sua passagem pelo programa, Miller, ainda aspirante a dramaturgo, foi escritor de peças de rádio e roteiros, além de contos e textos de ficção. Sua participação findou juntamente com as atividades do FTP, fechado por suspeita de associação com o Partido Comunista.

Como roteirista de peças de rádio, Miller conseguiu parcerias para produzir sua primeira peça profissional, chamada *The Man Who Had All the Luck* (1944) [*O homem que teve toda a sorte*]. Após a estreia, ocorrida em 1944, a peça ficou somente quatro dias em cartaz, sendo um fracasso de público – diferente da situação dos demais espetáculos em cartaz nos principais palcos da Broadway durante a década de 1940. Miller (2001) explica que nesses anos o teatro norte-americano:

[...] estava numa fase “clássica” e defendia uma série de cânones dramáticos inamovíveis, cuja não observância redundava em fracasso. Acredita-se que nada era mais impessoal que a arte dramática [...]. Este objetivismo bastardo era levado tão a sério que ainda nos anos 60 até mesmo um crítico arguto [...] era capaz de afirmar que as obras que desenvolvem ideias sociais ou morais, ao invés de oferecer o simples entretenimento, acabariam por afastar o público dos teatros. (MILLER apud COSTA, 2001, p. 144)

Diante dessa conjuntura teatral conservadora, Miller certamente considerou remota a chance de se destacar como dramaturgo. Tanto que ao longo desse período ele trabalhou na rádio CBS em 1944, dedicando-se a escrever roteiros de peças. Um fato que marcou sua trajetória foi ter se tornado membro do *Group Theatre*. Foi lá que Miller teve a oportunidade de estabelecer contato com vários diretores, entre eles Elia Kazan. Esse diretor foi responsável por dirigir o primeiro grande sucesso da carreira do dramaturgo, a peça *All My Sons* [*Todos eram meus filhos*], que estreou em 1947, no *Coronet Theatre* da Broadway.

Flávio Rangel (1976) lembra que o jovem dramaturgo ganhou, com sua primeira peça, o desconfortável rótulo de esquerdista, já que nela o autor denuncia a ação criminosa

de um fornecedor de peças de avião responsável pela morte de vários pilotos. A peça foi proibida na Europa, nas regiões ocupadas pelo Exército norte-americano, e nos Estados Unidos, onde foi levantada também uma campanha no sentido de dificultar sua encenação. (RANGEL, 1976, p. 9). Rangel afirma ainda que:

Miller aceitou a acusação. Preferindo ser um autor incômodo, como Ibsen – seu modelo – o fora no século passado. [...] para ele, escrever em uma época do pós-guerra era, na verdade, desmistificar um pouco os sonhos da América. Discreto e convincente como Ibsen, Miller enveredou com segurança pelo drama social, colocando no centro da ação o conflito do indivíduo face à coletividade. O grande público e a crítica parecem ter aceitado o desafio. (RANGEL, 1976, p. 9- 10)

Após o sucesso de *All My Sons*, a consagração de Miller veio definitivamente poucos anos depois, em 1949, com a estreia de *Death of a Salesman* (1949). Com essa peça, de acordo com Betti (2005), Miller garantiu o seu espaço no cânone teatral do século XX, ao lado dos dramaturgos americanos Eugene O'Neill e Tennessee Williams. O drama do caixeiro viajante envolveu o público, mesclando o realismo com aspectos psicológicos, representados pelas alucinações do protagonista Willy Loman.

Essa técnica teatral advém das diversas influências adquiridas ao longo de seus estudos dramáticos, desde os clássicos gregos até precursores modernos como Henrik Ibsen, George Bernard Shaw, August Strindberg e Bertold Brecht, entre outros. A partir desses dramaturgos, Miller considerou o teatro uma forma de reflexão social e política, abordando em suas peças temas históricos como o horror do Holocausto, a Segunda Guerra Mundial, a Grande Depressão econômica iniciada em 1929, entre outros – acontecimentos ligados, sobretudo, ao ciclo de expansão e crise do sistema capitalista. Betti (2005) comenta os efeitos de tal posicionamento:

O esforço de representar dramaturgicamente toda essa gama de questões constitui-se num desafio constante para o autor, tanto em demandar soluções formais complexas e nem um pouco óbvias, como requerer o exercício permanente do posicionamento político e da crítica ao pensamento dominante, orquestrado pela máquina estatal de um lado e por Hollywood de outro. (BETTI, 2005, p. 31)

No decorrer da década de 1950, o dramaturgo deu seguimento ao esquema de denúncia social, por meio de peças que faziam analogia ao macarthismo, movimento de

repressão política ocorrida nos Estados Unidos nos anos 1940 e 1950, sob o comando de Joseph McCarthy, senador republicano que incitou o combate aos comunistas. A peça *The Crucible* [*As Bruxas de Salém*] foi escrita nesse contexto, tendo estreado na Broadway em 1953. Segundo Costa (2001), o drama traz a clara mensagem de resistência contra uma tirania que “produziu na vida cotidiana, um ‘salve-se quem puder’ nacional, uma histeria análoga ao fenômeno religioso ocorrido em Salem, de que Miller tratou”. (COSTA, 2001 p. 151).

Anos depois, sob suspeita de relação com o Partido Comunista, Miller foi intimado a comparecer ao *House Un-American Activities Committee* - HUAC [Comitê de Atividades não-americanas]. Apesar de pressionado, o dramaturgo se recusou a delatar os nomes de seus colegas escritores suspeitos de serem comunistas ou simpatizantes do comunismo. O seu ato de coragem custou um preço alto: a condenação por desacato ao Congresso, que abalou também a sua carreira, por conta da censura às suas peças durante as investigações. A decisão pela prisão mais tarde foi revogada pela Suprema Corte, por falta de provas.

Cada vez mais motivado a se posicionar contra o governo, Miller – então na condição de presidente da Associação Internacional de Poetas, Ensaístas e Romancistas, a *Pen International*³ – lutou pelos direitos dos escritores, viajando por diversos países com o propósito de defender a liberdade de expressão. Abbotson (2007) lembra do episódio ocorrido em 1971, quando o dramaturgo protestou contra a detenção do diretor brasileiro Augusto Boal, preso em São Paulo durante o regime militar brasileiro. Miller publicou no jornal *The New York Times* uma carta assinada conjuntamente por vários intelectuais, denunciando a repressão política no Brasil.

Ciente de seu compromisso social, o dramaturgo continuou a escrever e a abordar no teatro questões sociais e políticas, como se pode ver nas peças consideradas tardias de sua carreira: *Incident at Vichy* (1964) [*Incidente em Vichy*], *The Archbishop's Ceiling* (1977) [*O Teto do Arcebispo*], *The American Clock* (1980) [*O Relógio Americano*], *The Ride Down Mt. Morgan* (1991) [*A Descida do Monte Morgan*], *Broken Glass* (1994) [*Vidros Partidos*].

³ A *Pen Internacional* (PEN) é uma organização fundada em Londres (1921), que promove a difusão da literatura e defende a liberdade de expressão de escritores, poetas e artistas.

Todas elas constituem uma mudança na forma como Miller passou a interpretar os impasses e as crises da contemporaneidade, de forma não menos impactante que suas primeiras peças. Seu forte compromisso social e político o impulsionou a buscar até o final de sua carreira temas complexos e ao mesmo tempo adequados a uma experiência coletiva. Por conta desses fatores, as peças do dramaturgo tiveram ressonância e circulação em diversos países.

2.2 Considerações iniciais sobre *A morte do caixeiro viajante*

Encenado pela primeira vez em 1949, no *Locust Street Theatre* na Filadélfia⁴, o drama *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller, foi sucesso de crítica e público, destacando-se pelas 792 performances ao longo da primeira temporada. Além do grande sucesso da estreia, a peça também se sobressaiu nas outras produções pelo mundo⁵. As apresentações em Londres, em 1949, e na China, em 1983, estão entre os destaques, pois o próprio dramaturgo dirigiu essas montagens. Aqui no Brasil as principais apresentações ocorreram em 1951, sob direção de Esther Leão. Nas décadas seguintes, a peça foi traduzida por Flávio Rangel, sendo encenada nos anos de 1962, 1977 e em 2003⁶, com a direção de Felipe Hirsch.

O pano de fundo da peça retrata os Estados Unidos dos anos 1940, em pleno vigor econômico, quando as indústrias indicavam que a tecnologia e a inovação levariam o país a uma consequente expansão econômica e política. Naquele momento se celebravam as promessas do capitalismo – sendo Nova York a cidade símbolo da cultura moderna, conforme lembra Marshall Berman (1986), filósofo e autor de *Tudo que é sólido se desmancha no ar*.

Apesar dessa realidade de otimismo e de avanço no país norte-americano, Miller fez questão de relembrar os impactos da Grande Depressão ocorrida dez anos antes, em 1929. De acordo com o principal biógrafo do dramaturgo, Bigsby (1998), a crise se faz

⁴ Segundo Robert Hogan (1965), a peça foi dirigida pelo diretor Elia Kazan e estrelada por Lee J. Cobb (Willy), Mildred Dunnock (Linda), Arthur Kennedy (Biff) e Cameron Mitchell (Happy).

⁵ Londres, direção de Elia Kazan (1949); *South Coast Repertory Production*, direção de Martin Berson (1969); Broadway, Broadway, George C. Scott (1975); China, direção de Arthur Miller (1983); Broadway, direção de Michael Rudman (1984); *South Coast Repertory Production*, direção de Martin Benson (1997); Broadway, direção de Robert Falls (1999); Londres, direção de Robert Falls (2005); *Yale Repertory Theatre Production*, direção de James Bundy (2009), *Weston Playhouse Theatre Company Production*, direção de Steve Stettler (2010); Broadway, direção de Mike Nichols (2012).

⁶ Informação retirada do site Enciclopédia Itaú Cultural.

presente na memória de Willy Loman, como se o seu destino pessoal e o da nação estivessem de alguma forma entrelaçados. Assim como ele também retorna ao clima de expansão e confiança dos anos 1920, que também foi representado por F. Scott Fitzgerald no romance *O Grande Gatsby* (1995).

Em relação à história que inspirou o drama de Willy Loman, Bigsby (1998) descreve que:

[...] teve suas origens em uma breve conto que Miller escreveu aos dezessete anos (*aproximadamente a idade do jovem Biff Loman*), quando ainda trabalhava para a companhia de seu pai. Ele contava a história de um velho vendedor que não vendia nada e que foi abusado pelos compradores [...]. Em nota rabiscada no manuscrito, Miller registra que o vendedor real se jogou sob um metrô. Anos depois, no momento da estreia na Broadway, a mãe de Miller encontrou a história abandonada em uma gaveta. (BIGSBY, 1998, p. 8, tradução nossa)⁷

Comovido pela história de um homem comum de classe média, Arthur Miller deu vida a um dos protagonistas mais famosos do drama moderno. Willy Loman é um vendedor de 63 anos e chefe de família que vivencia a sua própria decadência em cada viagem que faz, ao perceber que o seu trabalho já não tem mais a importância de antes, quando ainda possuía clientes fiéis e obtinha altos rendimentos em suas vendas. Na trama, o velho vendedor mora com sua esposa Linda e seus filhos, Biff e Happy, em uma casa modesta do Brooklyn, bairro popular de Nova York, conhecido por ser então povoado por uma grande massa de trabalhadores e imigrantes.

Antes de nos aprofundarmos no contexto dramático, lembremos da forma minuciosa com que Miller descreve o cenário:

Diante de nós está a casa do caixeiro-viajante. Uma sugestão de formas angulares e de torres que a cercam, pelos lados e por trás. [...]. O telhado é unidimensional; acima e abaixo dele, veem-se os prédios de apartamentos. Na frente da casa existe um praticável que chega até o proscênio; essa área serve tanto como quintal de Willy como o local

⁷[...] had its origins in a short story Miller wrote at the age of seventeen (*approximately the age of the young Biff Loman*), when he worked, briefly, for his father's company. It told of an aging salesman who sells nothing, is abused by the buyers, [...]. In a note scrawled on the manuscript, Miller records that the real salesman had thrown himself under a subway train. Years later, at the time of the play's Broadway opening, Miller's mother found the story abandoned in a drawer.

onde ele imagina suas cenas e também as cenas de cidade. (MILLER, 1976, p. 9-10)⁸

No primeiro ato, Willy Loman surge à direita carregando duas malas grandes, símbolo de seu ofício de vendedor ambulante. “Ele tem mais de sessenta anos e veste-se sobriamente” (MILLER, 1976, p. 10)⁹. Já nesta entrada presenciamos o protagonista demonstrando um cansaço evidente, pois caminha cabisbaixo e logo exprime um “Oh, meu Deus”, despertando a atenção de sua esposa Linda, que imediatamente acorda apressada.

Conforme rubrica de Miller, Linda é “uma mulher naturalmente alegre, que reprime, com vontade de ferro, suas restrições ao comportamento de Willy” (MILLER, 1976, p. 10)¹⁰. Ela entende as dificuldades do marido, sendo em todos os momentos da peça muito solícita e preocupada, como na ocasião em que compreende o cansaço do caixeiro que viaja todas as semanas. “Willy, meu querido. Fale com eles de novo. Não há razão para você não trabalhar aqui mesmo em Nova York”. (Miller, 1976, p. 13)¹¹

Willy, por sua vez, insiste em permanecer trabalhando na Nova Inglaterra, onde se sente mais respeitado e útil, até porque essa região ainda não sofreu os impactos da intensa industrialização e modernização. Nesse momento, percebemos a tentativa do vendedor de manter a sua reputação como trabalhador competente, desvencilhando-se de sua verdadeira condição de homem ultrapassado diante de um presente moderno. Em diálogo com Linda, o velho caixeiro considera que a culpa de sua atual condição esteja relacionada à má gestão de seu patrão,

WILLY - Se o velho Wagner fosse vivo, hoje eu teria um lugar de diretor, e aqui em Nova York! Esse homem sim, era um príncipe, um homem de verdade. Mas esse menino, esse Howard, esse não sabe de nada. Quando eu resolvi ir para o norte pela primeira vez, a Companhia

⁸Before us is the Salesman's house. We are aware of towering, angular shapes behind it, surrounding it on all sides. [...]. The roofline of the house is one-dimensional; under and over it we see the apartment buildings. Before the house lies an apron, curving beyond the forestage into the orchestra. This forward area serves as the back yard as well as the locale of all Willy's imaginings and of his city scenes. (MILLER, 1998, p. 1)

⁹He is past sixty years of age, dressed quietly. (MILLER, 1998, p. 2)

¹⁰Most often jovial, she has developed an iron repression of her exceptions to Willy's behavior. (MILLER, 1998, p. 2)

¹¹LINDA - Willy, dear. Talk to them again. There's no reason why you can't work in New York. (MILLER, 1998, p. 4)

Wagner não sabia nem onde ficava a Nova Inglaterra! (MILLER, 1976, p. 14)¹²

Willy não aceita que está no fim de sua carreira e que nunca conseguiu o sucesso financeiro que sempre almejou. O seu drama se estende quando reconhece o seu fracasso também como patriarca, já que, aos poucos, perde o respeito de seus filhos, principalmente a consideração de seu primogênito, Biff, em quem o velho vendedor sempre depositou suas esperanças, idealizando para ele uma carreira de sucesso. Em rubrica, Biff é descrito “como dois anos mais velho que seu irmão Happy” (MILLER, 1976, p. 21). Um rapaz de boa aparência, mas que mostra estar abatido e inseguro, já que ainda não conseguiu atingir seu sucesso profissional.

Na continuação do diálogo, Willy e Linda comentam a presença dos dois filhos em casa. O casal deixa transparecer certo pessimismo sobre a vida:

LINDA– Foi tão bonito ver os dois fazendo a barba juntos no banheiro. E saindo juntos. Você não está sentindo? A casa inteira está cheirando a loção de barba.

WILLY – Pois é. A gente trabalha a vida inteira para comprar uma casa e, quando a casa é da gente, não há ninguém para morar nela.

LINDA – Mas meu amor, a vida é assim mesmo. Sempre foi assim. A vida é uma derrota.

WILLY– Não, há pessoas... Há pessoas que conseguem sucesso, [...]. (MILLER, 1976, p. 15)¹³

Através desse diálogo prosaico, podemos perceber que Miller utilizou todo o cotidiano da família Loman para fazer críticas às falsas promessas do chamado *American Way of Life* [estilo americano de vida]. Essa busca por situações banais para a formação do efeito dramático é reconhecida por Jean-Pierre Sarrazac (2013) como uma forma eminentemente moderna, a qual se desenvolveu ao longo do século XX. Segundo o teórico, é um teatro de consonância trágica que se inscreve no cotidiano mais banal, mais

¹²WILLY - If old man Wagner was alive I'd a been in charge of New York now! That man was a prince, a real man. But that boy of his, that Howard, he don't appreciate. When I went north the first time, the Wagner Company didn't know where New England was! (MILLER, 1998, p. 4)

¹³LINDA - It was so nice to see them shaving together, one behind the other, in the bathroom. And going out together. You notice? The whole house smells of shaving lotion.

WILLY - Figure it out. Work a life time to pay off a house. You finally own it, and there's nobody to live in it.

LINDA - Well, dear, life is a casting off. It's always that way.

WILLY - No, no, some people... some people accomplish something. Did Biff say anything after I went this morning? (MILLER, 1998, p. 4)

trivial. “Não é mais o mito que está na origem das peças, mas sim o fait divers, a forma mais comum do irreparável”. (SARRAZAC, 2013, p. 9)

Admirador de Ibsen, Arthur Miller utilizou essa forma trágica, sublinhando precisamente os aspectos do sujeito em sua situação mais decadente. Podemos perceber esses elementos na sequência a seguir, em que o dramaturgo ilustra os efeitos da crise financeira e do acirramento do modo de vida capitalista, através dos diálogos dos personagens Willy e Linda, que, com dificuldades financeiras, se esforçam em calcular suas dívidas:

WILLY - Quanto é que estamos devendo?
 LINDA - Bom, primeiro tem dezesseis dólares da geladeira...
 WILLY - Por que dezesseis?
 LINDA - Rompeu-se a correia do ventilador; custou um dólar e oitenta.
 WILLY - Mas essa geladeira é nova...
 LINDA - O homem disse que é assim mesmo. Tem que trocar a correia de vez em quando.
(Passam “através” da parede para a cozinha.)
 WILLY - Tomara que não tenham enganado a gente.
 LINDA - É a geladeira mais anunciada de todas!
 WILLY - Eu sei, é uma boa geladeira. Que mais?
 LINDA - Nove dólares e sessenta para a máquina de lavar. E no dia quinze vence a prestação do aspirador. Três e meio. E faltam pagar vinte e um dólares do conserto do telhado.
 WILLY - Acabaram-se as goteiras?
 LINDA - Claro, eles fizeram um trabalho ótimo. E você ainda tem que pagar o carburador para Frank.
 WILLY - Eu não vou pagar a esse sujeito! Essa porcaria de Chevrolet devia proibir a fabricação desse carro! (MILLER, 1976, p. 44-45)¹⁴

¹⁴WILLY - What do we owe?

LINDA - Well, on the first there's sixteen dollars on the refrigerator...

WILLY - Why sixteen?

LINDA - Well, the fan belt broke, so it was a dollar eighty.

WILLY - But it's brand new...

LINDA - Well, the man said that's the way it is. Till they work themselves in, y' know. *(They move through the wall-line into the kitchen.)*

WILLY - I hope we didn't get stuck on that machine.

LINDA - They got the biggest ads of any of them!

WILLY - I know, it's a fine machine. What else?

LINDA - Well, there's nine-sixty for the washing machine. And for the vacuum cleaner there's three and a half due on the fifteenth. Then the roof, you got twenty-one dollars remaining.

WILLY - It don't leak, does it?

LINDA - No, they did a wonderful job. Then you owe Frank for the carburetor.

WILLY - I'm not going to pay that man! That goddam Chevrolet, they ought to prohibit the manufacture of that car! (MILLER, 1998, p. 22-23)

O conflito de Willy se torna cada vez mais presente na vida da família, como demonstrado no trecho seguinte, em que Linda, desesperada, adverte aos filhos que Willy está passando por momentos difíceis no trabalho e que ele está tentando cometer um suicídio.

LINDA– Ele está morrendo, Biff. (*Happy vira-se rapidamente para ela, chocado.*)

BIFF – (*Depois de uma pequena pausa*) Por que ele está morrendo?

LINDA – Ele está tentando se suicidar.

BIFF – (*Horrorizado*) Como?

[...]

LINDA–O inspetor de seguro esteve aqui. Disse que eles tinham provas de que todos os acidentes do ano passado não eram... não eram acidentes.

[...]

LINDA – No mês passado... (*Com grande dificuldade*) Oh, meus filhos, é tão difícil para eu dizer isso! Para vocês ele não passa de um velho estúpido, mas eu digo que ele é melhor que muitos outros. (*Solúça e limpa os olhos.*) Eu estava procurando um fusível. A luz da casa tinha se apagado e eu desci até o porão. E atrás da caixa de fusíveis, tinha caído o pedacinho de um tubo de borracha.

HAPPY – É mesmo?

Linda – Tem uma conexão na ponta. Percebi na hora. É lógico que, na base do aquecedor, havia uma nova torneirinha no tubo de gás.

[...]

BIFF - E você tirou o tubo?

LINDA– Tenho vergonha... Como é que eu vou falar nisso com ele? Todo dia eu desço e tiro o tubinho de borracha. Mas, quando ele chega em casa, eu ponho de novo no lugar. Como é que eu posso insultá-lo desse jeito? Eu não sei o que fazer. Vivo em pânico. Sei que pode parecer fora de moda, uma frase feita, mas ele dedicou sua vida inteira a vocês e vocês agora lhe dão as costas. (*Inclina-se na cadeira, chorando, o rosto entre as mãos.*) Biff, juro por Deus! A vida dele está em suas mãos! (MILLER, 1976, p.79-82)¹⁵

¹⁵LINDA - He's dying, Biff. (*Happy turns quickly to her, shocked.*)

BIFF – (*After a pause*): Why is he dying?

LINDA - He's been trying to kill himself.

BIFF – (*with great horror*): How?

[...]

LINDA – The insurance inspector came. He said that they have evidence. That all these accidents in the last year... weren't...weren't... accidents.

[...]

