



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL**

**ANTONIUS GERARDUS MARIA POPPELAARS**

**O DRAMA SOCIAL, O HERÓI TRÁGICO E O “SONHO AMERICANO” EM**  
***A MORTE DE UM CAIXEIRO-VIAJANTE* DE ARTHUR MILLER**

JOÃO PESSOA – PB

2015

ANTONIUS GERARDUS MARIA POPPELAARS

O DRAMA SOCIAL, O HERÓI TRÁGICO E O “SONHO AMERICANO” EM  
*A MORTE DE UM CAIXEIRO-VIAJANTE* DE ARTHUR MILLER

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em cumprimento às exigências para obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura e Cultura**

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

JOÃO PESSOA  
2015

- P831d Poppelaars, Antonius Gerardus Maria.  
O drama social, o herói trágico e o sonho americano em A Morte de um Caixeiro-Viajante de Arthur Miller / Antonius Gerardus Maria Poppelaars.- João Pessoa, 2015.  
148f.  
Orientadora: Sandra Amélia Luna Cime de Azevedo  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA  
1. Miller, Arthur, 1915-2005 - crítica e interpretação.  
2. Literatura e cultura. 3. Literatura americana. 4. Tragicidade.  
5. Drama social. 6. Sonho americano.

UFPB/BC

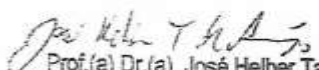
CDU: 82(043)

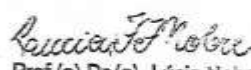


UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO ALUNO  
ANTONIUS GERARDUS MARIA POPPELARS

Aos dezessete dias do mês dezembro do ano de dois mil e oitenta e cinco horas, realizou-se na Sala 504