LINDA - Last month . . . (*With great difficulty*) Oh, boys, it's so hard to say a thing like this! He's just a big stupid man to you, but I tell you there's more good in him than in many other people. (*She chokes,*

Após a revelação da mãe, Biff decide mudar de comportamento. Ele faz planos de conseguir um empréstimo com Bill Oliver, seu antigo patrão, para montar com Happy um negócio de venda de artigos esportivos. Ao saber do plano, Willy se sente motivado a pedir transferência a seu chefe, o jovem empresário Howard Wagner.

Nessa mesma cena, Linda faz recomendações para que o marido peça adiantamento, já que eles têm muitas dívidas a serem pagas, inclusive a última parcela da hipoteca da casa. Ao lembrar-se da dívida, Willy novamente se enche de certa melancolia, visto que durante 25 anos se dedicou a pagar a casa que a todo custo construiu. Willy diz: “Que missão? Qualquer dia desses aparece aí um estranho, muda pra cá e acabou-se. Se pelo menos Biff quisesse viver aqui, se se casasse, tivesse filhos...” (MILLER, 1976, p. 103)¹⁶.

No segundo ato, Willy encontra com seu chefe Howard Wagner, no escritório que surge à esquerda do cenário. No início da conversa, o empresário se mostra mais interessado pelo gravador que acabara de adquirir do que pela presença do velho preocupado. O aparelho representa o início do desenvolvimento tecnológico, que transformou a forma das pessoas agirem e se comunicarem. Nesse caso, o gravador simboliza também o desejo de Howard de se modernizar, de descartar tudo o que já não tem mais eficiência, “Quer saber de uma coisa Willy? Eu vou pegar a minha câmara, minha serra-de-fita, tudo, e vou jogar tudo fora” (MILLER, 1976, p. 109).

Isso se estende à empresa, pois Howard expõe claramente a Willy que não há espaço mais para ele na sede de Nova York e que comumente os seus serviços como caixeiro não são necessários na cidade. Após essa revelação, Willy se desespera, tentando, de diversas maneiras, convencer o chefe. A primeira é gradativamente diminuir a sua proposta

wipes her eyes.) I was looking for a fuse. The lights blew out, and I went down the cellar. And behind the fuse box it happened to fall out was a length of rubber pipe just short.

HAPPY - No kidding?

LINDA - There's a little attachment on the end of it. I knew right away. And sure enough, on the bottom of the water heater there's a new little nipple on the gas pipe.

[...]

BIFF - Did you have it taken off?

LINDA - I'm... I'm ashamed to. How can I mention it to him? Every day I go down and take away that little rubber pipe. But, when he comes home, I put it back where it was. How can I insult him that way? I don't know what to do. I live from day to day, boys. I tell you, I know every thought in his mind. It sounds so old-fashioned and silly, but I tell you he put his whole life into you and you've turned your backs on him. *(She is bent over in the chair, weeping, her face in her hands.)* Biff, I swear to God! Biff, his life is in your hands! (MILLER, 1998, p. 42-43)

¹⁶ WILLY - What purpose? Some stranger will come along, move in, and that's that. If only Biff would take this house, and raise a family... (MILLER, 1998, p. 54)

salarial, de 150 dólares para 40 dólares. Logo em seguida, ele se apegua à justificativa do tempo que dedicou à empresa, “[...] Eu dei trinta e quatro anos da minha vida a esta companhia e agora não posso nem pagar o meu seguro! Um ser humano não é igual a uma laranja, que você chupa e joga o bagaço fora! (MILLER, 1976, p.115)¹⁷.

Apesar de ter se sujeitado a tantas humilhações, Willy não escapou do que ele mais temia: a sua demissão. Sua frustração e tristeza aumentam ainda mais e, então, ele encontra com o jovem Bernard, filho de seu vizinho Charley. Bernard é um rapaz sério, responsável, que sempre dedicou seu tempo para os estudos. Como adulto, ele se tornou um grande advogado e também pai de família, para espanto de Willy.

O velho caixeiro sempre o considerou um rapaz anêmico, por não ter o porte físico de atleta e por não ser popular como foi seu filho Biff. Bernard somente tirava boas notas, o que para ele não seria a principal qualidade de um homem de negócios. “Bernard pode tirar as melhores notas no colégio, mas [...] no mundo dos negócios, o homem que tem boa aparência, o homem que desperta interesse é o homem que faz sucesso. Sejam queridos e vocês nunca fracassarão”. (MILLER, 1976, p. 41)¹⁸.

Mesmo sendo ridicularizado pelos Loman, Bernard sempre soube ser compreensivo, sobretudo com Biff, incentivando-o a estudar. Foi a partir dele que Willy descobriu o motivo de o jogador ter desistido de seu futuro.

BERNARD - Eu me lembro que era junho, as notas saíram, e ele tinha sido reprovado em matemática.

WILLY – Aquele filho da mãe!

[...]

BERNARD – Não foi isso que o abateu. Mas, depois, ele sumiu do mapa durante quase um mês. Eu pensei que ele tivesse ido a Boston falar com você. Você falou com ele nessa ocasião?

(Willy fica em silêncio, com o olhar perdido.)

BERNARD - Willy?

WILLY – *(Com um tom fortemente ressentido)* Sim, ele foi a Boston. E daí?

BERNARD – Bem, quando ele voltou... eu nunca me esquecerei daquele dia, porque achei tudo tão estranho. [...]. E nesse dia que ele voltou, um mês depois, ele pegou as chuteiras... lembra, aquelas onde

¹⁷ I put thirty-four years into this firm, Howard, and now I can't pay my insurance! You can't eat the orange and throw the peel away. (MILLER, 1998, p. 61)

¹⁸ WILLY - Bernard can get the best marks in school, but [...]. Because the man who makes an appearance in the business world, the man who creates personal interest, is the man who gets ahead. Be liked and you will never want. (MILLER, 1998, p. 20-21)

estava inscrito “Universidade de Virginia”? [...]. Ele as pegou, levou pro porão e queimou no forno. [...]. Eu sempre pensei como era estranho o fato de que eu estava percebendo que ele havia desistido de viver. O que aconteceu em Boston, Willy? (*Willy olha para Bernard como se fosse um intruso.*) (MILLER, 1976, 132-133)¹⁹.

Ao tomar consciência de sua culpa, Willy decide então se redimir de seus erros, escolhendo o caminho do suicídio como a única possibilidade de garantir o futuro de seus filhos. Depois de inúmeras tentativas, ele consegue pôr fim a sua existência, morrendo em uma proposital batida de carro.

Diferente do que ocorrera no velório do velho caixeiro Dave Singleman, apenas poucas pessoas, as mais próximas, participam da cerimônia fúnebre de Willy Loman. Biff, Happy, Charley e Bernard acompanham Linda em sua última homenagem ao falecido marido. Ajoelhada, ela se mostra resignada ao se despedir sem conseguir chorar, já que a ausência de Willy fora constante em sua vida. Em suas últimas palavras na peça, com o som de uma flauta ao fundo, a mulher diz, aliviada, que já não há mais dívidas e que enfim conseguiu fazer o último pagamento da casa. Linda afirma: “Não estamos devendo nada a ninguém. Estamos livres de obrigações. (*Soluçando mais aliviada.*) Estamos livres... Estamos livres... livres...” (MILLER, 1976, p. 204)²⁰.

2.3 *American Dream*: uma esperança para a família Loman

Desde o século XVI, quando colonos ingleses migraram da Europa para os Estados Unidos, já se acreditava no *American Dream* [Sonho Americano] como um ideal de vida e desenvolvimento social. Esse sentimento otimista de sucesso e prosperidade foi

¹⁹BERNARD - Willy, I remember, it was June, and our grades came out. And he'd flunked math.

WILLY - That son-of-a-bitch!

[...]

BERNARD - He was not beaten by it at all. But then, Willy, he disappeared from the block for almost a month. And I got the idea that he'd gone up to New England to see you. Did he have a talk with you then? (*Willy stares in silence.*)

BERNARD - Willy?

WILLY - (*With a strong edge of resentment in his voice*) yeah, he came to Boston. What about it?

BERNARD - Well, just that when he came back... I'll never forget this, it always mystifies me. [...]. And he came back after that month and took his sneakers... remember those sneakers with “University of Virginia” printed on them? [...]. And he took them down in the cellar, and burned them up in the furnace. [...]. I've often thought of how strange it was that I knew he'd given up his life. What happened in Boston, Willy? (*Willy looks at him as at an intruder.*) (MILLER, 1998, p. 72)

²⁰ LINDA - [...] We're free and clear. (*Sobbing more fully, released*) We're free. (*Biff comes slowly toward her.*) We're free... We're free... (MILLER, 1998, p. 112).

intensificado com o passar do tempo e, ainda hoje, é ingenuamente buscado pelos que acreditam ser fácil viver uma vida melhor e de sucesso nesse país. A procura por esse sonho se intensificou ainda mais após a Primeira Guerra Mundial, com o avanço técnico da indústria, que também leva a uma valorização da prosperidade material, da realização pessoal em uma carreira profissional de prestígio e no reconhecimento social.

A expressão “sonho americano” foi cunhada em 1931 por James Truslow Adams em seu livro *The Epic of America*. Em meio à turbulência causada pela Grande Depressão de 1929, o historiador definiu o *American Dream* como:

[...] uma terra em que a vida deve ser melhor e mais completa e completa para todos, com oportunidade para cada um de acordo com a capacidade ou a realização... Não é poder sonhar com carros e salários altos, mas um sonho de uma ordem social, na qual cada homem e cada mulher devem poder atingir a maior estatura de que são inatamente capazes e serem reconhecidos pelos outros pelo que são, independentemente das circunstâncias fortuitas de nascimento ou posição. (ADAMS, 1959, p. 401- 418, tradução nossa)²¹.

Nessa citação, Adams deixa claro o seu orgulho nacionalista e se aproxima de duas questões. A primeira relacionada ao idealismo americano, cujo princípio sempre esteve vinculado à meritocracia como meio de atingir a prosperidade e o desenvolvimento do país americano. A segunda questão é ligada à prosperidade material desejada por todos, não só pelos norte-americanos.

Essa busca pelo sucesso e pela abundância material difundida pelo *American Dream* fora evidenciada de forma contundente por Miller durante toda a sua carreira, através das peças *All my Sons* (1947), *A two memory of two Mondays* (1955), *A View from the Bridge* (1955), *The last yankee* (1991), *The american clock* (1980) e também em *Ressurrection Blues* (2002). Nelas o dramaturgo remete ao tema, por vezes com posicionamento crítico implícito, e, por outras, explícito. Conforme lembra o biógrafo Bigsby (1998), o objetivo do dramaturgo não era somente atacar o capitalismo americano,

²¹ [...] that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man, with opportunity for each according to his ability or achievement... it is not a dream of motor cars and high wages merely, but a dream of a social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position.

mas interpretá-lo através dos que perseguem o sonho a todo o custo – isto é, “para quem ambição substitui necessidade humana”. (BIGSBY, 1998, p. 24 tradução nossa)²²

É o que acontece em *All my Sons*. Na peça, Miller adapta para o palco um fato verídico ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial, quando um fabricante de peças para aviões sacrifica os seus valores morais para conseguir se dar bem financeiramente. Joe Keller, o protagonista, em parceria com Steve Deever cometem o crime que causa um acidente de avião e, conseqüentemente, muitas mortes. Após o ocorrido, Joe, além de não assumir seu erro, responsabilizando somente o seu parceiro de negócios, também não consegue se desvencilhar do julgamento do próprio filho, Chris, que acaba descobrindo toda a mentira.

Em *A morte do caixeiro viajante*, Miller também lida com esse tema, enquadrando-o no momento em que os Estados Unidos entraram num período de grande prosperidade e competição, após viver um período de recessão. Muitas pessoas foram atraídas nessa época pelo desejo de serem bem-sucedidas, seguindo as condições que o sistema social então vigente começou a pregar.

É o caso de Willy Loman, que acreditou poder conseguir ter sucesso, mesmo sendo somente um velho caixeiro viajante, com poucas chances no mercado de trabalho. Para ele, o homem teria que possuir um tino para os negócios, tal qual os empresários que admirava, em especial, Thomas Edison, grande empresário e inventor, e B.F. Goodrich, o famoso fabricante de borrachas. Essas figuras se encaixam perfeitamente no modelo de *self-made man*; isto é, daquele que por si próprio vai em busca de sua ascensão financeira. Esse modelo de homem está relacionado às pessoas empreendedoras, competitivas, aventureiras, como Willy considera que foram o velho caixeiro Dave Singleman, o seu pai e o seu irmão Ben.

Miller descreve Ben como um homem impassível, sessentão de bigodes, que surge nos devaneios do caixeiro, justamente nos momentos em que ele demonstra mais insegurança e insatisfação com seu presente. “Meu Deus! Por que eu não fui para o Alaska com meu irmão Ben daquela vez? Ben! Aquele homem era um gênio! Era o sucesso em pessoa! Que erro! Ele me implorou que fosse com ele”. (MILLER, 1976, p. 53)²³.

²² “[...] but the dream as interpreted and pursued by those for whom ambition replaces human need”.

²³ WILLY - God! Why didn't I go to Alaska with my brother Ben that time! Ben! That man was a genius, that man was success incarnate! What a mistake! He begged me to go. (MILLER, 1998, p. 27)

Ben demonstra ser um homem seguro, confiante assim como foi seu pai, o conhecido vendedor de flautas que largou tudo e foi se aventurar pelo Alaska em busca de ouro. Em conversa com o irmão, Ben relata o desencontro que teve de seu progenitor, quando ele também decidiu ir à busca do tão desejado ouro:

BEN – (*Rindo*) Eu ia procurar papai no Alaska.
 WILLY – E onde está ele?
 BEN – Nessa ocasião eu tinha uma deficiente visão da geografia, William. Depois de alguns dias eu percebi que estava me dirigindo para o sul e, assim, em vez de Alaska, eu terminei na África.
 LINDA – África!
 WILLY – A Costa do Ouro!
 BEN – Minas de diamante. (MILLER, 1976, p. 64)²⁴.

Essas rotas de viagem – de Ben para África e de seu pai para o Alaska – foram os principais destinos de muitos outros aventureiros, tomados pelo mesmo desejo de conseguir enriquecer facilmente. As rotas fizeram parte do episódio histórico que ficou conhecido como *Gold Rushes* [Corridas do ouro], ocorridas em várias partes do mundo durante o século XIX, e que se estendeu no início do século XX. As principais extrações foram em países como Austrália (1851), Nova Zelândia (1861), Canadá (1858, 1862), África do Sul (1890) e nos Estados Unidos, onde aconteceu a famosa corrida do Klondike (1896-1899), ocorrida ao longo da costa oeste do país americano, da Califórnia ao Alaska²⁵.

O ouro instigou a promessa de riqueza instantânea do sonho americano. Em busca dele, milhares de pessoas enfrentaram problemas climáticos, fome, doenças e sérios riscos de morte. No entanto, o ouro em muitos casos ficava detido nas mãos de poucos, sobretudo daqueles que eram proprietários das minas. Na peça, Ben não expõe nenhuma dessas dificuldades, uma vez que ele não passa de uma representação da memória de Willy – que, aturdido, prende-se somente ao modo audacioso com que o irmão conseguiu

²⁴BEN – (*Laughing*): I was going to find Father in Alaska.

WILLY - Where is he?

BEN - At that age I had a very faulty view of geography, William. I discovered after a few days that I was heading due south, so instead of Alaska, I ended up in Africa.

LINDA - Africa!

WILLY - The Gold Coast!

BEN - Principally diamond mines.

²⁵ Informação retirada do site Enciclopédia Britânica. <https://www.britannica.com/event/gold-rush>.

ganhar a vida. “William, quando eu entrei na selva eu tinha dezessete anos. Quando eu saí, tinha vinte um. Estava rico!” (MILLER, 1976, p. 70)²⁶.

No trecho a seguir, Ben revela a Willy que, com o sucesso de sua exploração, ele conseguiu expandir os negócios:

BEN – Preste atenção, William. Comprei uns bosques de boa madeira no Alaska e preciso de um homem para tomar conta deles para mim.

WILLY - Meu Deus, bosques, madeira! Eu e meus filhos naqueles espaços abertos!

BEN – Há um novo continente bem diante de você, William. Saia destas cidades, elas estão cheias de conversas, prazos, tribunais. Tenha coragem e você ganha uma fortuna lá. (MILLER, 1976, p. 119)²⁷.

Em sua última aparição nas lembranças de Willy, o aventureiro parece provocar o velho caixeiro, dizendo que, para um homem ser bem-sucedido, ele deve ter coragem para se aventurar no desconhecido. Ben então diz: “E só um grande homem é que se impõe numa selva. [...], A selva é escura, mas está cheia de diamantes, Willy. [...] Um negócio perfeito em todos os sentidos”. (MILLER, 1976, p. 194-196)²⁸.

Longe das memórias do irmão, Willy demonstra otimismo para sua família. Ele diz que consegue ser reconhecido na empresa à qual dedicou tantos anos de trabalho. No encontro com Howard Wagner, faz questão de lembrar os antigos laços de amizade com o antigo patrão, o velho Wagner, para convencer a empresa a garantir sua estabilidade e sua transferência para Nova York. Willy argumenta: “Eu estou falando de seu pai! Foram feitas promessas aqui nesta mesa! [...]. Seu pai... 1928 foi um grande ano para mim. Ganhei uma média de cento e setenta dólares por semana em comissões” (MILLER, 1976, p. 114-115)²⁹.

Limitado a essa já antiquada forma de negociação, o caixeiro esquece que, diferente de seu ex-patrão, Howard pertence a uma nova geração advinda após a Segunda Guerra

²⁶BEN - When I was seventeen, I walked in to the jungle, and when I was twenty-one, I walked out. (*He laughs.*) And by God, I was rich. (MILLER, 1998, p. 33)

²⁷ BEN - Now, look here, William. I've bought timberland in Alaska and I need a man to look after things for me.

WILLY - God, timberland! Me and my boys in those grand outdoors!

BEN - You have a new continent at your doorstep, William. Get out of these cities; they're full of talk and time payments and courts of law. Screw on your fists and you can fight for a fortune up there.

²⁸BEN – And it does take a great kind of am a to crack the jungle. [...] The jungle is dark but full of diamonds, Willy. [...] A perfect proposition all around. (MILLER, 1998, p. 108)

²⁹WILLY - [*stopping him*] I'm talking about your father! There were promises made across this desk! [...] Your father - in 1928 I had a big year. I averaged a hundred and seventy dollars a week in commissions.

Mundial – que não valoriza mais negócios feitos com base da camaradagem, mas sim o melhor rendimento da empresa. No final das contas, o que interessa é o lucro. Como o próprio Howard diz, “negócios são negócios”. (MILLER, 1976, p. 113)³⁰.

Assim como Willy, o tio e o avô, Biff também deseja viver o sonho americano e, por isso, aventura-se em uma viagem pelo Oeste americano – idealizado por ele como um lugar onde é possível levar a vida de maneira simples, longe das pressões de uma metrópole. Ele, diferente do pai e de seu irmão Happy, não tem ambição de permanecer muito tempo em um mesmo trabalho e de dedicar anos de sua vida tentando se promover em um cargo, enquanto se submete a receber ordens de alguém.

Em conversa com o irmão, Biff expõe seu entusiasmo por sua experiência de exercer a tarefa de *cowboy*, que o levou a percorrer muitos lugares, levando gado de uma região a outra.

BIFF – (*em crescente agitação*) Happy, desde que eu saí de casa, antes da guerra, tive uns vinte ou trinta empregos diferentes, e só depois eu percebia que era tudo a mesma coisa. Cuidei de gado em Nebraska, andei por Dakota, Arizona, e agora o Texas. Acho que é por isso que agora eu voltei para casa, por que eu percebi. Essa fazenda em meu trabalho... Lá é primavera. E eles têm uns quinze potrinhos novos. Acho que não há nada mais bonito ou com tanta ternura do que ver uma égua com seu potrinho que acabou de nascer. E agora está meio frio por lá. Está frio e é primavera. E sempre que a primavera chega até mim, meu Deus do céu, eu tenho a impressão de que não estou caminhando pra um lugar nenhum! (MILLER, 1976, p. 26)³¹.

Considerando o tempo representado na peça, o retorno de Biff para casa, após uma temporada tentando a sorte no interior, não é por acaso. Após a crise de 1929, problemas como a falta de oportunidades de trabalho e moradia no meio rural foram também sentidos por muitos que migraram por essa região. Sem oportunidades, os muitos aventureiros tiveram que voltar para as suas casas ou tornaram-se errantes³².

³⁰ HOWARD - [...] business is business.

³¹ BIFF – (*with rising agitation*) Hap, I've had twenty or thirty different kinds of job since I left home before the war, and it always turns out the same. I just realized it lately. In Nebraska when I herded cattle, and the Dakotas, and Arizona, and now in Texas. It's why I came home now, I guess, because I realized it. This farm I work on, it's spring there now, see? And they've got about fifteen new colts. There is nothing more inspiring or – beautiful than the sight of a mare and a new colt. And it's cool there now, see? Texas is cool now, and it's spring. And whenever spring comes to where I am, I suddenly get the feeling, my God, I'm not getting anywhere! (MILLER, 1998, p. 11)

³² Segundo Anthony J. Mayo (2008), por volta de 1932 as rendas do setor rural declinaram em mais de 52% em relação a 1929, e quase 1 milhão de produtores rurais perdeu o controle de suas fazendas. Além disso,

Percebemos que Biff não consegue se estabelecer financeiramente, passando a acreditar, assim como o pai, na benevolência de terceiros. Em conversa com o irmão, Biff conta dos planos de comprar uma fazenda, caso conseguisse o dinheiro emprestado com seu ex-patrão Bill Oliver. Biff diz: “Eu acho que se arranjasse dez mil dólares, ou mesmo sete ou oito mil, eu poderia comprar uma bela fazendinha”. (MILLER, 1976, p.31)³³

Ironicamente, percebemos que Biff, assim como Willy, deixa-se levar pelas promessas do sonho americano. Sua sede de viver liberto do capitalismo torna-o ainda mais dependente, já que, ao contrário do jovem Bernard, ele não consegue se empenhar e se sacrificar para conseguir dinheiro. Essa sua dificuldade em se enquadrar aos padrões sociais está associada à visão desatualizada do pai, que não soube de fato lidar também com esses padrões.

Já Happy, apesar de demonstrar mais confiança, por morar sozinho, ter um carro e se relacionar com uma porção de mulheres, também não é satisfeito com o trabalho de assistente de vendas. Contudo, ele permanece no emprego na esperança de ainda subir de cargo e assim deixar de ser ignorado por Willy. Como Biff, o jovem não consegue trabalhar para atingir o seu propósito de sucesso – além das práticas de suborno, ele se aproveita da boa aparência para conquistar as esposas de seus chefes.

No final da peça, durante o velório de Willy, Happy se mostra indignado com a morte do pai. Furioso, avisa ao irmão que dará seguimento ao sonho do caixeiro falecido. “Eu vou mostrar a você e a todos que Willy Loman não morreu em vão. Ele teve um sonho digno. O único sonho que vale a pena ter... ser o número um. Ele lutou por isso aqui, e é aqui que eu vou triunfar em nome dele”. (MILLER, 1976, p. 203)³⁴. Essa revolta de Happy mostra que Willy vai ser lembrado, não somente pelos vinte mil dólares deixados, mas como um vendedor que depois de anos de dedicação, ao final de sua carreira, foi vítima de uma injustiça.

o solo exaurido pelo excesso de cultivos e pelo intenso calor dos verões de 1934 e 1935 contribuíram também para a crise de preços. “A falta de oportunidades viáveis na agricultura muitas vezes deu lugar a falta de oportunidades de emprego e moradia, para os muitos dos que fugiram em direção para Oeste ou ao Norte”. (MAYO, 2008, p. 15)

³³ BIFF – I think I’ll go to see him. If I could get ten thousand or even seven or eight thousand dollars, I could buy a beautiful ranch. (MILLER, 1998, p. 14)

³⁴ I am going to show you and everybody else that Willy Loman did not die in vain. He had a good dream. It’s the only dream you can have... to come out number-one man. He fought it out here, and this is where I’m going to win it for him. (MILLER, 1998, p. 111)

Como visto nessa seção, da exposição biográfica à apresentação de *A morte do caixeiro viajante*, Miller teve preferência por adotar uma visão crítica na abordagem do contexto histórico e social, tratando de assuntos que expandem as ideias de coletividade e, ao mesmo tempo, mergulham na condição privada e individual dos personagens, aproximando-se do conceito de tragédia moderna proposto por Raymond Williams. Passemos agora para um panorama específico sobre a vida e obra de Jorge Andrade e para a apresentação de *A Moratória*.

2.4 Jorge Andrade: um dramaturgo nacionalista de seu tempo

Natural de Barretos, Jorge Andrade nasceu em 1922, como filho e membro de uma tradicional família de proprietários rurais do interior paulista. O dramaturgo viveu de sua infância até a fase adulta nesse ambiente rural, quando decidiu, determinado, “buscar o seu mundo perdido” em São Paulo. A confirmação de que estava no caminho certo veio do acaso, ao encontrar-se com a atriz Cacilda Becker, que então o aconselhou a entrar na Escola de Arte Dramática (EAD) em São Paulo. Como aluno, Andrade buscou aprimorar seus conhecimentos historiográficos, tendo contato com os mais importantes estudiosos e críticos literários daquele período.

Entre esses nomes destacamos Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, assim como também os pensadores Antonio Candido e Sérgio Buarque de Holanda. Todos eles contribuíram de alguma forma para que o aspirante a dramaturgo adquirisse conhecimentos básicos sobre história e cultura brasileira. Segundo Arantes (2001), a preocupação inicial do dramaturgo com a memória individual logo se expandiu, surgindo a necessidade de compreender a realidade paulista e a brasileira em suas dimensões históricas e sociais.

A preocupação em entender os fatos passados veio ao encontro de sua compreensão da necessidade de nacionalização do teatro brasileiro uma conscientização que passou a ter durante sua formação na EAD e também a partir de sua relação com vários grupos teatrais amadores³⁵. Segundo Arantes (2001), esse empenho por entender o passado fez Andrade tornar-se o principal divulgador da cultura e das raízes do homem brasileiro.

³⁵ Em 1942, Alfredo Mesquita e Abílio Pereira de Almeida fundaram o Grupo de Teatro Experimental (GTE) e, em 1943, Décio de Almeida Prado, vinculado à Faculdade de Filosofia da USP, fundou o Grupo Universitário de Teatro (GUT).

As peças de maior destaque do dramaturgo paulista estão reunidas na coletânea *Marta, a Árvore e o Relógio* (1986)³⁶. No conhecido “Ciclo de Marta”, é apresentado o resultado de suas análises sociais, através das peças *O Telescópio* (1951), *A Moratória* (1954), *Pedreira das Almas* (1957), *A escada* (1960), *Os ossos do Barão* (1962), *Vereda da Salvação* (1957-63), *Senhora na Boca do Lixo* (1963), *Rasto Atrás* (1965), *As Confrarias* (1969) e *O Sumidouro* (1969).

Essas peças tratam de temas como a crise do café, a decadência da aristocracia cafeeira, além dos ciclos históricos como os do ouro e das bandeiras paulistas. Abordam ainda temas como o fanatismo religioso e o aprisionamento do índio, entre outros. Em sua *Visão do Ciclo*, Anatol Rosenfeld (1986) considera que a obra de Andrade:

no seu conjunto é única na literatura teatral brasileira. Acrescenta à visão épica da saga nordestina a voz mais dramática do mundo bandeirante. É única, esta obra, pela grandeza da concepção e pela unidade e coerência com que as peças se subordinam ao propósito central, mantido durante longos anos com perseverança apaixonada, de devassar e escavar as próprias origens e as da sua gente, de procurar a própria verdade individual através do conhecimento do grupo social de que faz parte [...]. (ROSENFELD, 1986, p. 599)

Ainda de acordo com Rosenfeld (1986), diferente de outros dramaturgos da época, Andrade adotou uma postura crítica sem se deixar contaminar pelo caráter político radical e nem por uma realidade agressiva. Seu comprometimento, mesmo sendo identificado como político, baseou-se, sobretudo, “na experiência pessoal e em dados de observação da realidade nacional, reunidos por um escritor sensível às condições e vicissitudes da sociedade que o cerca”. (ROSENFELD, 1986, p. 600)

A princípio, Andrade deteve-se em suas memórias individuais da fazenda de café, de seu avô e do convívio com sua família. Em pouco tempo, ele ampliou sua escrita para o passado de um todo coletivo, inspirando-se principalmente no repertório histórico da sociedade paulista. Aliás, a preocupação em retratar a história em suas obras o fez reconhecido como divulgador de uma consciência da importância da recuperação do

³⁶ Na coletânea, as peças seguem a ordem da cronologia da narrativa: *As Confrarias* (séc. XVII), *Pedreiras das Almas* (séc. XIX), *A Moratória* (1929-1932), *O Telescópio* (pós 1930), *Vereda da Salvação* (1957-1963), *A Escada* (1960), *Os Ossos do Barão* (1962), *Senhora na Boca de Lixo* (1963), *Rasto Atrás* (1922-1965), *O Sumidouro* (séc. XVII).

passado, conforme ele próprio atesta em relação aos estudos históricos e culturais e ao processo identitário de qualquer pessoa.

Entre muitas causas, os homens sentem-se sem sentido, porque não percebem que são produtos de soma, não assumem o seu passado – o remoto e o próximo – que a eles parecem coisas abstratas. E nada é tão concreto quanto o passado, fixo com seus valores no tempo e espaço. Tudo o que há de melhor ou de pior no Brasil de hoje, nasceu de ontem. Daí a necessidade de se localizar o passado no presente. (ANDRADE apud ARANTES, 2001, p. 45)

Apesar de *O telescópio* (1951)³⁷ ter sido a primeira peça escrita, o dramaturgo estreou nos palcos somente com a sua segunda peça, *A Moratória* (1954), aproximadamente um ano depois, em 1955, no Teatro Maria Della Costa - TMDC³⁸, com atuação de Fernanda Montenegro no papel de Lucília.

O tema da decadência dos latifúndios cafeeiros do interior de São Paulo, de acordo com Arantes (2001), reservou ao dramaturgo paulista um lugar especial na história do teatro brasileiro, sobretudo através dessa montagem, a qual “passou a ser vista como resposta paulista – ‘modernizante’ – ao meio teatral do Rio de Janeiro, que em 1943 havia proporcionado o surgimento de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues”. (ARANTES, 2001, p. 25)

Após o seu primeiro êxito no teatro, Andrade em seguida trouxe aos palcos *Pedreira das Almas* (1957). A estreia sob direção de Alberto d’Aversa ocorreu no Teatro Brasileiro de Comédia - TBC³⁹, em 1958, marcando as comemorações de aniversário da companhia. Consideramos importante lembrar que nesse teatro estrearam *A escada* (1961), dirigida por Flávio Rangel, e *Os ossos do Barão* (1962), dirigida por Maurice Vaneau. Sobre essa última montagem, Sant’Anna (1997) lembra que, com o sucesso nos palcos em 1963, após permanecer dois anos em cartaz no TBC, a peça foi adaptada para a televisão, com

³⁷ *O Telescópio* (1951) foi encenado em 1957, no Teatro Nacional de Comédia, sob direção de Paulo Francis e cenografia de Gianni Ratto.

³⁸ O Teatro Maria Della Costa foi fundado em 1954, em São Paulo, pela atriz Maria Della Costa e pelo empresário Sandro Polloni. A peça *A Moratória* estreou em 6 de maio de 1955, sob direção de Gianni Ratto, e destacou-se com o seguinte elenco: Elísio de Albuquerque (Joaquim), Moná Delacy (Helena), Milton Moraes (Marcelo), Sérgio Britto (Olímpio) e Wanda Cosmos (Elvira).

³⁹ O empresário italiano Franco Zampari fundou o Teatro Brasileiro de Comédia em 1948. Entre as décadas de 1940 e 1960, no auge da expansão industrial e da modernização do país, o TBC se tornou o principal teatro, por trazer para o seu repertório consagradas peças que ajudaram a consolidar o teatro moderno brasileiro.

A Escada. A união de ambas formou a trama da telenovela, que foi produzida pela Rede Globo entre os anos 1973 a 1974.

Já na peça *Vereda da Salvação*, escrita em 1957, Andrade baseou-se no verídico episódio ocorrido dois anos antes, na Fazenda São João da Mata, em Catulé, no município mineiro de Malacacheta. Na ocasião, um grupo de fazendeiros fanáticos foi responsável por comandar o massacre de crianças e adultos, durante rituais religiosos. A peça estreou no TBC, em 1964, sob duras repressões geradas pela ditadura militar (1964-1985). A censura foi um dos entraves desse sistema, que impediu o dramaturgo paulista de encenar outras de suas peças, como é o caso de *Senhora da Boca do Lixo* (1963). Antes de sua estreia no Brasil, que aconteceu em 1968, a peça foi encenada em Portugal, pela companhia Amélia Rey-Colaço, em 1966. (SANT'ANNA, 1997, p. 57)

Destacamos também as peças *As Confrarias* e *O Sumidouro* que, embora tenham sido publicadas, não chegaram a ser encenadas, devido às difíceis condições do teatro brasileiro naquele momento. Vale ressaltarmos que as duas peças possuem ações complexas e um número elevado de personagens, o que por certo causou ainda mais entraves às possíveis montagens na época.

Apesar de todos os impedimentos no teatro, Andrade não deixou de ser reconhecido. Em 1966, graças à forma criativa e complexa de sua obra, o dramaturgo ganhou o Concurso do Serviço Nacional de Teatro - SNT, pela peça autobiográfica *Rasto Atrás*. A montagem da peça foi realizada por Gianne Ratto, em 1967, no *Teatro Nacional de Comédia* – TNC. O enredo é centrado na história de Vicente, um dramaturgo de sucesso que decide voltar para sua cidade natal com o objetivo de reencontrar o pai, depois de passarem 20 anos separados. Ao longo do caminho de volta, o protagonista rememora os tempos de infância e juventude vividos no interior paulista.

Após o término do “Ciclo de Marta”, Andrade deu seguimento a sua escrita teatral, compondo o que foi considerado seu *ciclo inacabado*⁴⁰, uma vez que a maioria das peças ficaram somente no papel. São elas: *As colunas do templo* (1952), *O incêndio* (1962/78), *A receita* (1968), *O mundo composto* (1972), *Milagre na cela* (1977), *A zebra* (1978), *A loba* (1978) e *A corrente* (1980). Nesse período, o dramaturgo também escreveu novelas e desempenhou a função de repórter da *Revista Realidade* (1969-1973). Suas reportagens

⁴⁰ Classificação usada por Catarina Sant' Anna, em sua obra *Metalinguagem e teatro* (1997).

lhe renderam inspirações para a composição de seu único romance autobiográfico, intitulado *Labirinto* (1978).

Nesse livro em primeira pessoa, Andrade expôs de forma poética os fatos e acontecimentos de sua vida pessoal e profissional, revelando os momentos privilegiados que teve com amigos e intelectuais, os quais foram fundamentais para seu desenvolvimento na trajetória como escritor. Ademais, cabe ressaltarmos que, com essa obra, o dramaturgo fez uma reflexão sobre a formação da sociedade brasileira, baseado nas questões abordadas por ele em sua coletânea de peças teatrais, *Marta, a Árvore e o Relógio*.

Acreditamos que, na condição de dramaturgo brasileiro, Andrade demonstrou empenho e consciência do que pretendia escrever. A sua matéria dramatúrgica foi o que, de fato, fez ele se diferenciar dos demais autores de sua época, posto que, além de dramaturgo, mostrava-se engajado em denunciar os medos e as injustiças de diferentes momentos históricos, através de uma escrita realista e ao mesmo tempo expressionista, calcada em recursos técnicos inovadores. O próprio Andrade (1986) conta que buscou inspirações em si mesmo e na engrenagem da sociedade moderna, para retratar o drama do homem e da terra paulista no contexto da história brasileira. (ANDRADE apud ARANTES, 1986, p. 35)

2.5 Considerações iniciais sobre *A Moratória*

A peça *A Moratória*⁴¹, de Jorge Andrade, é considerada um marco do teatro brasileiro moderno, pois o autor soube representar com maestria a história e a identidade cultural do país, em um momento de plena necessidade de valorização da nacionalidade brasileira. Considerada única por vários críticos da época, a peça – assim como outras da coletânea *Marta, a Árvore e o Relógio* – tratou, de forma “poética e prosaica”, um contexto social antes abordado somente por prosadores, o que prova a determinação de Andrade em inovar no teatro nacional.

⁴¹Na montagem mais recente da peça, realizada em 2008 e reencenada em 2013, o diretor Eduardo Tolentino de Araújo, com o grupo Tapa, foi responsável pela atualização do texto de Andrade, trazendo algumas modificações. Foram mantidas as ações simultâneas, mas os dois cenários diferentes, da casa da cidade e da fazenda, foram retirados. Informação obtida no site da Fundação Nacional de Artes - FUNARTE.

Para a composição do enredo, Andrade buscou inspiração nos cafezais de seu avô e no sofrimento dele com a perda de sua fazenda, após a crise de 1929 – que Oswald de Andrade também representou no teatro, em *O Rei da Vela*⁴², dando destaque à crise socioeconômica brasileira, a partir da queda dos preços do produto. Esse processo não afetou somente os cafeicultores, mas todo o regime oligárquico que estava no poder. Conforme Décio de Almeida Prado (1986) afirma, o tom melancólico do drama andradino viria da agonia de uma sociedade que se vê diante do desmoronamento de um processo social, antes dominado pelos coronéis e barões do café, e do nascimento de outro, o urbano.

Em *A Moratória*, temos a possibilidade de vivenciarmos esse período de desmoronamento e decadência social de forma intensa e ao mesmo tempo criativa, já que o dramaturgo rompeu com a forma dramática tradicional, ao ousar cenicamente com o uso de artifícios épicos como a quebra de linearidade do diálogo, do tempo e do espaço. Além disso, Andrade representou no palco o contraste entre o rural e o urbano simultaneamente, em dois planos: o da esquerda, em que é representada a fazenda de café em 1929, e o da direita, onde aparece a casa da cidade já em 1931. Para entendermos tal arranjo, faz-se necessário apresentarmos a seguinte estrutura cenográfica da peça:

CENÁRIO - [...] Primeiro plano ou plano da direita: sala modestamente mobiliada. [...] À esquerda, mesa comprida de refeições e de costura; junto a ela, em primeiro plano, máquina de costura. [...] Na mesma parede, bem em cima do banco, dois quadros: Coração de Jesus e Coração de Maria. Acima dos quadros, relógio grande de parede. No corte da parede imaginária que divide os dois planos, preso a parede como se fosse um enfeite, um galho seco de jabuticabeira.

SEGUNDO PLANO OU PLANO DA ESQUERDA- elevado mais ou menos uns trinta ou quarenta centímetros acima do piso do palco. Sala espaçosa, de uma antiga e tradicional fazenda de café. [...] Bem no centro da parede do fundo, o mesmo relógio do primeiro plano. Na parede entre a porta do quarto de Joaquim e a porta em arco, os mesmos quadros do primeiro plano. Observação: as salas são iluminadas normalmente, como se fossem uma única, não podendo haver jogos de luz, além daquele previsto no texto. A diminuição de luz no plano da

⁴²Como sátira aos valores burgueses, a peça de teatro *O Rei da Vela* (1933), escrita pelo principal escritor do movimento modernista brasileiro, Oswald de Andrade, retrata o período de transição entre a República Velha e o Estado Novo, a partir da história de Abelardo I, um fabricante de velas e agiota que deixou a aristocracia rural em ruína, para se aliar ao setor financeiro. Sobre a peça, Santos (1981) lembra que “dentro de um realismo crítico, Oswald de Andrade apresenta-nos o decadentismo da aristocracia rural que, em desespero, alia-se à burguesia financeira e esta, por sua vez, ao capital estrangeiro, mostrando, assim, toda a engrenagem na qual se baseia o esquema socioeconômico do país”. (SANTOS, 1981, p. 5)

direita ou primeiro plano, na cena final da peça, embora determinada pelo texto, não precisa ser rigorosamente seguida. (ANDRADE, 1986, p. 121)

A respeito dos personagens da peça, começamos falando de Joaquim, um velho fazendeiro apegado às tradições e à terra. Ele é o patriarca da família que, angustiado, teme perder a fazenda em um processo jurídico. O fazendeiro chegou a essa situação após ter contraído muitos empréstimos bancários e ter acumulado dívidas, como tentativa de salvar a sua colheita de café. Conhecido como Quim, é descendente de uma família de fazendeiros vindos de Minas Gerais que migrou para o interior de São Paulo, em busca de expandir suas terras. Em um diálogo com sua filha Lucília, ele explica essa história:

JOAQUIM – (*Pausa*) Quando meus antepassados vieram de Pedreiras das Almas para aqui, ainda não existia nada. [...] (*Pausa*) era um sertão virgem! (*Sorri*) a única maneira de se ganhar dinheiro era fazer queijos. Imagine Lucília, enchiam de queijos um carro de bois e iam vender na cidade mais próxima, a quase duzentos quilômetros! Na volta traziam sal, ferramentas, tudo que era preciso na fazenda. Foram eles que, mais tarde, cederam as terras para se fundar esta cidade. [...]. (ANDRADE, 1986, p. 124)

Quanto à esposa de Quim, Helena, trata-se de uma mulher compreensiva que, após a derrocada financeira da família, torna-se ainda mais beata, dedicando seu tempo somente a rezar na igreja. Desinteressada pelos assuntos da fazenda, ela faz de tudo para manter a harmonia em sua casa, inclusive acobertando as libertinagens do filho Marcelo, que troca os dias pelas noites, a beber. Marcelo é o filho náufrago, desesperançado e inadequado que nunca se interessou pelos assuntos da fazenda. O seu comportamento ocioso sempre foi motivo de desagrado para Quim, o que justifica a relação conflituosa, permeada por intensos embates entre pai e filho. Em muitos momentos da peça é possível perceber que o principal motivo do conflito entre eles está relacionado, sobretudo, à dificuldade do jovem de inserir-se no mercado de trabalho.

Já Lucília se mostra a mais sensata da família, pois nunca deixou se levar pelos discursos grandiosos do pai, dedicando-se somente a garantir o sustento da família com seu honesto ofício de costureira. Segundo nos lembra Rosenfeld (1986), ela é o protótipo da personagem feminina que, apesar das adversidades e frustrações de um convívio com autoritarismo, não se entrega aos sonhos e às esperanças vãs, enfrentando com força e pragmatismo os problemas do cotidiano.

A peça se inicia no primeiro plano, com Lucília trabalhando na máquina de costura, quando então Joaquim entra com uma cafeteira na mão. Nessa cena, já é explícita a rotina da família na cidade de Jaborandi, onde Lucília se ocupa com as muitas costuras e Quim, por sua vez, ocupa-se com os afazeres da casa, para se sentir útil. Notamos que Andrade inicia o drama mostrando a personalidade resignada de Joaquim, diferente dos tempos de fazendeiro, quando ele então exercia sua autoridade de patriarca, sobretudo com Lucília.

As situações dos tempos de fazenda, que chamam a atenção para o comportamento arrogante do velho fazendeiro, seriam a sua reprovação ao fato de Lucília aprender a costurar fora de casa. “[...] Não aprovo esse contato de minha filha com costureirinhas. Sabe lá quem frequenta esses cursos! Gente de toda a espécie. Essas noções ela podia ter aprendido aqui, com você”. (ANDRADE, 1986, p. 136). A outra situação está relacionada ao namoro da moça com Olímpio, um rapaz recém-formado advogado e filho de seu inimigo político:

JOAQUIM – (*Com desprezo*) O Olímpio! Você fala “Olímpio” como se já fosse íntimo da minha casa. Não quero saber disto. Ele também deve ser do P. R. P. Basta para mim. Era só o que me faltava: ver minha filha casada com um perrepista!

HELENA – Você não pode sacrificar sua filha por causa de uma política estúpida.

JOAQUIM – Posso. Posso. Sacrificar por quê? Grande coisa romper um namoro!

[...]

JOAQUIM – (*Violento*) Na minha casa e na minha família, mando eu. Sei perfeitamente o que é direito ou não. Sei, também, o que serve para minha filha. Era só o que faltava! Um doutorzinho qualquer mandar em minha filha! Ele que se atreva a... a... (ANDRADE, 1986, p. 137)

Mesmo na ruína, Quim não deixa de lado o seu orgulho. Em vários momentos do presente, percebemos a sua dificuldade em aceitar a condição de precariedade da família, sobretudo quando ele se refere com desdém às pessoas que moram na cidade. “Uma gentinha, que não sei de onde veio, tomou conta de tudo! [...] Vivíamos muito bem sem elas. Gentina!” (ANDRADE, 1986, p. 177).

Essa dificuldade em aceitar a nova realidade é natural para quem deteve por anos o poder de coronel. O título foi herdado por Quim depois de várias gerações e a todo custo ele tentou conservá-lo. No segundo ato, o velho se desespera por não ter dinheiro para quitar as dívidas da fazenda.

JOAQUIM – Meus direitos sobre essas terras não dependem de dívidas. Nasci e fui criado aqui. Aqui nasceram meus filhos. Aqui viveram e morreram meus pais. Isto é mais do que uma simples propriedade. É meu sangue! Não podem me fazer isso!

[...]

JOAQUIM – (*Libertando-se de Lucília*) São terras que pertenceram a meus pais; que são minhas! (*Anda, desorientado, pela sala*) Isto é sagrado! Só Deus... só Deus... (*Para, ofegante*) (ANDRADE, 1986, p. 166-167)

De fato, Quim chegou às últimas consequências para salvar a sua fazenda. Sua primeira tentativa foi pedir um empréstimo a seu cunhado Augusto, para assim pagar a dívida que fez com o banco. Tal tentativa foi frustrada, já que Augusto não perdoou o que o fazendeiro fez com Elvira, após ter ficado com a melhor parte das terras, as quais também eram de direito de sua esposa. Sem essa ajuda, Quim passa a esperar a confirmação da moratória, como deixa claro em discussão com Marcelo: “A moratória vai devolver tudo que era meu. Tudo! [...] – Acredito! Sempre acreditei. [...]. O processo de praxeamento está nulo por lei”. (ANDRADE, 1986, p. 160)

Porém, o recurso não lhe é concedido, como fica evidente no fim do segundo ato, quando Lucília e Olímpio leem o resultado do processo judicial que fora indeferido. Segundo a sentença do juiz, “não procede à nulidade alegada”. (ANDRADE, 1986, p. 170). Simultaneamente no segundo plano (fazenda), ainda sem saber qual seria o resultado do juiz, Helena começa a rezar em frente aos quadros do Coração de Jesus e Coração de Maria: “Ó Maria concebida sem pecados, rogai por nós que recorremos a vós! Tirai nossas terras, mas conservai, conservai, eu vos suplico...” (ANDRADE, 1986, p. 170).

O desfecho da peça se passa no plano urbano, com a participação de todos os integrantes da família. A cena se inicia com Lucília e Helena aguardando notícias sobre o resultado do processo. A entristecida chegada de Joaquim, logo depois, confirma sua derrota e o fim do sonho de voltar a suas terras. Lucília não resiste ver a imagem do pai resignado e, por isso, tenta animá-lo: “Não! Isso não! Papai! Proteste, grite, fale alguma coisa. Não fique assim! Não fique assim, pelo amor de Deus! [...] As terras são nossas, sempre foram nossas. Ninguém pode nos tomar. Papai!” (ANDRADE, 1986, p.186)

Sem ação e atordoado, Joaquim expressa somente algumas palavras, as suas últimas do drama, para a sua esposa e o filho Marcelo. Enquanto eles conversam, as luzes vão diminuindo aos poucos.

JOAQUIM – [...] Helena! E as jabuticabeiras?
 HELENA – Não pense Quim, não pense mais nisto. Não faltará chuva.
 JOAQUIM – (*Pausa*) Em que mês estamos?
 MARCELO – Em abril.
 JOAQUIM – Abril! (*Pausa*) O café está sendo arruado!
 (*As luzes vão abaixando lentamente.*)
 MARCELO – Já não se ouve o canto das cigarras!
 JOAQUIM – O feijão da seca começa a soltar vagens!
 HELENA – Os que plantaram... vão começar a colher! (ANDRADE, 1986, p.187)

O abatimento e o sofrimento de Joaquim por reconhecer a ruína e a mudança social reforçam a ideia de tragicidade que Jorge Andrade, de forma singular, conseguiu representar nos palcos – relacionada a um indivíduo que quer se manter preso a suas tradições e posses e que, por orgulho e honra de seus antepassados, demorou a admitir sua inevitável decadência.

2.6 Ciclo do café: transição do rural para o urbano

Nos fins do século XIX e no início do século XX, o café se destacou como essencial para o desenvolvimento e a economia do Brasil. Os grandes cafeicultores considerados na época como “barões do café” foram responsáveis por esse feito, influenciando fortemente também a política, sobretudo após a Proclamação da República, em 1889, quando o regime de poder descentalizou-se e os estados passaram a exercer autonomia nas decisões políticas, econômicas e militares. Quanto a esse período, o historiador Boris Fausto (1982) lembra que:

a montagem da chamada política dos governadores, por Campos Sales, acentuando a dominância das unidades de maior peso e garantindo a estabilidade do poder central, através do reconhecimento das situações estaduais, representa o segundo grande momento institucional de predomínio do eixo São Paulo - Minas. (BORIS FAUSTO, 1982, p. 90)

A política do chamado “café com leite” garantia o apoio aos candidatos à presidência da República, através da influência que os coronéis mantinham nas regiões

próximas a suas localidades rurais. A estratégia do coronelismo era utilizar o poder dos grandes fazendeiros, para exercerem uma forma de mandonismo entre a população do interior. Em *A Moratória*, Jorge Andrade faz referência aos partidos oligárquicos do período da República Velha (1889-1930)⁴³, através do diálogo entre Quim e sua filha Lucília.

LUCÍLIA – Alguma novidade?

JOAQUIM – Estes políticos são todos uns sujos.

LUCÍLIA- O que foi?

JOAQUIM – Entregam-se ao “ditador” com uma facilidade de vendidos.

LUCÍLIA - Não é à toa que não gosto de política.

JOAQUIM – Também a única coisa boa que ele fez até agora, foi acabar com o P.R.P.

LUCÍLIA – Para mim são todos iguais.

JOAQUIM – É por causa deles que nós, lavradores, estamos nesta situação. (ANDRADE, 1986, p. 138)

O Partido Republicano Paulista, o PRP, citado acima, dividia a influência na política oligárquica cafeeira com o Partido Republicano Mineiro, o PRM. Ambos permaneceram no poder até a queda do regime através da Revolução de 1930. No trecho acima, notamos a insatisfação do fazendeiro pela situação instável da economia do café. Ademais, o seu descontentamento se dava por sua antipatia pelo partido adversário do seu, que na peça não é identificado.

Em relação a essa decepção do protagonista, o dramaturgo pôs em evidência uma relevante questão ocorrida durante a política do “café com leite”. Ela está relacionada às divergências da aliança entre os estados de Minas Gerais e São Paulo quanto ao processo de sucessão da presidência, o que causou a desestabilização da economia e da política cafeeira da época. O historiador Boris Fausto lembra que “em meio a estas possibilidades inarticuladas, em plena campanha eleitoral, abriu-se a crise mundial, em outubro de 1929” (1982, p. 97), quando ocorreu a quebra da Bolsa de Nova York.

⁴³ No período da política do “café com leite” foram eleitos 11 presidentes, sendo 6 paulistas e 3 mineiros. São eles: Campos Sales (1898-1902), Rodrigues Alves (1902-1906), Afonso Pena (1906-1909), Nilo Peçanha (1909), Hermes da Fonseca (1910-1914), Wenceslau Braz (1914- 1918), Delfim Moreira (1918-1919), Epitácio Pessoa (1919-1922), Artur Bernardes (1922-1926) e Washington Luís (1926-1930).

O preço do café teve uma queda brusca em todo o mundo, não sendo diferente no Brasil, o que gerou grandes prejuízos para os cafeicultores, conforme fora previsto por Elvira.

ELVIRA – Vamos atravessar uma grande crise.

HELENA – (*Segundo Plano*) Crise?

ELVIRA – (*Segundo Plano*) O café caiu a zero.

HELENA – (*Segundo Plano*) (*Aturdida*) Caiu?

[...]

ELVIRA – (*Segundo Plano*) O governo não pode sustentar a política de defesa do café e...

[...]

ELVIRA– (*Segundo Plano*) ... E os preços caíram vertiginosamente. Vamos todos à ruína. (ANDRADE, 1986, p. 144-145)

Elvira se refere ao governo de Washington Luiz, que abandonou a defesa do café com a estratégia de ampliar a venda do produto no exterior, através da baixa dos preços. Com a pouca procura, o produto ficou retido nos estoques, gerando para os fazendeiros grandes prejuízos. A única saída para eles foi fazer a queima da produção do grão, que então estava estocada, para assim controlar a oferta e aumentar o preço para exportação internacional.

Em consonância com esses problemas, a situação dos grandes proprietários rurais piorou ainda mais, com a derrubada de Washington Luís pela oposição dos setores liberais que defendiam os interesses das classes médias urbanas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Segundo Fausto (2013), pretendia-se alcançar, entre outros pontos, uma reforma política que estabelecesse uma verdadeira representação de cidadãos conscientes, pela via da educação, do saneamento, das eleições e pela instituição do voto secreto. (BORIS FAUSTO, 2013, p. 92)

Através desses impulsos revolucionários, muitas foram as mudanças sociais e políticas, a começar pelo redirecionamento da economia urbano-industrial, sobretudo nas cidades, onde ocorreu o crescimento significativo de empregos formais e, conseqüentemente, o aumento do número de trabalhadores assalariados. Na peça, Marcelo é um exemplo desse tipo de trabalhador, já que, por não ter qualificação,

conseguiu emprego em um frigorífico comandado por imigrantes ingleses. Em conversa com o pai, Marcelo relata sua experiência frustrada no frigorífico.

JOAQUIM – (*Violento*) [...]. Quero saber por que saiu do frigorífico?

MARCELO - Aquilo não é emprego de gente. O senhor sabe disto.

JOAQUIM – Não sei de nada.

MARCELO – (*Olha o pai durante um instante*) Eu tentei ficar lá, papai, eu tentei, mas não consegui.

JOAQUIM – Você não honra o nome que tem.

[...]

MARCELO – [...]. Papai! O senhor não compreende, que depois de se ter vivido solto, no meio do campo; depois de se ter conhecido outra segurança, não é possível ficar preso o dia inteiro dentro de um salão com chão sujo de sangue e receber ordens de gente que... que... não aguentava aquilo. Estava farto. Era lá que a saudade, a consciência do que fomos mais me oprimia. (ANDRADE, 1986, p. 159)

Notamos que, assim como Joaquim, o rapaz também carrega o sentimento de deslocamento e nostalgia pelo tempo em que vivia ao ar livre na fazenda, quando somente era filho de um importante fazendeiro. Nesse caso, como lembra Arantes (2001), o trabalho para o rapaz estaria relacionado à ideia de sofrimento e aprisionamento, o que é intensificado por sua falta de qualificação.

Além de Marcelo, as mudanças sociais impactaram também a vida e os costumes dos velhos Joaquim e Helena. Percebemos neles certo estranhamento pelo modo de vida que se desenvolve na cidade e pelo início da industrialização. Isso fica claro quando Helena compara o modo de trabalho praticado no meio rural com o da cidade, vendo o filho trabalhar no meio de máquinas: “Trabalhar no frigorífico, no meio de tantas máquinas! [...] Antigamente, o trabalho era tão simples! Agora é preciso fazer tudo com máquinas!” (ANDRADE, 1986, p. 133).

Já o velho fazendeiro se desespera por não reconhecer as pessoas que vivem na cidade, o que para ele é um motivo de revolta, uma vez que percebe que ninguém mais o reconhece como um grande produtor de café. Na cena em que conta a briga que teve com Lucília, o fazendeiro revela a sua angústia de sentir-se afrontado pela tamanha indiferença dos moradores da cidade. “[...] Parecia que todas as portas estavam fechadas para mim. Eu não conhecia mais ninguém. Percebia que atrás das janelas todos me olhavam e... ninguém... ninguém...”. (ANDRADE, 1986, p. 166)

Essa transição do rural para urbano, cujo tema Jorge Andrade abordou na peça, assemelha-se ao contexto dramático de *O jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchekhov (1983). Na peça russa é exposta a agonia de uma família tradicional, que sofre ao perder suas terras. Assim como Quim, a proprietária rural Liubov Andreievna, faz parte de um sistema social que se arruína, após ela ter se dedicado a conservá-lo durante anos.

Essa ideia de decadência e perda, conforme Raymond Williams (1990) explica no livro *O Campo e a Cidade*, associa-se a muitos aspectos culturais perdidos na transição do rural e para o urbano. Eles não estariam relacionados somente à perda de riquezas ou do *status*, mas principalmente à perda da Natureza em si. A ideia de Natureza, de acordo com o crítico, está relacionada àquele mundo rural tal como era no passado e na infância, e que foi destruído tanto pelo tempo quanto pelas mudanças. O teórico acresce que,

uma maneira de ver foi associada a uma fase perdida da vida, e a associação entre felicidade e infância deu origem a toda uma convenção, na qual não apenas inocência e segurança, mas também paz e abundância foram incorporadas, de modo indelével, primeiro a paisagem, e depois, numa extrapolação poderosa, a um período específico do passado do campo, agora ligado a uma identidade, a relações e certezas perdidas, na lembrança do que é denominado, em contraposição a uma consciência presente, Natureza. (WILLIAMS, 1990, p. 194)

Quim recupera a sua Natureza lembrando os seus antepassados, os tempos em que ainda trabalhava ao ar livre, as reuniões familiares ocorridas na fazenda, assim como as jabuticabeiras floridas que o fazendeiro tanto estimava. A árvore faz parte deste contexto, já que ela simboliza as raízes que remetem a todo o crescimento e desenvolvimento de Quim e sua família, além de ser símbolo dos tempos de bonança vividos por eles.

Na peça *O Telescópio*, Andrade explora também a decadência da aristocracia cafeeira na nova conjuntura urbana em plena ascensão e desenvolvimento; isto é, em uma fase posterior à crise de 1929 e, portanto, ao tempo representado em *A Moratória*. Para Rosenfeld (1986), *O Telescópio* focaliza “o mundo limpo e remoto, ordenado por leis invariáveis” (ROSENFELD, 1986, p. 603), que, por descuido do filho mais velho, Sebastião, é destruído, tornando-se o fim de mais uma velha geração ruralista.

Considerando os contextos dramáticos e os conteúdos históricos apresentados ao longo deste capítulo, partiremos agora para a análise comparada das duas peças em

questão, comentando as especificidades e os aspectos formais relevantes que nos auxiliem a compreender como os elementos advindos da coletividade afetam o comportamento e as ações de cada indivíduo, e vice-versa. Em outras palavras, no próximo capítulo aprofundaremos a análise das vicissitudes de cada personagem, à luz das questões atualizadas de tragédia moderna que Miller e Andrade colocaram em questão.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE COMPARADA DOS DRAMAS TRÁGICOS *A MORTE DO CAIXEIRO VIJANTE* E *A MORATÓRIA*

3.1 Dramaturgia Comparada

Consideradas as observações iniciais sobre os enredos das peças *A morte do caixeiro viajante* e *A Moratória*, faz-se necessário discutirmos sobre o conceito de Literatura Comparada e as principais reflexões acerca desse importante ramo da teoria literária, o qual se vale da comparação da literatura em si, como o foco na análise e na crítica. No caso desta pesquisa, ressaltamos que, por se tratar de duas peças teatrais, é importante esclarecermos a ideia de Dramaturgia Comparada, tendo em vista que essa expressão vem sendo mencionada ao longo dos últimos anos, conforme visto em diversos trabalhos e iniciativas acadêmicas com ênfase na comparação de obras dramáticas.

Sendo assim, começemos esta discussão buscando entender a noção de Literatura Comparada. Tânia Carvalhal (2006) inicia sua reflexão em *Literatura Comparada* afirmando que a ideia não pode ser entendida somente como um estudo de comparação, uma vez que ela não é um recurso exclusivo do comparativista, tampouco apenas um método específico. Seria um hábito generalizado que faz parte da estrutura do pensamento do homem e da organização da cultura, semelhante à função da crítica literária, a qual utiliza a comparação como um artifício para elucidar e fundamentar juízo de valor; isto é, como recurso analítico e interpretativo que possibilita uma exploração adequada aos objetivos de um estudo.

Em relação a esse aspecto, em seu apanhado teórico acerca dos estudos comparados, Carvalhal (2006) considera a “noção de intertextualidade” conforme classificada por Julia Kristeva (1974). Esse conceito foi desenvolvido com base nos estudos de Mikhail Bakhtin e no seu conceito de dialogismo, que se refere ao conceito de diálogo, tanto na sua modalidade oral quanto na escrita dialógica. A partir dessa análise, Kristeva (1974) propõe pensar que “todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos” (KRISTEVA, 1974, pág. 60). Ou seja, essa ideia implica na relação entre textos diversos, cujas ideias dialogam. Tendo em vista essa consideração, Carvalhal (2006) presume que,

dessa forma, é possível compreender que o "diálogo" entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual. (CARVALHAL, 2006, p. 53)

Baseada no fenômeno da intertextualidade, Leila Perrone-Moisés (1978), em *Texto Crítico, Escritura*, acredita que a partir dessa prática cada obra literária surge com uma nova voz ou um conjunto de vozes que farão soar diferentemente as ideias anteriores, arrancando-lhe novas relações temáticas ou novos discursos. Trata-se do estabelecimento de uma verdadeira rede de sentidos, que se manifestam para além de cada texto, em um constante diálogo entre obras. Cada obra surge como uma nova voz que fará soar diferentes vozes, numa permanente produção de novos sentidos.

Considerando essa possibilidade, acreditamos ser necessário fazermos uma reflexão acerca das influências literárias e filiações estéticas em que tanto Arthur Miller quanto Jorge Andrade fundamentaram-se, sobretudo no que diz respeito às inspirações para comporem dramas sociais.

No caso de Arthur Miller, lembremos que sua carreira se concentrou, inicialmente, em denunciar as contradições socioeconômicas e a alienação capitalista de seu país, indo contra o gosto cultural propagado na Broadway. A preocupação com o tema social se reflete na sua ligação com diversos autores que, segundo Betti (2005), fizeram parte de sua trajetória de estudos e foram determinantes na constituição de toda a sua obra. Seriam eles os clássicos gregos, os expressionistas alemães e, principalmente, o norueguês Henrik Ibsen. Sobre os clássicos gregos, o dramaturgo explica, em entrevista⁴⁴, que, quando começou a escrever, baseou-se nos personagens mitológicos. Todavia, a sua maior admiração sempre foi pela simetria usada pelos tragediógrafos.

Metade das vezes eu nem conseguia repetir a história porque os personagens da mitologia eram completamente desconhecidos para mim. Na época eu não tinha nenhuma referência para saber realmente o que estava envolvido nessas peças, mas a arquitetura era clara. É como olhar para um prédio do passado cujo uso se desconhece, mas que ainda assim tem uma modernidade. Ele tem densidade. Essa forma nunca me abandonou; suponho que simplesmente fui arrastado para dentro dela. (SCHLESINGER, 2012, p. 11)

⁴⁴ Entrevista concedida à revista *Paris Review* (2012).

Andrade, por sua vez, aproximou-se da estrutura dramática milleriana, através do uso de aspectos expressionistas com certo caráter lírico-épico, como podemos notar nas suas primeiras peças, cujas temáticas fazem referência ao universo regionalista. Seu primeiro contato com o dramaturgo norte americano, ocorreu em 1951, quando ainda era aluno da Escola de Artes Dramáticas (EAD). Na ocasião, estava sendo encenado o drama do caixeiro viajante pela companhia de Jaime Costa. Segundo Prado (1988), o tema do desentendimento entre pai e filho, lançado no pós-guerra por Miller, repercutiu fundo nos jovens dramaturgos brasileiros de então, “devido a suas conotações ao mesmo tempo psicológicas e sociais”. (PRADO, 1988, p.127)

Em viagem de estudos aos Estados Unidos, Andrade teve a oportunidade de conhecer Miller e confirmar as incógnitas de sua procura como dramaturgo, através do seguinte conselho recebido do autor norte-americano: “Volte para o seu país, Jorge, e procure descobrir por que os homens são o que são e não o que gostariam de ser, e escreva sobre a diferença. Deve haver nele (mundo) um lugar que é só meu. Gostaria de abrir as portas, ver como os outros vivem, o que pensam, o que têm e o gostariam de ter” (ANDRADE, 2009, p. 10). Ao voltar ao Brasil, de fato, Andrade seguiu essas recomendações, tornando-se responsável por introduzir uma nova consciência artística no teatro moderno brasileiro.

Ademais, como Sábato Magaldi (1986) ressalta, no ensaio *Um painel histórico: O teatro de Jorge Andrade*, a marca de Arthur Miller não se acha presente apenas no conselho incorporado. Cabe, perfeitamente, estabelecermos um paralelo entre outras peças do dramaturgo norte-americano e as do dramaturgo brasileiro. Assim, há pontos em comum não apenas entre *A morte do caixeiro viajante* e *A moratória*. A peça *The Crucible*, por exemplo, sugere diálogos com *Vereda da Salvação*. Esse é o caso também de *Rasto Atrás*, com seu contexto nostálgico que lembra muito *After the Fall*, a peça autobiográfica de Miller, que ganhou destaque ao tornar público o seu casamento conturbado com a emblemática Marilyn Monroe. Essa peça foi escrita logo após a morte da atriz, causando muita polêmica.

3.2 Conflitos entre pais e filhos

A temática do conflito entre pai e filho não é exclusiva dos tempos contemporâneos, pois advém de uma longa tradição da literatura. Na história do teatro, o mito de Édipo é o exemplo mais conhecido e emblemático em que há a existência do conflito entre gerações, sendo tema de três tragédias escritas por Sófocles⁴⁵. No caso de *Édipo Rei*, o herói protagonista recém-nascido já é considerado ameaça para o pai e, anos mais tarde, inevitavelmente mata-o, sem saber do vínculo de sangue entre ambos. Em *Antígona*, o governador da cidade de Tebas, Creonte, vive divergências com o filho Hêmon que, por sua vez, considera o pai autoritário no modo de governar. Já em *Édipo em Colono*, Édipo entra em conflito no final da vida com seu filho Polinices, por se recusar a ajudá-lo na tarefa de tirar seu outro filho Etéocles do poder. Como castigo para as atitudes traiçoeiras de Polinices, Édipo então o amaldiçoa severamente.

Esses exemplos de conflitos tomam a forma de protestos e revoltas, resultado da rebelião dos filhos contra os pais – sendo que esses são representados como o centro da família e, portanto, possuem fortes influências sobre o modo de viver ou pensar dos filhos. Tais questões conflituosas vão além do ponto de vista individual e das relações contraditórias. Elas refletem um contexto social que faz parte do cotidiano das pessoas e que tanto Arthur Miller, em *A morte do caixeiro viajante*, quanto Jorge Andrade, em *A Moratória*, souberam representar.

No caso de Arthur Miller, suas motivações para tratar do tema surgiram a partir do seu forte posicionamento como ativista político, cujo fundamento veio de sua consciência como indivíduo e como cidadão. Em *The Nature of Tragedy* (1996), o dramaturgo explica a importância de se ressaltar os problemas sociais por meio do conflito de gerações no drama;

Se, por exemplo, a luta em *Death of a Salesman* fosse simplesmente entre o pai e filho para o reconhecimento e perdão, isso diminuiria em importância. Mas quando se estende para fora do círculo familiar, essas questões de status social, de honra social e de reconhecimento, expandem a visão e elevam-na do meramente particular em direção ao destino da generalidade dos homens. (MILLER apud MARTIN, 1996, p. 105, tradução nossa)⁴⁶

⁴⁵A Trilogia Tebana escrita por Sófocles tem a seguinte sequência: *Édipo Rei* (430 a.C.), *Édipo em Colono* (401 a.C.) e *Antígona* (442 a.C.).

⁴⁶If, for instance, the struggle in *Death of a Salesman* were simply between father and son for recognition and forgiveness it would diminish in importance. But when it extends itself out of the family circle and into society, it broaches those questions of social status, social honor and recognition, which expand its vision and lift it out of the merely particular toward the fate of the generality of men.

Antes de *A morte do caixeiro viajante*, Miller já tinha escrito peças como *The man who had the luck* (1944) e *All my sons* (1947), recorrendo a esse pensamento de evidenciar a ética profissional e a moralidade pessoal, a partir da temática conflitual entre gerações, neste caso entre pais e filhos. Tal incorporação temática fez com que Miller avançasse em seu ideal político de esquerda, o que inspirou, no contexto brasileiro, toda uma geração de dramaturgos que participou dos Seminários de Dramaturgia ocorridos durante o período de modernização teatral brasileira. Esse contexto é comentado por Betti, ao afirmar que “a presença do conflito de gerações – notadamente entre pais e filhos – foi recorrente não apenas na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, lançados pelo Arena, como na de Jorge Andrade, formado pela EAD.” (BETTI, 1998, p. 16)

Assim, considerando as peças *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller, e *Moratória*, de Jorge Andrade, como um trabalho de reflexão crítica sobre as relações entre pais e filhos, daremos destaque às circunstâncias significativas que motivam o desentendimento dos pais Willy Loman e Joaquim com os seus respectivos filhos Biff Loman e Marcelo.

Em primeiro lugar, ressaltamos a dificuldade dos patriarcas em aceitar as novas condições sociais, as quais eles consideram uma afronta à própria integridade moral. O apego de ambos pelo passado se relaciona a uma sociedade que já não existe e que, para eles, foram tempos de bonança e felicidade. No caso de Willy, trata-se do tempo em que ele gozava de altos lucros e de respeito como vendedor. No caso de Joaquim, a fixação é pelo tempo em que ainda tinha sua fazenda, onde cultivava café e era conhecido por todos. A maneira como esses homens defendem as ideias e os costumes do passado interfere na rotina doméstica de suas famílias e, em especial, na vida dos filhos.

Tanto Joaquim quanto Willy Loman são indivíduos que “vivem inatingíveis num mundo fantasmagórico do passado” (MORSE, 1986, p. 646) até os momentos finais das peças. Apegam-se ao pioneirismo e ao valor do trabalho, mantendo arraigados os valores transmitidos por seus familiares. Ironicamente, mesmo seguindo esses exemplos, os patriarcas vacilaram por projetar todas as suas expectativas em seus filhos que, desde

jovens, tiveram as falhas encobertas e justificadas, costume que os levou a pensar que sempre conseguiriam tudo o que desejassem.

Biff é o filho primogênito de Willy Loman. Ele possui características de um homem perfeito, um “Hércules... ou coisa parecida” (MILLER, 1976, p. 95), uma comparação feita pelo próprio pai. Apesar da boa aparência, no decorrer da história o rapaz acaba transparecendo a insatisfação por ter se deixado levar pelos sonhos de grandeza do pai. Depois das várias tentativas fracassadas de se estabilizar em algum emprego, o jovem tornou-se “um andarilho, um cleptomaníaco, um pequeno marginal”. (RANGEL, 1976, p. 20)

Além da cobrança de Willy, Biff foi afetado também pela decepção de descobrir que o velho caixeiro não era o homem correto em que ele sempre tinha acreditado. Isto ele comprovou quando foi procurá-lo para pedir ajuda após ser reprovado no exame de matemática. Na ocasião, Biff deparou-se com o pai e sua suposta amante no quarto do hotel em Boston. Desapontado com o que viu, o rapaz desistiu do plano de ingressar na faculdade e decidiu ir viver no interior, longe da cidade grande que tanto lhe incomodava.

Ao retornar, o rapaz novamente se depara com o passado vergonhoso. Na cena em que está no bar em companhia do pai e do irmão, Biff comenta a desistência de formar uma parceria com o empresário Bill Oliver.

WILLY – Você não quer ser nada na vida?

BIFF – Papai, como é que eu posso voltar lá?

WILLY – Você não quer ser ninguém, é isso?

BIFF – (*Agora raivoso porque Willy não dá crédito a sua simpatia*) Não fale assim! Você acha que foi fácil para mim ir até aquele escritório depois do que eu tinha feito? Ninguém seria capaz de me carregar até lá!

WILLY – Então por que foi?

BIFF – Por que fui? Por que fui! Mas olha só para você! Olhe no que você se transformou!

(*Fora, à esquerda, a mulher ri.*)

WILLY – Biff, ou você vai a esse almoço amanhã ou...

BIFF – Não posso ir. Não tenho nenhum encontro marcado! (MILLER, 1976, p. 162-163)⁴⁷

⁴⁷ WILLY – Don’t you want to be anything?

BIFF – Pop, how can I go back?

WILLY – You don’t want to be anything, is that what’s behind it?

BIFF – (*Now angry with Willy for not crediting his sympathy*) Don’t take it that way! You think it was easy walking into that office after what I had done to him? A team of horses could not have dragged me back to Bill Oliver!

WILLY – Then why would you go?

O primogênito do caixeiro revela sentir vergonha por ter que voltar ao escritório do empresário, já que, quando ainda trabalhava na empresa, ele roubou algumas bolas de basquete e, depois, uma caneta. Os atos foram consequência do distúrbio psicológico que faz ele sentir necessidade de roubar diversas coisas, mesmo objetos de pequeno valor. Sua ação involuntária não é compreendida por Willy, que então nega a realidade insultando o próprio filho: “[...], você não presta, você não presta para nada”. (MILLER, 1976 p.160)⁴⁸

Diferente de Biff, Marcelo de *A Moratória* nunca transmitiu confiança e nem esperança para Joaquim, que o considera um “criançola”. Com certo ar soberbo, o fazendeiro completa: “Na idade dele eu já tomava conta da minha família.” (ANDRADE, 1986, p. 161). A forma irresponsável de levar a vida e a falta de interesse pelos assuntos da fazenda deixam Marcelo quase que invisível para Joaquim. Notamos isso pelos vários momentos de tensão e insultos ditos pelo fazendeiro. “Inútil! Bêbado! [...], Você é um homem sem palavra. Não passa de um vencido.” (ANDRADE, 1986, p. 157-158)

Apesar de sua imaturidade e irresponsabilidade, Marcelo consegue perceber que o erro do pai não é motivado por seu fracasso ao gerir a fazenda ou pelas inúmeras dívidas acumuladas, mas sim pelo fato de não conseguir admitir que os tempos estejam mudando e que a crise desfez tudo, até a sua honra como grande fazendeiro. Em uma discussão com o pai, Marcelo diz algumas verdades sobre a nova condição dele.

MARCELO – (*Pausa*) Papai! Há dias fui à Casa Confiança comprar um par de sapatos. Pedi para pagar no fim do mês e o dono me perguntou: “Quem é o senhor?” “Sou filho de seu Quim”, respondi. Sabe o que ele me perguntou ainda? “E quem é seu Quim?”

JOAQUIM – (*Empertiga-se*) Ele se atreveu?

MARCELO – Vivemos num mundo diferente onde o nome não conta mais... E nós só temos nome.

[...]

JOAQUIM – Eu afirmo a você: (*Num grito*) Ainda somos o que fomos! (ANDRADE, 1986, p. 159)

BIFF – Why did I go? Why did I go! Look at you! Look at what is become of you! (*Off left, the woman laughs.*)

WILLY - Biff, you're going to go to that lunch tomorrow, or ...

BIFF - I cannot go. I have no appointment! (MILLER, 1998, p. 88)

⁴⁸ WILLY - [...] you are no good; you are no good for anything. (MILLER, 1998, p. 87)

A questão do trabalho enfatizada em *A morte do caixeiro viajante* também aparece, de maneira semelhante, em *A Moratória*. No caso de Marcelo, vemos que ele não foi incentivado por Joaquim a encarar o trabalho, assim como Biff também não foi educado para lidar com a própria frustração. Como consequência disso, observamos filhos deslocados não sabendo enfrentar as dificuldades do cotidiano.

Biff culpa Willy por ter abandonado os estudos e Marcelo culpa Joaquim por não conseguir se adaptar à nova realidade da família. “O senhor mostrou um caminho errado. O caminho que para nós, principalmente para nós, não tem mais sentido. O senhor não me educou para ser operário.” (ANDRADE, 1986, p. 159)

É curioso observar que, nas cenas de tensão, os filhos fazem desabafo aos pais de modo muito semelhante:

BIFF – Eu não sou um grande homem, Willy, e você também não. Você nunca passou de um homem que trabalhou duro a vida inteira e terminou na lata de lixo, como todos os outros! E eu, Willy, eu sou um assalariado de um dólar por hora! Tentei em sete Estados e não consegui mais. Um dólar por hora! Será que você compreende o que eu digo? Eu já não trago prêmios para casa e você tem que se acostumar com isso! (MILLER, 1976, p. 192)⁴⁹

MARCELO – Reconheço, sou um fraco. Não assumi a responsabilidade. E o senhor que só pensa na sua fazenda, no seu processo, nos seus direitos, no seu nome. Enquanto pensa em si mesmo, na sua honra, não pode sentir o que sinto. O senhor não sai à rua para saber o que os outros pensam de nós. O senhor finge não perceber que não fazemos mais parte de nada, que o nosso mundo está irremediavelmente destruído. Se voltássemos para a fazenda... (ANDRADE, 1986, p. 160)

Esse tipo de comportamento por parte dos filhos é modificado quando, no final de cada peça, Biff e Marcelo se conscientizam da dura realidade em que estão vivendo e passam a entender que os pais, apesar de tudo, são apenas vítimas da sociedade moderna. Ademais, os dois percebem os próprios erros e conseguem superar as diferenças que tinham com os pais. Suas atitudes reforçam o contraste entre o “velho” e o “novo”

⁴⁹BIFF – I am not a leader of men, Willy, and neither are you. You were never anything but a hard-working drummer who landed in the ash can like all the rest of them! I am one dollar an hour, Willy! I tried seven states and could not raise it. A buck an hour! Do you gather my meaning? I am not bringing home any prizes any more, and you are going to stop waiting for me to bring them home! (MILLER, 1998, p. 106)

existente nesses conflitos geracionais, em que o velho é representado pelos pais inflexíveis que acreditam ainda nas antigas convenções sociais e o novo, pelos filhos e suas novas convicções, as quais se mostram de certa forma mais sensatas e flexíveis.

3.3 O espaço da casa como representação da ruína familiar

Observamos que, em relação ao cenário, tanto Arthur Miller quanto Jorge Andrade adotaram a representação da casa como pano de fundo em todas as ações dos personagens. Em *A morte do caixeiro viajante*, o dramaturgo descreve que a pequena casa dos Loman está rodeada pela urbanização intensa, constituída pelos prédios altos e pelo tumulto dos carros. Em *A Moratória*, a dupla representação da moradia revela o plano passado através da sala tradicional de uma fazenda e o plano presente, de uma sala mais modesta localizada na cidade interiorana de Jaborandi.

Notamos que, além de comporem o cenário, essas representações de casas funcionam como centro da estrutura dramática, por serem o espaço onde as pessoas verdadeiramente estabelecem contato, revelam suas personalidades e ao mesmo tempo escondem os seus anseios. Em *Espaço e lugar: A perspectiva da experiência*, Yi-Fu Tuan (2013) discute essas experiências íntimas, considerando que “o lar é um lugar íntimo, onde as imagens do passado são evocadas não tanto pela totalidade do lugar físico, que somente pode ser visto, como pelos seus elementos e mobiliário” (YI-FU TUAN, 2013, p.160). Ele acrescenta que a casa está cheia desses objetos comuns conhecidos por todos nós. Eles assumem o poder de extensão, dando sinais do que as pessoas acreditam.

Seria o caso do relógio conservado por Joaquim com tanto carinho, como sinal de respeito pela história e tradição de sua ancestralidade. Através dele o fazendeiro preserva a recomendação de sempre se dedicar ao trabalho: “Não deixe nunca o sol pegar você na cama, meu filho, e saiba dividir o seu tempo [...]” (ANDRADE, 1986, p. 176). Também podemos dizer isso dos quadros do Coração de Jesus e Coração de Maria, aos quais Helena dedicava sua fé com afínco, rezando diante deles quando ainda morava na casa da fazenda.

Esses objetos que lembram do dever do trabalho e da obediência à religião demonstram o quanto a família é vinculada à terra. A esse respeito, Yi-Fu Tuan (2013) observa que:

na antiguidade, a terra e a religião estavam tão intimamente associadas que uma família não podia renunciar a uma sem perder a outra. O exílio era o pior dos destinos, pois não apenas privava o homem de seus meios materiais de subsistência, como também da sua religião e da proteção das leis garantidas pelos deuses locais. Na tragédia *Hipólito*, de Eurípedes, Teseu não impor a pena de morte a Hipólito porque a morte seria um castigo muito brando para punir o seu abominável crime. Hipólito tinha que esgotar o resto amargo de sua vida como um exilado, em um solo estranho, por ser este o destino próprio para os ímpios. (YI-FU TUAN, 2013, p. 170)

Para Joaquim, a fazenda é um lugar de lembranças afetivas e realizações, um lugar sagrado, onde ele constituiu sua família, tornou-se um patriarca. Ao mesmo tempo, é um lugar que o tranquiliza em seus momentos de fraqueza. Ao mudar-se para a casa da cidade, o fazendeiro tornou-se um homem exilado, sem nada a fazer – assim como Hipólito, o seu maior castigo foi perder a capacidade de fazer o que mais gostava: de cuidar de seu cafezal e das jabuticabeiras e de caçar. “O pessoal de hoje é muito ‘perrengue’. Só sabe ficar na cidade, fazendo o que não deve! (*Pausa*) Quero morrer como meu pai: caçando”. (ANDRADE, 1986, p. 175)

Voltando a se pensar na ideia de moradia e nos objetos que compõem as peças, lembremos também que, através desses artifícios cênicos, podemos compreender a condição em que as pessoas vivem. A falência, por exemplo, deixa em evidência os sinais de ruína e precariedade, como na fazenda de Joaquim. Nos momentos antes de deixá-la, o velho observa os objetos deteriorados por causa da ação do tempo. O balaústre, os vidros da bandeira quebrados e a invasão das formigas no guarda-comida demonstram um certo aspecto de abandono, semelhante à aristocracia que também dava sinais de fraquezas e perda de privilégios.

Em *A morte do caixeiro viajante*, a precariedade na casa dos Loman é exposta quando Linda enumera os gastos domésticos com o conserto da geladeira, da máquina de lavar, do telhado e do carro. A questão da obsolescência dos aparelhos domésticos é enfatizada como consequência do processo da mecanização, que estava em franca expansão.

Willy e sua família demoram a perceber tal modernização que, assim como o progresso da cidade, é resultado da dinâmica do capitalismo – a qual, baseada na necessidade de lucro e de aumento da demanda, incentiva a produção de aparelhos

domésticos pouco duráveis, dos quais o velho caixeiro se queixa pela falta de qualidade. “A geladeira parte uma correia atrás da outra. Acho que eles calculam isso. Calculam de um jeito que, quando você acaba de pagar uma, já tem que comprar outra?” (MILLER, 1976, p.102)⁵⁰

Pior que isso é a questão da dívida da casa, uma vez que falta ainda mais um pagamento da hipoteca. É grande a insatisfação de Willy em ver a sua moradia, que a tanto custo construiu, ser esmagada por um bloco de prédios. De fato, após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos se tornaram centro de oportunidades para todos que buscavam melhores oportunidades, sobretudo os imigrantes. Essa nova realidade gerou um crescimento populacional exacerbado. No trecho seguinte podemos perceber o sentimento nostálgico e de indignação, quando o vendedor relembra com Linda o tempo em que o bairro não possuía uma paisagem tão caótica.

WILLY – A rua está cheia de carros, não se respira um pingo de ar fresco por aqui. A grama não cresce mais e a gente não consegue plantar nem uma cenoura no quintal. Deviam fazer uma lei proibindo edifícios de apartamentos. Você se lembra daquelas duas árvores lindas que havia aqui? Lembra? Quando Biff e eu penduramos o balanço entre elas?

LINDA – Era como se a gente morasse a quilômetros de distância da cidade.

WILLY– Deviam botar na cadeia o construtor que derrubou essas árvores. Destruíram o bairro inteiro. (*Perdido*) cada vez penso mais naqueles tempos, Linda. Nesta época do ano, havia lilases e glicínias. Depois, era a vez das peônias e dos narcisos. Como este quarto vivia perfumado! (MILLER, 1976, p.18)⁵¹

Com a sensação de não conseguir respirar o mesmo ar puro de antes, Willy revela também sentir insegurança em relação ao progresso inerente ao mercado de trabalho já naqueles tempos. Na continuação do diálogo, o caixeiro admite para sua esposa o receio com tantas mudanças que estão desenvolvendo a região: “Há mais gente! É isso que está

⁵⁰ [...] The refrigerator consumes belts like a goddam maniac. They time those things. They time them so when you finally paid for them, they are used up. (MILLER, 1998, p. 54)

⁵¹ WILLY – The street is lined with cars. There is not a breath of fresh air in the neighborhood. The grass do not grow any more, you cannot raise a carrot in the backyard. They should have had a law against apartment houses. Remember those two beautiful elm trees out there? When Biff and I hung the swing between them?

LINDA - Yeah, like being a million miles from the city.

WILLY- They should have arrested the builder for cutting those down. They massacred the neighborhood. (*Lost*) More and more I think of those days, Linda. This time of year, it was lilac and wisteria. Then the peonies would come out, and the daffodils. What fragrance in this room! (MILLER, 1998, p. 6-7)

destruindo este país! Ninguém controla mais a população. A competição é terrível!” (MILLER, 1976, p. 19)⁵²

Notamos que tanto a casa de Quim quanto a casa dos Loman mantêm ligações com o passado, através dos objetos e das coisas, como o galho de jabuticabeira e os quadros religiosos, em *A Moratória*, e o troféu esportivo esquecido no antigo quarto de Biff. Todos eles são indícios dos tempos de glória para as duas famílias, mas também apresentam as evidências “do tempo estagnado da decadência, da indolência e da incapacidade de ação, a uma relação distorcida para com a realidade”. (ROSENFELD, 1986, p. 119).

Na tentativa de resgatar a esperança e o tempo perdido, ou mesmo o sentido de lar, os dois patriarcas, em momentos específicos das peças, demonstram o desejo de cultivar hortas. Em *A Moratória*, Joaquim trocou o prendedor de gravatas que ganhou de Elvira, por sementes de várias qualidades de hortaliças para a horta e sementes de girassol para o jardim. Entusiasmado com a tarefa, o fazendeiro conta à filha seus planos para quando voltar à fazenda. “Vou fazer uma nova horta perto da bica do monjolo. [...] O jardim estava uma beleza quando saímos de lá! Em pouco tempo ficará bonito outra vez.” (ANDRADE, 1986, p. 147).

Willy, por sua vez, prepara uma horta à noite sob luar, causando estranhamento aos filhos. Na cena, o caixeiro entra carregando uma lanterna, uma enxada e uma porção de pacotes de sementes, dá um golpe na ponta da enxada para deixá-la bem firme, e caminha para a esquerda, medindo as distâncias com o pé. Seu gesto de medir as distâncias, seguindo as instruções nos pacotes, é dito por ele em voz alta, “Cenouras... separadas um centímetro. Fileiras... cada trinta centímetros. (*Mede.*) Trinta centímetros. Beterrabas. Alface. Trinta centímetros...”. (MILLER, 1976, p. 182)⁵³

Simbolicamente, a iniciativa de cultivarem hortas reflete o afeto que tanto um quanto o outro sentem pelas casas onde sempre viveram com seus familiares, além de ser uma forma de deixarem marcados os seus valores, para que no futuro os filhos se lembrem da dedicação que tinham ao trabalho. Notamos que eles não conseguem plantar as sementes de fato, posto que Joaquim pretende esperar a decisão judicial para que assim

⁵² WILLY - There is more people! That is what is ruining this country! Population is getting out of control. The competition is maddening! (MILLER, 1998, p. 7)

⁵³ WILLY – Carrots... quarter-inch apart. Rows... one- foot rows. (*He measures it off.*) One foot. (*He puts down a package and measures off.*) Beets. (*He puts down another package and measures again.*) Lettuce. (*He reads the package, puts it down.*) One foot... (MILLER, 1998, p. 98)

possa voltar a sua fazenda – o que acaba não acontecendo – e Willy, por sua vez, é novamente interrompido por suas divagações inesperadas.

3.4 O realismo psicológico: como ponto de interseção entre o teatro moderno norte-americano e o brasileiro

O auge do drama moderno se deu após o fim do movimento romântico, período que ficou marcado pelas transformações sociais, pelo progresso da tecnologia e pelo surgimento de várias correntes filosóficas que influenciaram o surgimento da estética do Realismo. Como movimento, o Realismo manifestou-se fortemente em todas as artes, não sendo diferente no teatro. Segundo Augusto Boal (1991), “o homem foi mostrado multidimensionalmente no palco” (BOAL, 1991, p. 97), sobretudo a partir das peças de Henrik Ibsen na Noruega. Na Rússia, o Realismo fez parte das obras de Tolstói e Gorki e tornou-se o chamado teatro psicológico através das obras de Tchekhov. Na Suécia, ganhou formas mais radicais com Strindberg.

No século XX, o teatro realista mesclou-se com o Expressionismo, rompendo assim com as convenções dramáticas tradicionais, a partir dos novos experimentos que foram identificados pelo realismo psicológico. O maior representante dessa nova fórmula dramática foi Eugene O'Neill, responsável por introduzi-la no palco americano, mostrando os problemas de alienação cultural, social e econômica, através de personagens internamente perturbados, resignados, munidos de sentimentos profundos.

O drama, embora transformado, resistiu, e muitas das peças que incorporaram aspectos formais e estruturais lançados pelo Expressionismo e pelo teatro épico mantiveram, não obstante, as leis tradicionais do realismo psicológico. Esse processo pode ser observado na dramaturgia americana ao longo do século XX, nas obras de dramaturgos como Elmer Rice (1892-1967), Clifford Odets (1906-1963), Paul Green (1894-1981), Thornton Wilder (1897-1975), Tennessee Williams (1911-1983) e Arthur Miller.

Sobre Tennessee Williams⁵⁴ e Arthur Miller, cabe enfatizarmos que ambos foram os dramaturgos que mais tiveram destaque na história do teatro americano: Williams por

⁵⁴ Ao longo de carreira como dramaturgo, Tennessee Williams [Thomas Lanier Williams III] escreveu 45 peças longas e 60 peças de um ato, sendo que as principais foram; *The Glass Menagerie* (1950), *A Streetcar Named Desire* (1952), *The Rose Tattoo* (1956), *Cat on a hot tin roof* (1958), *Orpheus Descending* (1960),

sua forma sensível e ao mesmo tempo crítica e Miller com seu engajamento e sua abordagem analítica. Em relação aos dois autores, Maria Sílvia Betti (1998) afirma:

apesar das diferenças de tratamento que seus trabalhos apresentam entre si, ambos caracterizavam-se por uma postura crítica diante do sistema político-econômico vigente (o capitalismo competitivo, xenófobo e intervencionista) e dos valores que respaldavam (a busca obsessiva do lucro e do sucesso). (BETTI, 1998, p.15)

Assim, tanto Miller quanto Williams buscaram registrar nos palcos novas condições estruturais e expressivas a partir de temáticas expressionistas como a da inadequação entre passado e presente, a ação dramática não linear, o emprego de linguagem simples, o uso de objetos simbólicos e irônicos retratados no universo patético do cotidiano. Destacamos também recursos expressionistas que, segundo Betti (1998), estão dispostos na dimensão psicológica presente na “simultaneidade de tempos (com a utilização frequente do *flashback*) e de espaços (diferenciados, frequentemente, a partir de recursos de iluminação)”. (BETTI, 1998, p. 17)

Sob o ponto de vista da construção cênica, o realismo psicológico tornou-se incrivelmente revolucionário na forma dramaturgica mundial, correspondendo às necessidades dos jovens dramaturgos e encenadores, principalmente a de brasileiros que buscavam por inovações estruturais e temáticas, como constata Betti (1998),

O realismo psicológico norte-americano foi juntamente com o teatro épico de Bertold Brecht, uma das mais significativas forças renovadoras incorporadas aos códigos de representação e criação no teatro brasileiro moderno, mais especificamente os do período que vai do segundo pós-guerra até, pelos menos, a segunda metade da década de 70. (BETTI, 1998, p. 15)

De fato, em meados do século XX, houve um crescente interesse por peças do teatro norte-americano, por parte da nova geração de dramaturgos brasileiros. Tal situação coincidiu com a expansão industrial e a modernização sentida aqui no Brasil, desde a implantação do Estado Novo, quando então se intensificou a expansão dos grandes centros urbanos e industriais, gerando transformações nas condições de trabalho e até na forma dos indivíduos agirem e conviverem em sociedade. Ligados a essas

Suddenly last Summer (1960), *Summer and Smoke* (1962), *Sweet Bird of Youth* (1962), *Period of Adjustment* (1962) e *The Night of the Iguana* (1964). Além de peças teatrais, Williams escreveu contos, romances, poesia, ensaios, roteiros cinematográficos e um volume de memórias.

transformações, dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Vianinha e Jorge Andrade criaram novas perspectivas dramatúrgicas e cênicas, através de seus enredos voltados tanto para a interioridade dos personagens quanto para uma abordagem mais realista.

Sobre Jorge Andrade, Rosenfeld (1986) lembra que o dramaturgo se debruçou sobre a realidade paulista e brasileira, bem como valorizou aspectos históricos, sociais, morais e psicológicos dos personagens, para assim recriar várias formas de realismo, desde o psicológico até o poético. O teórico afirma ainda que o realismo andradino foi capaz de assimilar recursos expressionistas, simbólicos e aspectos do teatro épico, formando uma amplitude e variedade de realismo, ousada e única, “chegando por vezes a romper todos os cânones tradicionais”. (ROSENFELD, 1986, p. 600)

À luz dessa expressividade temática do realismo psicológico, pretendemos a seguir destacar nas peças *A morte do caixeiro viajante* e *A moratória* os recursos cênicos que realçam as inquietações e a realidade subjetiva dos personagens. É importante observarmos que todas elas estão transmutadas em linguagem teatral; isto é, estão presentes nas rubricas e no texto que integram as peças.

3.4.1 A simultaneidade do espaço e do tempo

Miller e Andrade romperam com a estrutura formal do texto dramático, para que assim pudessem representar uma dupla temporalidade, entre o passado e o presente. Notamos que nas duas peças este recurso inovador está disposto de formas diferentes. No caso do drama norte-americano, os dois tempos se fundem de modo mais indivisível, assim como o espaço e o tempo, os quais, segundo Rosenfeld (1985), perdem a sua definição nítida, assemelhando-se a estrutura de um sonho. Isso explica o cenário da casa dos Loman ser em parte transparente, como Miller detalha na rubrica inicial:

Quando a ação se desenrola no presente, os atores devem respeitar as linhas imaginárias do cenário e entrar na casa apenas através da porta à esquerda. Mas, nas cenas do passado, estas convenções são quebradas, e os personagens entram ou saem de um quarto através das paredes. (MILLER, 1976, p. 10)⁵⁵

⁵⁵ Whenever the action is in the present, the actors observe the imaginary wall-lines, entering the house only through its door at the left. But in the scenes of the past these boundaries are broken, and characters enter or leave a room by stepping “through” a wall on to the forestage. (MILLER, 1998, p. 1)

Essas ocorrências de transposição temporal, encontradas também em *Depois da queda*, surgem na peça como representação da realidade subjetiva de Willy Loman. Ela, segundo Rosenfeld (1985), está associada à tentativa do protagonista de encontrar uma explicação para o próprio fracasso e o do filho. A cena que destacamos para exemplificar o uso desse recurso é a do restaurante, onde estão Biff e Happy em companhia das jovens Letta e senhorita Forsythe. Os rapazes estão à espera do pai, como combinado. Logo em seguida, chega Willy, esperançoso de ouvir do filho alguma boa notícia. Ao descobrir que novamente Biff fracassara, Willy retorna ao dia em que o filho vai ao hotel em Boston e descobre a sua farsa. Suas lembranças invadem-no aos poucos, até que involuntariamente ele volta a revivê-las, como se observa na cena seguinte:

A MULHER – *(agora nervosa)* Willy, você não vai atender à porta?!
(O chamado da mulher faz com que Willy se aprume. Tenta sair, aturdido.)

BIFF - Ei, onde é que você vai?

WILLY – Abrir a porta.

BIFF – A porta?

WILLY – O banheiro... a porta... onde é a porta?

BIFF – *(conduzindo Willy para a esquerda)* Siga em frente.

(Willy se move pela esquerda.)

A MULHER – Willy, você vai se levantar, levantar, levantar?

(Willy sai.)

[...]

A MULHER – Você não vai atender a porta? Ele vai acordar o hotel inteiro.

WILLY – Não estou esperando ninguém.

A MULHER – Por que você não toma mais um drinque, querido, e relaxa um pouco?

WILLY - Estou tão solidário.

A MULHER – Sabe que você me conquistou Willy? De agora em diante, toda vez que você chegar ao escritório, vou botar você imediatamente em contato com os compradores. Você não vai ter que esperar mais. Você é fantástico, Willy. (MILLER, 1976, p. 165-168)⁵⁶

⁵⁶THE WOMAN- *(Now urgently)* Willy, are you going to answer the door! *(The woman's call pulls Willy back. He starts right, be fuddled.)*

BIFF - Hey, where are you going?

WILLY - Open the door.

BIFF - The door?

WILLY - The washroom... the door... where's the door?

BIFF – *(Leading Willy to the left)* Just go straight down.

(Willy moves left.)

THE WOMAN - Willy, Willy, are you going to get up, get up, get up, get up?

(Willy exits left.)

[...]

Ao voltar à realidade, o velho caixeiro é informado por Stanley, o garçom, que seus filhos já foram embora, deixando a conta paga. Nessa cena, a simultaneidade temporal, permite que os espectadores tenham conhecimento geral e imediato do conflito existencial do protagonista, ao relembrar do dia em que seu filho tão querido deixou de ser um rapaz alegre, cheio de vontades, para se tornar um homem fracassado e sem grandes ambições.

Esta dupla temporalidade age também como recurso para intensificar algum momento de tensão, sendo um instrumento para demonstrar semelhanças, contrastes de sentimentos ou para evidenciar alguma ironia dramática. A ironia é traço constante na peça de Miller, já que Willy Loman mostra ser apegado aos tempos em que tinha muito sucesso nas vendas e nos relacionamentos de negócios. No início da peça, Willy relembra a época em que se vangloriava para os filhos de seus feitos como caixeiro.

WILLY – Eu entrei na estrada e segui para o norte. Fui até Providence. Encontrei o prefeito.

BIFF – O prefeito de Providence!

WILLY – Estava lá sentado no saguão do meu hotel.

BIFF – E o que foi que ele disse?

WILLY – Ele disse “Bom dia!” e eu disse: “O senhor tem aqui uma bela cidade, prefeito”. E aí ele tomou café comigo. Depois eu fui a Waterbury. Bela cidade. Tem lá um relógio grande, o famoso relógio de Waterbury. Vendi bastante por lá. Depois, Boston. Boston é o berço da revolução. Bela cidade. Depois visitei outras cidades do Massachusetts, depois Portland, depois Bangor e daí para casa! (MILLER, 1976, p. 37-38)⁵⁷

THE WOMAN - Aren't you going to answer the door? He'll wake the whole hotel.

WILLY - I'm not expecting anybody.

THE WOMAN - Why'n't you have another drink, honey, and stop being so damn self-centered?

WILLY - I'm So Lonely.

THE WOMAN - You know you ruined me, Willy? From now on, whenever you come to the office, I will see that you go right through to the buyers. No waiting at my desk any more, Willy. You ruined me. (MILLER, 1998, p. 89- 91)

⁵⁷WILLY - Well, I got on the road, and I went north to Providence. Met the Mayor.

BIFF – The Mayor of Providence!

WILLY – He was sitting in the hotel lobby.

BIFF - What'd he say?

WILLY – He said, “Morning!” And I said, “You got a fine city here, Mayor.” And then he had coffee with me. And then I went to Waterbury. Waterbury is a fine city. Big clock city, the famous Waterbury clock. Sold a nice bill there. And then Boston - Boston is the cradle of the Revolution. A fine city. And a couple of other towns in Mass., and on to Portland and Bangor and straight home! (MILLER, 1998, p. 18-19)

Em *A Moratória*, a ironia é clara na cena em que Joaquim lê a notícia de que o governo concedeu dez anos para que os fazendeiros paguem as suas dívidas. A alegria que sente neste momento contrasta, simultaneamente, com o sentimento de tristeza de Helena no segundo plano, quando ela fica sabendo da crise do café e das consequências disso para o futuro de sua família.

JOAQUIM – (*Primeiro Plano*) Moratória! Moratória, minha filha!

LUCÍLIA – (*Primeiro Plano*) O que isto?

ELVIRA – (*Segundo Plano*) É preciso ânimo, Helena!

JOAQUIM – (*Primeiro Plano*) Prazo! Prazo de dez anos aos lavradores.

LUCÍLIA – (*Primeiro Plano*) Dez anos ?!

HELENA – (*Segundo Plano*) (*Procurando a sua volta*) É preciso... é preciso...

[...]

LUCÍLIA – (*Primeiro Plano*) Será verdade que vamos voltar?

HELENA – (*Segundo Plano*) Minha casa!

JOAQUIM – (*Primeiro Plano*) Não tenha dúvida, minha filha!

HELENA – (*Segundo Plano*) (Ainda mais angustiada) Minha família!

LUCÍLIA – (*Primeiro Plano*) E a fazenda vai ser inteiramente nossa?

HELENA – (*Segundo Plano*) (*Num desespero crescente*) Nossas terras!

JOAQUIM – (*Primeiro Plano*) Foi sempre nossa!

HELENA – (*Segundo Plano*) Nossas terras! Não! Elvira! Será o fim de tudo! (ANDRADE, 1986, p. 146)

Na peça de Andrade, a alternância de planos e de tempo, de realidades do passado e do presente, ocorrem de forma mais objetiva, já que no cenário, há a divisão do plano da direita, que representa o ano de 1932 (primeiro plano), com o plano da esquerda, o ano de 1929 (plano esquerdo). Segundo Prado (1986, p. 628), esse esquema permite que o autor aproxime os fatos separados no tempo, destacando os momentos para os quais tem a intenção de chamar a atenção. Dentro dessas ocorrências de intercalação de planos, podemos notar que, além da ironia, Andrade utilizou o recurso para também reforçar o paralelismo entre ações ocorridas em momentos diferentes. É o caso da discussão entre Lucília e Olímpio, no plano da esquerda, e entre Quim e Marcelo, no plano da direita.

LUCÍLIA – (*Segundo Plano*) (*Começando a entregar-se*) Não. Não!

JOAQUIM – (*Primeiro Plano*) Marcelo!

OLÍMPIO – (*Segundo Plano*) Não posso compreender, Lucília. Realmente não compreendo.

JOAQUIM – (*Primeiro Plano*) Quero saber por que é que saiu do frigorífico!

LUCÍLIA – (*Segundo Plano*) Basta que eu compreenda. Agora antes que... Por favor, deixe-me.

Marcelo – (*Primeiro Plano*) (*voz*) Estou com dor de cabeça.

JOAQUIM – (*Primeiro Plano*) Preguiçoso! Enquanto trocar o dia pela noite, será sempre assim.

OLÍMPIO – (*Segundo Plano*) Seja franca, Lucília! Está acontecendo alguma coisa que eu não posso saber? (*Aproximando-se*) confie em mim!

LUCÍLIA – (*Segundo Plano*) (*Temendo o contato*) Não me encoste a mão, já disse.

[...]

JOAQUIM – (*Primeiro Plano*) A Lucília parece outra! ... E você nesta indiferença! (*Pára e olha para o quarto*) Marcelo! (ANDRADE, 1986, p.156-157)

Nessa cena simultânea, ainda na fazenda Lucília decide terminar seu namoro com Olímpio, para poder ficar com os pais e assim ajudá-los com seu trabalho de costureira. Já no primeiro plano, na cidade, Joaquim chama a atenção de Marcelo, pela falta de compromisso com o trabalho no frigorífico. Notamos o contraste de personalidades entre Lucília e Marcelo, já que ela sacrifica sua felicidade para trabalhar e ele, alcóolatra, passa mais de uma noite fora de casa, sem se esforçar para ajudar a família.

Essa ênfase na temática temporal e espacial reforça o contraste entre o “velho” e o “novo”, assim como entre a vida da cidade e a do campo, entre o desenvolvimento urbano e a decadência rural – que Jorge Andrade, antes de escrever *A Moratória* já fizera questão de focalizar, em *O Telescópio*. De acordo com Rosenfeld (1986), a peça mostra “um quadro da vida rural” de alguns anos após a crise do café, traçando um retrato de “um estilo de vida sólido e tradicional, de uma velha geração de fazendeiros em contraste com o dos jovens, dissolutos, instáveis, contagiados por padrões metropolitanos”. (ROSENFELD, 1986, p. 603)

Assim como *A Moratória*, a peça acima citada também dispõe do jogo de simultaneidade entre dois espaços (da varanda e da sala da casa). No plano da varanda, fica o casal Francisco e sua mulher Rita a admirarem o céu através de um pequeno telescópio, juntamente com os vizinhos, o fazendeiro Antenor e a sua mulher Alzira. No outro plano, no espaço da sala, estão os filhos Geni, Ada, Bié, Leila e seu marido Luís, que passam o tempo a jogar cartas e a disputar entre si e contra a vontade dos velhos, a

partilha da fazenda. Tal recurso cenográfico proposto por Andrade deixa claro o confronto entre as gerações.

3.4.2 Os efeitos cênicos de luz e som

Além da transição entre cenas, através da mudança dos tempos presente e passado, percebemos que tanto em *A morte do caixeiro viajante* quanto em *A Moratória* Miller e Andrade, respectivamente, exploraram os recursos de luz e som como efeito de dramatização. Para entendermos melhor como estão dispostos tais efeitos, começamos dando ênfase à iluminação. Patrice Pavis (2011) explica que esse recurso ajuda a compor a expressividade do cenário, dos atores ou dos objetos, conseguindo intervir no espetáculo “através de suas funções dramáticas e ou semiológicas, criando uma atmosfera, dando ritmo na apresentação ou fazendo com que, a encenação seja lida, principalmente através da evolução dos argumentos e dos sentimentos”. (PAVIS, 2011, p.201).

No caso da peça americana, Miller inicia o drama utilizando diversas nuances e cores, para assim compor uma atmosfera de sonho. Em rubrica de apresentação, o autor descreve que, “uma suave luz azul-celeste cai sobre a casa e sobre a frente do palco; as outras áreas são cobertas por uma luz alaranjada e áspera. À medida que a luz cresce, vemos um maciço bloco de prédios de apartamentos, como se estivessem esmagando a frágil casinha”. (MILLER, 1976, p. 9)⁵⁸ Observamos que a luz azul é tomada pela luz mais forte, que então domina todo o palco, transmitindo uma atmosfera pesada ao cenário da casa, acentuada pela vista dos prédios.

Há outros momentos da peça em que Miller emprega a iluminação para isolar o personagem, dando a ele um sentido especial, a exemplo da luz dourada que focaliza Biff, justamente no momento em que Willy relembra com admiração o tempo em que o filho era jogador de futebol. A luz dourada ironicamente remete à estrela de Biff, a qual o velho caixeiro, esperançoso, acredita que voltará a brilhar. “Uma estrela reluzente como essa não se extingue jamais!” (MILLER, 1976, p. 95)⁵⁹

⁵⁸Only the blue light of the sky falls upon the house and forestage; the surrounding area shows an angry glow of orange. As more light appears, we see a solid vault of apartment houses around the small, fragile-seeming home. (MILLER, 1998, p. 1)

⁵⁹ A star like that, magnificent, can never really fade away! (MILLER, 1998, p. 51)

No drama americano, a iluminação surge também como pretexto para a mudança de cena ou como marcação do fim dela, a exemplo do momento em que Willy rememora o momento em que o jovem Bernard diz a Linda que Biff foi reprovado em matemática e, por esse motivo, não irá mais se formar. Aturdido, o caixeiro começa a se envolver com os fatos do passado.

LINDA – Oh, talvez Willy possa falar com o professor. Coitado de Biff, coitado dele!

(As luzes da casa se apagam.)

BIFF– *(à mesa, agora audível, mostrando uma caneta de ouro que tem na mão)* ... Portanto eu estou liquidado com Oliver, compreendeu? Você está me ouvindo?

WILLY – *(perdido)* Claro, se você não tivesse sido reprovado... (MILLER, 1976, p. 159)⁶⁰

Em *A Moratória*, Joaquim também se deixa levar por suas lembranças do passado, olhando para os quadros do Sagrado Coração, no primeiro plano. Durante as rememorações do velho fazendeiro, a luz realça o segundo plano, onde Helena aparece e encaminha-se para os quadros. Ela ajoelha-se e começa a rezar. A outra ocorrência desse tipo de iluminação surge na cena em que Joaquim e sua família se preparam para deixar a fazenda. Em rubrica, Andrade explica que “as luzes do segundo plano vão diminuindo pouco a pouco até a sala ficar escura”. (ANDRADE, 1986, p. 184). Esse extinguir de luzes indica metaforicamente o fim de toda uma geração tradicional de fazendeiros e o colapso da aristocracia do café.

Assim como a iluminação, os efeitos sonoros também ajudam a tecer os dramas de Miller e Andrade – sendo fundamentais na composição das cenas, na caracterização dos personagens ou para reforçar alguma condição vivida por eles, como é o caso do barulho da máquina de costura que surge diversas vezes em *A Moratória* e evidencia o trabalho incansável de Lucília com as costuras.

O barulho surge principalmente nas cenas em que os personagens estão na fazenda. Andrade quis utilizar esse efeito sonoro para lembrar os espectadores que aquela realidade rural e patriarcal está perdendo espaço para os novos meios de trabalho. Na última vez

⁶⁰LINDA - Oh, maybe Willy can talk to the teacher. Oh, the poor, poor boy! *(Light on house area snaps out.)*

BIFF – *(At the table, now audible, holding up a gold fountain pen)*... So I'm washed up with Oliver, you understand? Are you listening to me?

WILLY – *(At a loss)* Yeah, sure. If you had not flunked... (MILLER, 1998, p. 86)

em que o som da máquina de costura surge em cena, a derrocada da família é confirmada, pois chega o dia de deixarem a fazenda. “O barulho da máquina de costura vai aumentando pouco a pouco, até atingir o ponto máximo. [...]. Joaquim sobe com certa dificuldade na cadeira e tira o relógio; põe o relógio em cima da mesa e fica admirando-o”. (ANDRADE, 1986, p.183)

Em *A morte do caixeiro viajante*, vários efeitos sonoros são apresentados em cena. O primeiro que destacamos é o da flauta que durante a peça é ouvida várias vezes pelo caixeiro. O som melodioso remete-o às poucas lembranças que tem de seu tão estimado pai, que vendia e tocava o instrumento. Conforme Ben recorda: “A gente parava nas cidades e vendia as flautas que ele ia construindo pelo caminho. Grande inventor, nosso pai”. (MILLER, 1976, p. 65)⁶¹

Esse som de flauta abre a peça com uma melodia leve e delicada, depois surge em vários momentos da peça e por fim faz o fechamento, mais precisamente no final do *réquiem*, “[...] apenas a música da flauta permanece no palco que se vai escurecendo, à medida que se iluminam os ásperos perfis dos prédios de apartamentos, enquanto cai o pano”. (MILLER, 1976, p. 204)⁶². Outro efeito sonoro que se repete são as risadas da amante de Willy. Há um momento em que o riso de sua esposa, Linda, se mistura com o da amante, representando o descontrole mental do caixeiro, que não consegue mais distinguir o que é real e o que está no seu inconsciente.

WILLY – (*Com grande sentimento*) Você é a melhor mulher do mundo, Linda. Você é uma companheira. Às vezes, na estrada, eu tenho vontade de abraçá-la, de apertá-la, de beijá-la até a morte.

(*A risada agora é mais alta, e ele caminha para uma área iluminada, à esquerda, onde a mulher surgiu atrás da cortina e está de pé, pondo o chapéu, olhando para um “espelho” e rindo.*)

Porque eu me sinto tão sozinho – especialmente quando os negócios vão mal e eu não tenho ninguém para conversar. Eu fico pensando que eu nunca mais vou vender nada, que não vou conseguir montar um negócio para os meninos. (*Ele fala enquanto a mulher continua rindo.*)

⁶¹ And we would stop in the towns and sell the flutes that he'd made on the way. Great inventor, Father. (MILLER, 1998, p. 34)

⁶²Only the music of the flute is left on the darkening stage as over the house the hard towers of the apartment buildings rise into sharp focus. (MILLER, 1998, p. 112)

Ela se observa diante do “espelho”.) Há tantas coisas que eu queria conseguir... (MILLER, 1976, p. 48)⁶³

Nessa cena, percebemos que Willy se deixa levar por forças involuntárias que o seduzem para estar junto de sua amante. Esse comportamento demonstra o quanto o velho está sofrendo psicologicamente, já que não consegue mais separar a realidade dos acontecimentos do passado, representados pelas suas lembranças.

Dando seguimento à análise dos efeitos sonoros utilizados por Miller, destacamos os diversos temas musicais que ajudam a demarcar, de forma singular, cada momento da peça. Na tradução de Flávio Rangel, elas são descritas como “música alegre”, “música roufenha” e “música sensual”. A música alegre surge em dois momentos: quando os rapazes Biff e Happy, ainda jovens, entram em cena, e quando Ben conta, com orgulho, a história do pai para seu irmão Willy.

A música roufenha⁶⁴ também pode ser entendida como uma música rouca ou áspera, ouvida no momento em que Charley, seu vizinho, deixa Willy sozinho no bar, após uma franca conversa entre os dois.

Por fim, a música sensual surge na cena em que Willy está com sua amante. Com a chegada de Biff, a melodia é interrompida: “Ouvem-se novamente as batidas. Ele se afasta um pouco dela e desaparece nos bastidores. A luz o acompanha e ele agora está frente a frente com o jovem Biff, que carrega uma maleta. Biff dá um passo a ele. A música pára.” (MILLER, 1976, p. 169)⁶⁵

3.5 A representação das mulheres em *A morte do caixeiro viajante* e *A Moratória*

Os pontos de aproximação entre os dramaturgos Arthur Miller e Jorge Andrade não se limitam ao uso de técnicas expressivas e jogos cênicos, dado que eles souberam

⁶³ WILLY- (*With great feeling*) You're the best there is, Linda, you're a pal, you know that? On the road – on the road I want to grab you some time sand just kiss the life out a you.

(*The laughter is loud now, and he moves into a brightening area at the left, where the woman has come from behind the scrim and is standing, putting on her hat, looking into a “mirror,” and laughing.*)

WILLY - Cause I get so lonely - especially when business is bad and there is nobody to talk to. I get the feeling that I will never sell anything again, that I will not make a living for you, or a business, a business for the boys. (*He talks through the woman's subsiding laughter; the woman primps at the “mirror.”*) *There's so much I want to make for...* (MILLER, 1998, p. 25)

⁶⁴ No original em inglês, o termo adotado é “*raucous music*”.

⁶⁵ (*The knocking is heard again. He takes a few steps away from her, and she vanishes n to the wing. The light follows him, and now he is facing young Biff, who carries as suit- case. Biff steps toward him. The music is gone.*) (MILLER, 1998, p. 92)

integrar importantes figuras femininas no enredo dramático. Começamos falando das esposas de Willy e Joaquim: Linda e Helena, respectivamente. Elas são donas de casa, mães dedicadas que demonstram ser dependentes e fiéis aos maridos. Levando em consideração a época representada nos dramas, é importante frisarmos que, apesar dos avanços tecnológicos e das inúmeras mudanças sociais e culturais vividas durante os anos 1940 e 1950, tanto Linda quanto Helena conservam ainda a condição de mulher submissa, passiva, seguindo os antigos padrões de um matrimônio.

Naquele tempo os casamentos seguiam certos padrões de composição familiar, fundados nos valores patriarcais. Portanto, os homens eram os chefes da casa, sendo responsáveis pelo sustento da família, enquanto as mulheres tinham a obrigação de cuidar da educação dos filhos e da organização do lar. Além disso, elas tinham que servir os maridos como sinal de obediência. A maioria dessas mulheres eram ensinadas desde muito novas a serem esposas perfeitas no lar, tendo a obrigação de saber bordar, costurar e, sobretudo, cozinhar.

Em *A morte do caixeiro viajante*, Linda conserva a imagem da esposa virtuosa, desempenhando com satisfação a função de dona de casa, uma vez que, de acordo com Abbotson (2007), ela ama seu marido e está sempre preparada para se sacrificar para fazê-lo feliz. (ABBOTSON, 2007, p.139)⁶⁶

No início da peça, podemos perceber essa postura no momento em que demonstra estar disposta a satisfazer os desejos do marido:

LINDA – Willy, querido eu comprei hoje um tipo novo de queijo, sabe? Queijo batido.

WILLY – Suíço?

LINDA – Não, americano.

WILLY – Por que você compra queijo americano, quando sabe que eu só gosto do suíço?

LINDA – Eu pensei que você gostasse de variar ...

WILLY – Não quero variar nada! Quero queijo suíço! Por que você vive me contrariando? (MILLER, 1976, p. 17)⁶⁷

⁶⁶She loves her husband and is prepared to sacrifice anything to make him happy.

⁶⁷Linda – (*trying to bring him out of it*) Willy, dear, I got a new kind of American-type cheese today. It's whipped.

Willy – Why do you get American when I like Swiss?

Linda – I just thought you would like a change...

Willy – I don't want a change! I want Swiss cheese. Why am I always being contradicted?

Tolerante, Linda vive pressionada pelas exigências de Willy, que nunca retribui os seus cuidados. As meias velhas são as provas da negligência do velho caixeiro em relação à esposa. Ao vê-la cerzindo-as, ele diz estar aborrecido: “Você quer parar de remendar essas meias? Pelo menos enquanto eu estiver em casa? Deixa-me nervoso. Não sei por quê. Por favor.” (*Linda esconde a meia enquanto acompanha Willy pelo palco até a saída da casa.*) (MILLER, 1976, p. 105)⁶⁸

O incômodo de Willy, na verdade, está associado à culpa de ver Linda sendo vítima de seu fracasso e de sua infidelidade. Ademais, lembremos também que a traição do protagonista vai além dos encontros sexuais com uma mulher misteriosa: ele encoberta a realidade com mentiras, como estratégia para que a esposa seja benevolente quanto a sua ruína profissional.

De fato, ele consegue enganá-la, pois, segundo Abbotson (2007), Linda se torna “uma voz de protesto e indignação contra o que está acontecendo com o marido” (ABBOTSON, 2007, p. 144, tradução nossa)⁶⁹. Mesmo sem saber exatamente o que está acontecendo, ela reconhece que Willy está passando por um momento difícil. Durante uma conversa com Biff, a dona de casa expressa todo o seu apoio e afeto pelo velho caixeiro.

LINDA – Biff, meu filho, se você não sente nada por seu pai, também não pode sentir por mim.

BIFF - Claro que posso mamãe.

LINDA– Não. Você não pode vir aqui só pra me visitar, porque eu amo seu pai. (*Com uma ameaça de lágrimas, mas só uma ameaça.*) Para mim ele é o melhor homem do mundo e eu não quero que ninguém o faça sentir-se triste, abatido ou indesejado. Você tem que se decidir agora, meu querido, porque não haverá mais contemplação. Ou bem ele é seu pai e você o respeita, ou eu não quero mais que você venha aqui. Eu sei que ele é difícil... Ninguém sabe disso melhor do que eu... Mas... (MILLER, 1976, p. 75)⁷⁰

⁶⁸Willy - (*Angrily, taking them from her*) I will not have you mending stockings in this house! Now throw them out! (MILLER, 1998, p. 26)

⁶⁹ [...] a voice of protest and outrage against what is happening to her husband.

⁷⁰Linda - Biff, dear, if you don't have any feeling for him, then you can't have any feeling for me.

Biff - Sure I can, Mom.

Linda - No. You can't just come to see me, because I love him. (*With a threat, but only a threat, of tears*) He's the dearest man in the world to me, and I won't have any one making him feel unwanted and low and blue. You've got to make up your mind now, darling, there's no leeway any more. Either he's your father and you pay him that respect, or else you're not to come here. I know he's not easy to get along with – nobody knows that better than me - but... (MILLER, 1998, p. 39)

Algo bem próximo a essa situação acontece em *A Moratória*, quando Helena conversa francamente com o filho Marcelo.

HELENA – Seu pai anda preocupado. Há três anos que espera ansiosamente o resultado deste processo. Vocês não têm paciência com ele. Setenta anos! A vida inteira levantando de madrugada, pensando em colheitas, em negócios, em vocês... Tendo responsabilidade e, de uma hora para outra, se vê sem nada, sem ter o que fazer o dia todo, sofrendo calado, esperando, esperando... (*Procura se controlar*) E para que tudo isto? Para você, meu filho, vir falar com ele deste jeito. Fazer estas acusações! Não tem caridade? (ANDRADE, 1986, p. 163)

As cenas chamam a nossa atenção pelo fato de que Linda e Helena se mostram desesperadas diante dos problemas dos maridos. Mais radical, Linda deixa claro a sua escolha a Biff, caso ele não venha a apoiar Willy. No caso de Helena, ela somente chama a atenção de Marcelo, para que não perca a paciência com o pai.

Embora demonstre ser fiel nas convicções e esperanças que nutre em relação a Joaquim, Helena manifesta o quanto é realista quanto à situação do marido, confessando a Marcelo que, após deixar a fazenda, nunca teve ilusões de poder voltar. “Tudo acabou naquele dia... [...] naquele dia em que eu e seu pai saímos de lá. Falo em voltar para não desanimar o Quim”. (ANDRADE, 1986, p. 163). Essa atitude de condescendência expressa que, assim como Linda, Helena não deseja acabar com as esperanças do marido, mesmo quando tudo já se mostrava perdido. “É o único prazer que ele tem. Ele se agarra nisto para continuar a viver.” (ANDRADE, 1986, p. 163)

Nos tempos de bonança da fazenda, além de tomar conta da casa e dos filhos, Helena sempre se dedicava a rezar ajoelhada diante dos quadros do Coração de Jesus e Coração de Maria. O seu fervor religioso foi mantido na vida na cidade, onde começou a frequentar a igreja. Fica claro que esta mudança para a realidade urbana influenciou o modo de vida da matriarca, pois ela passou a ficar menos tempo em casa e, conseqüentemente, a não se preocupar tanto com os afazeres domésticos e nem a cuidar de Joaquim. Percebemos isso logo na abertura da peça, quando o protagonista surge em cena com uma cafeteira na mão, deixando claro que ele passou a exercer tais atividades domésticas.

Ressaltamos que essa transição do rural para o urbano trouxe muitas transformações, alterando rotinas de famílias que seguiam os modos conservadores de

vida, influência do sistema social patriarcal vigente na época. Em *As mulheres, o poder e a família*, a historiadora Eni de Mesquita Samara (1989) explica que,

com a urbanização e a industrialização, a vida feminina ganha novas dimensões não porque a mulher tivesse passado a desempenhar funções econômicas, mas em virtude de se terem alterado profundamente os papéis, no mundo econômico. O trabalho nas fábricas, nas lojas, nos escritórios, rompeu o isolamento em que vivia grande parte das mulheres, alterando pois sua postura diante do mundo exterior. (SAMARA, 1989, p. 179)

Aos poucos, as mulheres passaram a ter mais espaço nas esferas sociais, principalmente no mercado de trabalho. Ao longo do século XX, a emancipação feminina acentuou-se ainda mais, com o aumento de trabalhos formais e informais desempenhados por elas. Em *A Moratória*, Lucília faz parte dessa nova realidade, já que fora obrigada a trabalhar para sustentar a família. A função de costureira, que antes aprendera somente para ampliar os seus dotes como dona de casa, transformou-se em uma atividade profissional.

No decorrer da peça, notamos o quanto Lucília amadureceu e tornou-se forte, fazendo escolhas difíceis como abrir mão dos planos românticos de viver com Olímpio e ignorar os modos conservadores de sua família, para assim ter a liberdade quanto às decisões sobre sua própria vida. Em diálogo com o pai, a moça não hesita em enfrentá-lo, para assim impor a sua vontade.

LUCÍLIA- (*Subitamente*) Papai! Estou cansada de dizer que não quero casar mais. Sei da minha vida.

JOAQUIM – Mas, por quê?

LUCÍLIA– Por que não quero. Somente isso.

JOAQUIM – Sei por que não quer. A culpa é minha.

LUCÍLIA – Não diga isto.

[...]

LUCÍLIA– Tenho direito de resolver o que é melhor para mim. O que se passou, lá na fazenda, nada tem que ver com isto. Apenas não quero casar e deixar vocês. (ANDRADE, 1986, p. 129)

Segundo Magaldi (1986), Lucília é a única personagem de *A Moratória* que abandona a lamúria pela fortuna perdida e enfrenta com decisão a realidade. (MAGALDI, 1986, p. 650). Como ela, outras personagens como Urbana e sua filha Mariana, de

Pedreira das almas; Camila, de *Senhora da Boca de lixo*; Izabel, de *Os ossos do barão*; e também as irmãs Zilda e Lourdes, de *A Escada*, souberam ser corajosas ao lutar contra os valores rígidos do patriarcalismo e os vários preconceitos que ele ajuda a difundir e que fazem parte dos valores de suas próprias famílias. Todas elas, na perspectiva de Magaldi (1986), “não se iludem com sonhos impossíveis, mas sabem com exatidão o que almejam”. (MAGALDI, 1986, p. 640)

Voltando à peça de Miller, importa lembrarmos que, além de Linda, há a presença de outras figuras femininas que, apesar de fazerem pequenas participações, ilustram bem a nova condição da mulher na sociedade. Para muitos críticos, como Abbotson (2007), a peça de Miller abordou somente mulheres como estereótipos passivos e inferiores – representados pelas esposas leais e oprimidas, como Linda; trabalhadoras assalariadas, como a secretária de Charley; prostitutas, representadas através das jovens Forsythe e Letta (que acompanham Biff e Happy no bar) e também a amante de Willy, nomeada apenas como “a mulher”. Na opinião do teórico, “o dramaturgo queria que sua peça fosse apenas realista, já que, na sociedade norte-americana do final da década de 1940, era assim que muitas mulheres eram vistas”. (ABBOTSON, 2007, p. 139, tradução nossa)⁷¹

Diante do exposto, observamos que Miller e Andrade, igualmente atraídos pela potencialidade dramática dos acontecimentos históricos, trouxeram para os palcos personagens femininos para retratar muitas mulheres que fizeram parte das sondagens sociais empreendidas por eles. De um lado, a partir de uma visão crítica do capitalismo, Miller enfocou a concepção de mulher submissa, “objeto” conforme a visão do protagonista Willy Loman e de seu filho Happy. Do outro, Andrade focalizou as mulheres de suas recordações, de seu próprio mundo, as quais se viram obrigadas a adaptarem-se às novas condições de existência.

3.6 A representação dos protagonistas Willy Loman e Joaquim: uma reflexão sobre o herói moderno

Discutimos no primeiro capítulo a concepção de tragédia moderna, a qual nos aproxima das questões liberais e do homem individualizado, “confrontado e destruído por uma falsa sociedade”, conforme expõe o teórico Raymond Williams (2002). Nesta etapa

⁷¹ But Miller wanted his play to be realistic, and in U.S. society of the late 1940s, this is how many women were viewed.

do trabalho, é necessário refletirmos sobre o homem a partir da representação dos protagonistas Willy Loman e Joaquim. Modelos do homem moderno, eles testemunham o fim de um período histórico, no qual tinham inserção social. Willy representa a classe média norte-americana após o *crash* da Bolsa em 1929 e Joaquim, a aristocracia do café em seu momento de colapso.

Ambos personagens despertam identificação em nós espectadores, porque eles vivenciam, conforme afirma Northrop Frye (apud DUCROT; TODOROV, 2001, p. 151), “[...] a passagem do ideal ao real (no sentido assaz banal de uma passagem do desejo à decepção, do mundo idealizado à disciplina da realidade)”. Como sabemos, a realidade continuamente traz mudanças, rompe velhos costumes e valores, os quais interferem diretamente na interação do indivíduo com o mundo. Nesse contexto, o indivíduo que se esforça em manter suas próprias crenças, de modo semelhante à ânsia sentida pelos heróis clássicos ao lutarem com coragem por uma causa individual ou coletiva, esforçando-se para manter suas condutas.

Ao estabelecermos relação aos antigos heróis, não estamos enquadrando tais personagens modernos, na mesma condição destes, no seu sentido pleno, o qual Lesky (1996) descreve como ‘radioso e vencedor, aureolado pela glória de suas armas e feitos’ (LESKY, 1996, p. 24), e que ora aparece projetado num longínquo passado mítico, representando um ser supremo de outra época, munido de poderes religiosos ou como encarnação de antigos reis.

Neste caso, ressaltamos que somente estamos considerando a possibilidade de pensar nos personagens modernos, de acordo com suas condições e realidades. Assim como fora proposto pelos diversos autores, que possivelmente se inspiraram nos traços e circunstâncias destes heróis, para que assim eles pudessem reconstruir personagens adaptados à realidade contemporânea. Anatol Rosenfeld (1996), em *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, dá exemplos de vários nomes da literatura e do teatro, os quais contribuíram para o que ele chama de “recuperações modernas do mito”.

No teatro abundam as tentativas de empregar o mito grego, referindo-o analogicamente a situações atuais. [...]. Pense-se no expressionismo dramático, todo ele ofuscado pela ideia do mito e do arquétipo; pense-se em certas obras de Strindberg, Wedekind, O’Neill, Wilder, Lorca. Na literatura narrativa o uso do mito e a tendência mitizante se fazem notar com insistência ainda maior. Basta mencionar os nomes de Hesse,

Faulkner, Kafka, Thomas Mann e Joyce [...]. (ROSENFELD, 1996, p. 37)

Rosenfeld comenta ainda a visão universal de James Joyce ao escrever *Ulisses*. Tal como a obra épica de Homero, o personagem Leopold Bloom tornou-se o mito e o herói dos tempos modernos – assim como Zé do Burro, personagem de *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes. Para o crítico, essa peça brasileira seria uma das poucas que traz como protagonista um verdadeiro herói trágico, “que defende os seus valores com empenho da vida contra os da cidade. Cada decisão de Zé brota do íntimo da própria consciência moral”. (ROSENFELD, 1996, p. 60)

Nesses exemplos é focalizado o homem comum, o mesmo que Arthur Miller (1978) classificou em seu ensaio *Tragedy and the common man* [*Tragédia e o homem comum*], como sendo o personagem principal das tragédias do mundo moderno. Em seu argumento, o homem banal é tão propício para a tragédia quanto os reis e nobres, porque a nobreza desapareceu e, na nossa cultura, pensamos neles somente como personagens de uma ação de tragédia séria. Ademais, o dramaturgo considera que a ideia de tragédia está em constante mudança, de acordo com a necessidade do homem de se realizar inteiramente e ser incluído, simplesmente por causa do sentimento de pertencimento a um grupo social.

Ao continuar a sua argumentação, Miller diz que o homem comum pode passar por situações tão trágicas quanto os dilemas de realeza, uma vez que ele transmite uma noção de dignidade pessoal que transcende a sua vida social, semelhante ao herói e seu dever de heroísmo. Nesse sentido, podemos considerar que Willy Loman e Joaquim preenchem os requisitos da condição de herói moderno, embora o ensaio de Miller não se refira ao caixeiro viajante – e tampouco Andrade fez essa associação em relação a sua criação, já que estava interessado principalmente em retratar a realidade nacional que o cercava.

Sobre o protagonista de *A morte do caixeiro viajante*, não devemos taxá-lo como um homem ruim por ele manter uma relação extraconjugal. Tampouco devemos considerá-lo um homem bom, já que em muitos momentos demonstra arrogância. Willy Loman é certamente uma combinação de características que são vistas como naturais para um homem moderno, constituído por qualidades e defeitos. Conforme reconhece Williams (2002), o maior defeito do velho caixeiro seria a teimosia em querer continuar a perseguir o sonho americano:

Willy Loman é um homem que de vender coisas passou a vender a si mesmo, tornando-se, de fato, uma mercadoria que, como outras mercadorias, será a certa altura descartada pelas leis da economia. Ele atrai a tragédia para si não por opor-se à mentira, mas por vivê-la. Ironicamente, a forma do seu desejo é de novo a forma da sua derrota, que não almeja, agora, nenhum fim libertador. Ele quer simplesmente arranjar-se e ver a si e aos filhos bem. (WILLIAMS, 2002, p.140)

Na *Poética*, Aristóteles considera que o erro é o motivador da mudança da boa para a má fortuna, o que consequentemente irá influenciar a reversão do destino do herói. Pensando nesse pressuposto, devemos lembrar que Willy passa por uma mudança quando é demitido. Tudo que ele acreditava desmorona de fato a partir desse ocorrido. Além disso, mesmo sendo de classe média baixa, ele e sua família deixam de ter o padrão de vida antigo, quando ainda não sofria tanto com a concorrência profissional e tinha seus clientes fiéis.

Já em *A Moratória*, Quim passa por uma queda maior, depois de perder a fazenda. De grande e tradicional fazendeiro e produtor cafeeiro, o velho tornou-se um homem desconhecido, vivendo à custa da filha. Seu maior erro foi não ter informado a família sobre as dificuldades financeiras que estava enfrentando. Segundo Décio de Almeida Prado (1986), essa falha, como a representada na tragédia clássica, está dentro do personagem:

Qualidades e defeitos de toda uma classe são retratados com igual lucidez: lá estão o sentimento exaltado da dignidade individual, a solidariedade familiar, mas, igualmente, os preconceitos e o orgulho de casta, a teimosia baseada no hábito incontestado do mando, e, sobretudo, a incapacidade de educar os filhos, de compreender e aceitar as novas condições de existência. (PRADO, 1986, p. 627)

Notamos que tanto Willy quanto Quim estão presos a convicções arraigadas, as quais impedem que eles assumam as consequências dos próprios erros. O caixeiro atribui o seu fracasso a Howard, por não saber valorizar o seu trabalho, ao filho Biff e em alguns momentos à própria esposa, Linda. Já o fazendeiro culpa a má situação política, os bancos, a sua irmã Elvira e, igualmente, seu cunhado Augusto. Northrop Frye (1973) afirma que tal comportamento dos protagonistas “não é necessariamente um ato mau, muito menos fraqueza moral: pode constituir simplesmente uma questão de ser um caráter forte em posição exposta”. (NORTHROP FRYE, 1973, p. 44)

Na tragédia grega, a arrogância presente no herói relaciona-se à insolência, quando “o personagem age como se fosse invulnerável; e é essa ficção que o conduz à destruição”. (ABEL, 1968, p. 18). Esse desfecho não é tão diferente do destino de Willy e de Quim. Contudo, pretendemos aqui chamar atenção para o que o filósofo G. Bornheim (1969) acredita ser conveniente para a finalização da ação trágica.

Queremos dizer que a ação trágica não precisa redundar necessariamente na morte do herói, embora a morte possa causar um impacto trágico maior. Mas de modo algum é lícito considerar o *happy end* como incompatível com a tragédia; se assim fosse, uma boa parte das tragédias gregas não deveria ser classificada como tragédia. O mais importante, longe de ser a morte do herói, é a reconciliação dos dois polos ou a suspensão do conflito, embora a reconciliação possa acontecer através da morte. (BORNHEIM, 1969, p. 74)

Nos dramas de Miller e Andrade, esses dois polos são representados pelo conflito entre o homem e a sociedade. O homem sendo na verdade vítima da sociedade em mutação que não admite idealizações e nem desvios dos padrões e sistemas que a estruturam. No caso da peça americana, Willy não aceita viver a nova realidade social; pelo contrário, ele nega-a até o final, quando então toma a decisão extrema de se suicidar para garantir que a família receba o dinheiro do seguro de vida.

Em contraposição à ideia de heroísmo, temos que lembrar que o caixeiro decidiu morrer como um ato de preservação de si mesmo e dos outros, para se desvencilhar da verdade, da culpa por seus atos e de sua imagem de homem fracassado. Depreendemos que tal ato é resultado do seu orgulho. Willy preferiu morrer para não assumir concretamente sua derrota diante dos outros e, sobretudo, de seu vizinho Charley – com quem o protagonista sempre fez questão de travar disputas, tanto em um simples jogo de cartas quanto contando vantagem em relação a suas conquistas profissionais e as dos filhos.

Em *A Moratória*, Joaquim também não expressa nenhuma conciliação ou entendimento da realidade urbana, mesmo permanecendo vivo até o final da peça. Sua condição apática nos últimos momentos demonstra somente a sua falta de força, de esperança e uma certa resignação. Diferente do caixeiro que se sacrifica, o fazendeiro simplesmente pega um trapo na mesa e começa a desfiá-lo, como sinal de sua extrema entrega e passividade. Simbolicamente, essa indolência sentida por Quim é uma forma de

morte. Uma morte que não está relacionada a uma “dissolução física ou de fim, mas a uma mudança na vida” (WILLIAMS, 2002, p. 82), a uma perda de poder e de identidade pessoal.

A partir desses desfechos trágicos, percebemos o quanto que, ironicamente, ambos os heróis foram derrotados por seus próprios excessos, o que faz despertar em nós espectadores uma identificação muito próxima aos sentimentos de terror (*phobos*) e piedade (*eleos*) despertados pelas tragédias antigas. Ora, a tragédia como a classifica Aristóteles, advém de uma ação complexa, que expõe o homem a diversas paixões (*pathos*), como sofrimento, dor moral e provação; ou seja, todos os sentimentos que se manifestam principalmente quando nos deparamos com ações contraditórias.

Nos dramas estudados essas ações contraditórias se mostram diretamente ligadas à crise do homem diante da sociedade, como ocorria de maneira similar nas tragédias gregas, em que verdadeiros heróis resistiam a viver os desígnios dos deuses, do destino e do fado. Ademais, através da análise comparada, conseguimos dar atenção a algumas questões presentes nos dramas de Arthur Miller e Jorge Andrade. Algumas delas tiveram mais destaque, como os dramas individuais vividos pelos heróis patéticos Loman e Joaquim, a representação deles nas ações que se dão em torno de questões da vida moderna, bem como o espaço e o tempo em que vivem.

Todos esses casos entram em consonância com o que fora difundido pela vertente dramática do chamado realismo psicológico, que também expomos neste capítulo, através do enfoque dado ao modo como os dramaturgos valeram-se dos recursos técnicos cênicos para intensificar a dramaticidade. Compreendemos que tais recursos de sonoplastia, iluminação, simultaneidade temporal, bem como os recursos psicológicos analisados nas peças brasileira e norte-americana, foram essenciais para o desenvolvimento da ironia dramática e também como um reforço, para pôr em destaque os sentimentos nostálgicos sentidos pelos personagens de ambas as peças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendemos neste estudo formal e comparado das peças *A morte do caixeiro viajante* e *A Moratória* realizar uma análise concentrada nos textos teatrais, ressaltando a forma dramática presente em ambas e que se relacionam à tragédia no seu sentido moderno, a partir das ações insolúveis surgidas no cotidiano. Essa classificação de tragédia moderna salientada nesta pesquisa está relacionada à ideia de tradição, como enfatizado por Raymond Williams em sua *Tragédia Moderna* – e que consideramos no primeiro capítulo, por meio de um breve retrospecto histórico do gênero literário. Nesse percurso, compreendemos que a tragédia como arte integrou-se às experiências de cada época, sempre tematizando as mudanças da condição humana e dos valores de cada tradição.

Percebemos também que, apesar de todas essas mudanças, a tragédia não deixou de se preocupar com os métodos e os efeitos presentes no interior de suas histórias dramáticas, uma vez que a sua condição, desde os tempos que floresceu na Grécia Antiga, sempre foi a de fomentar a compreensão não apenas de uma fatalidade, mas também das transformações de cada tempo – as quais causam condições irreparáveis, declínios, crises morais, abatimento e insanidade no homem, além de evidenciar novas experiências e complexidades da vida em sociedade.

No segundo capítulo, dedicado à vida e à obra de Arthur Miller e de Jorge Andrade, percebemos que ambos os dramaturgos possuem muitas similaridades, sobretudo quanto a suas fontes de inspiração. Inicialmente podemos dizer que suas formas dramatúrgicas surgiram imbricadas nas realidades culturais, históricas e sociais que os cercavam. Suas visões particulares deixam pistas para que nós pesquisadores e também leitores possamos então compreender as realidades retratadas em suas obras, uma vez que ambos fizeram uma análise do presente, tendo eles a intenção precípua de sempre representar o homem e sua sociedade.

Consoante a isso, vimos também que as formas dramatúrgicas desses autores advêm das muitas referências do cenário teatral. As principais estariam relacionadas a dramaturgos revolucionários como Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Brecht e a suas tarefas de exporem as vicissitudes sociais, através de personagens dotados de vontades e paixões antagônicas. Através desses dramaturgos, conforme citamos em vários momentos neste

estudo, entendemos o quanto os temas relacionados aos paradigmas sociais, aos conflitos do homem comum de classe média face à coletividade e a sua própria realidade foram ganhando maior visibilidade no teatro contemporâneo, em diferentes e multifacetadas formas dramáticas surgidas durante o século XX.

Essas influências teatrais, com efeito, deram a Miller e Andrade as condições necessárias para que pudessem encontrar seus próprios estilos de composição dramática. É importante lembrarmos que, além desses autores clássicos, a contribuição do dramaturgo norte-americano Eugene O'Neill acabou sendo igualmente um modelo para os dramaturgos em questão, uma vez que foi através dele que a forma trágica moderna se tornou, de certo modo, mais acessível para o teatro do século XX. Sua forma sofisticada de aliar a tragédia grega com os efeitos da psicanálise veio a corresponder às aspirações estéticas do realismo psicológico, em que tanto Miller quanto Andrade se basearam para dar vazão a suas análises sociais.

Sobre Miller, particularmente, percebemos como suas primeiras peças publicadas ficaram marcadas pelo potencial analítico de estilo engajado e crítico, tendo como base as grandes crises históricas de sua época, que, com efeito, formaram o seu estilo dramático, a partir do reforço das técnicas expressionistas e dos recursos épicos, assim adotados por ele. Com toda essa artilharia, o autor de *Death of a Salesman* soube atualizar a forma trágica, concentrando-se sobretudo em seu próprio contexto cultural contemporâneo, tendo como desafio permanente o de representar e discutir os ideais do progresso, do capitalismo como uma ideologia dominante e também alienante, assim como foi o *American Dream* o qual o dramaturgo fez questão de retratar como pano de fundo dos conflitos da sociedade e do meio privado.

Seguindo essas ressonâncias millerianas, Jorge Andrade, aqui no Brasil, igualmente trilhou por esse caminho do realismo, porém através de suas próprias possibilidades, no que diz respeito ao conjunto social e à realidade histórica brasileira. Sobre isso, Lourival Gomes Machado (1986) afirma que Andrade conseguiu forjar uma tragédia somente sua, coerente com sua visão, simplesmente pelo desejo de ser compreendido pelos homens, o que de fato conseguiu. O seu estilo de escrita sobre a história social e humana é o que o distinguiu dos demais dramaturgos de sua época.

Além de *A Moratória*, as demais peças do ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, apresentam ações particulares, que se concentram em um indivíduo, mas que ao mesmo

tempo evidenciam situações coletivas; isto é, revelam o sujeito como um ser social e histórico. Com efeito, o dramaturgo natural de Barretos conseguiu fazer um teatro crítico e ao mesmo tempo poético, acompanhando a forte militância de esquerda exercida pelos seus contemporâneos Guarnieri, Dias Gomes e Vianinha.

Atendendo aos objetivos propostos, no terceiro capítulo nos dedicamos a uma reflexão sobre os recursos cênicos, procurando mapear como os conteúdos específicos de cada uma das peças são formalizados através do uso dos recursos cênicos, da composição dos cenários, bem como dos efeitos de iluminação e sonoplastia. Enfim, todos os elementos que contribuíram para compor a dramaticidade das peças.

Sendo assim, pudemos verificar que, em *A morte do caixeiro viajante*, Miller utilizou a memória involuntária como técnica para trazer de volta os fragmentos do passado de Willy Loman. Essas reminiscências surgem já no início da peça, sem que sejam mencionadas ou sinalizadas; ou seja, elas se manifestam na cena naturalmente, como parte da subjetividade do personagem. Já em *A Moratória* acontece o contrário: a peça caracteriza-se de forma objetiva, bem delimitada através dos dois planos, que possibilitam que as ações aconteçam simultaneamente, agindo para intensificar momentos de tensão, contrastes de sentimentos, despertando assim a chamada ironia dramática.

Quanto ao tempo passado, representado nas duas peças, ele se constitui como parte integrante da dinâmica dos conflitos vividos pelos personagens. É através dele (do passado), que nós podemos compreender como os personagens chegaram aos dilemas do presente. Isso se estende para a compreensão dos fatos externos, que Miller retratou através da crise inerente ao capitalismo e dos efeitos do *American Dream* e Andrade, por sua vez, do desmoronamento da economia cafeeira agravada com a quebra da Bolsa de Nova York em 1929.

Quanto a esses fatores históricos e sociais, ressaltamos que eles interferem diretamente nos conflitos internos das casas de Willy Loman e de Joaquim. O confronto entre a sociedade e o indivíduo, entre o público e o privado, representado nas peças é motivo não só da ruína financeira das famílias, mas também de divergências de posicionamentos, como exposto através das relações entre pais e filhos. Tanto Willy quanto Quim, independente do que viveram, foram ou possuíram, são homens comuns,

patriarcas que não souberam compreender o presente, deixando de herança para os filhos apenas vestígios do que foram no passado.

Essa ideia de indivíduo desajustado com seu meio e ainda apegado ao passado, vivida na contemporaneidade, nada mais é do que o reflexo do homem vivendo em meio a mudanças externas, tal como Raymond Williams discute em sua *Tragédia Moderna*, escrevendo que tragédias importantes ocorreram em períodos de significativas transformações culturais em uma civilização. O conflito, nesse caso, surge da tensão gerada entre as velhas convicções e as novas, trazendo outra realidade. No caso de Willy e Quim, o novo é o desconhecido, que gera neles agonia e a insegurança de serem excluídos. Suas longas trajetórias, respectivamente como caixeiro e trabalhador do campo, deram a eles orgulho e dignidade em suas existências. Desfazê-las seria o mesmo que negar a si mesmos e os próprios ensinamentos que tanto fizeram questão de repassar aos filhos.

Essa incapacidade de se adaptarem ao novo fez os dois heróis sucumbirem aos seus próprios destinos trágicos. No caso de Willy, sua morte já era previsível, pois a peça se inicia com sua tentativa de tirar a própria vida. Ele só consegue consumir o ato quando realmente compreende que já estava morto, dividido entre a realidade falsa que criou, seus devaneios e os acontecimentos reais. Já com Joaquim acontece o contrário: apesar de permanecer vivo, ele provavelmente viverá no martírio para o resto de sua vida, como um fantasma, vendo os filhos Lucília e Marcelo tentando se adaptar à vida urbana que tanto negaram.

Ao proporem mostrar no teatro os limites do homem comum de suas épocas, Miller e Andrade, por certo, acreditaram na possibilidade de exporem, além das contradições sociais, indivíduos e suas distintas formas de enfrentar os problemas da realidade. Destacamos a bravura e o senso de ética exaltados pelas mulheres, Lucília, Helena e Linda. Apesar de vivenciarem os impedimentos das convenções sociais, sendo resignadas aos maridos e ao trabalho, em outros momentos elas demonstraram ser fortes na obrigação de sustentar suas famílias, mantiveram-se equilibradas nos momentos de insegurança e tensão, até chegar ao final, quando libertam-se de vez das ilusões remanescentes.

Para os homens dessas peças, revela-se o contrário: a mudança foi fatal não só para os velhos Willy e Joaquim, mas também para os jovens Biff, Happy e Marcelo. Segundo Prado (1986), sempre restará neles, fortíssimo, o sentimento de uma inconcebível

diminuição, não só no sentido da degradação social, mas, pela resistência e indignação de agir e suportar as novas realidades. Esta inabilidade ou ignorância na vida, tratadas pelos dramaturgos, possibilita a nós, espectadores ou leitores dessas peças, refletirmos sobre a forma com a qual enxergamos a nós mesmos e as questões do nosso cotidiano.

Dessa maneira, seria este o papel da tragédia moderna e contemporânea: trazer à tona não só o conflito do presente através do embate de homens por espaço e poder, numa sociedade capitalista, mas também expor toda uma perspectiva histórica e social. Isso nos desperta reflexão, identificação. Esse foi provavelmente o intuito de Arthur Miller e Jorge Andrade ao comporem dramas que, na verdade, foram divisores de águas na história do teatro moderno norte-americano e brasileiro em meados do século XX, tornando-se importantes peças da literatura dramática, que lidam com a conjuntura contemporânea e sondam os aspectos mais complexos do caráter e da natureza humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma nova visão da forma dramática. Tradução de Barbara Heliodora. Apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ABBOTSON, S. C.W. **Critical Companion to Arthur Miller**: A literary reference to his life and work. New York: Facts on File, 2007.

ADAMS, J. T. In: **The Epic of America**. Boston: Little Brown, 1959.

ANDRADE, Jorge. **Labirinto**. Barueri, SP: Manole, 2009.

_____. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

_____. **Tempo e memória no contexto e na cena de Jorge Andrade**. Uberlândia: UDUFU, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**: A aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti, São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BETTI, Maria Sílvia. **Realismo americano e dramaturgia brasileira**: pontos de contato. Vintém: Ensaios para um teatro dialético. nº 1. São Paulo: Editora Hucitec, fev./mar./ abr. 1998.

_____. **No compasso do tempo**. Oficina Informa. São Paulo. nº 66, 2005. Disponível em: <<http://dml.fflch.usp.br/sites/dml.fflch.usp.br/files/nocompassodotempo.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

BIGSBY, Christopher. **A Critical Study**. New York: Cambridge University Press, 1998.

_____. **The Cambridge Companion to Arthur Miller**. New York: Cambridge University Press, 2010.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1991.

BORNHEIM, G. **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

BRUSTEIN, Robert. **O Teatro de protesto**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: Estudo histórico-crítico, dos gregos a atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. rev e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

COSTA, Iná Camargo. **A produção tardia do teatro moderno no Brasil**. Discurso; Revista Depto. Filo. Usp, n. 18. São Paulo, 1990. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37941/40668>>. Acesso em: 29 Jun. 2017

_____. **Sinta o Drama**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998.

_____. **Panorama do Rio Vermelho**: Ensaaios sobre teatro americano moderno. São Paulo: Nankin, 2001.

DUCROT, O.; TODOROV, T. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ENCICLOPÉDIA. Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **A morte de um caixeiro viajante**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento389650/a-morte-de-um-caixeiro-viajante>>. Acesso em: 17 set. 2017.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Gold Rush**. Encyclopedia Britannica Online. Disponível em: <<https://www.britannica.com/event/gold-rush>>. Acesso em: 03 out. 2017.

FAUSTO, Boris. **A vida política**. In: CARVALHO, José Murilo de; SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *Olhando para Dentro: 1930-1964*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2013.

_____. **Revolução de 1930**: Historiografia e História. 8.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

FITZGERALD, F. Scott. **O grande Gatsby**. Tradução de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Altaya, 1995.

FRAGALE, Carlinda. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Entourage, 1994.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUNARTE. **Grupo Tapa apresenta o espetáculo A moratória, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet**. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/teatro/grupo-tapa-apresenta-o-espetaculo-%e2%80%9ca-moratoria%e2%80%9d-no-teatro-de-arena-eugenio-kusnet/#ixzz54BldIzax>>. Acesso em: 15 Dez. 2017.

- FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. 27. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional/Publifolha, 2000.
- GASSNER, John. **Rumos do teatro**. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.
- HOGAN, Robert. **Arthur Miller**. São Paulo: Editora Martins, 1965.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LESKY, Albin. **A tragédia Grega**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- MACHADO, Lourival Gomes. Pedreiras das Almas. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MAGALDI, Sábato. Dos bens ao Sangue. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MARTIN, Robert A. The Nature of Tragedy. **Arthur Miller's "Death of a Salesman"**. South Atlantic Review, Vol. 61, Michigan State University, 1996. Disponível em: <<https://uh2307.files.wordpress.com/2011/11/martin.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2017.
- MAYO, Anthony. **O Apogeu do Capitalismo**. Tradução de Carlos Cordeiro de Mello. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.
- MILLER, Arthur. **After the fall**. New York: Bantam Books, 1967.
- _____. **The Crucible**: a play in four acts. New York: Bantan, 1967.
- _____. **A morte do Caixeiro Viajante**. Tradução de Flávio Rangel. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1976.
- _____. Tragedy and the Common Man. **The Theater Essays of Arthur Miller**. New York: Viking Press, 1978.
- _____. **Death of a Salesman**. New York: Penguin Books, 1998.
- _____. **A View from the Bridge/All my Sons**. Penguin Books, 2000
- _____. **The Man who had all the Luck**. New York: Penguin Books, 2004.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORSE, Richard. Mito urbano e realidade. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- O'NEILL, Eugene. **Longa jornada noite adentro**. Tradução de Helena Pessoa. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PERRONE-MOÍSES, Leila. Crítica e intertextualidade. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

PRADO, Décio de Almeida. A Moratória. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. Visão do Ciclo. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques. O nascimento do teatro moderno. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1982.

SAMARA, Eni de Mesquita. **As mulheres, o poder e a família**. São Paulo século XIX. São Paulo, Marco Zero/Secretaria de Cultura, 1989.

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e teatro**. Cuiabá - MT: Ed. UFMT, 1997.

SANTOS, Rita. **Questionamento estético e sócio-econômico em O rei da vela**. Travessia. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, n. 2. Santa Catarina, 1981. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/18092>>. Acesso em: 7 out. 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Jean-Pierre Sarrazac (org.). Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

_____. **Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno - que poderia ser um trágico (do) cotidiano**. Tradução Lara Biasoli Moler. Revista Pitágoras 500, vol. 4, 2013. Disponível em <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/89>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

SCHLESINGER, George. **As entrevistas da Paris Review**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

STEINER, George. **A morte da Tragédia**. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno: 1880-1950**. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. **O jardim das Cerejeiras** / Anton Tchekhov; tradução de Millor Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1983.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade**. Na história e na literatura. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

_____. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILLIAMS, Tennessee. **Um bonde chamado desejo**: peça em onze cenas. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

YI-FU TUAN. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Editora da UEL, 2013.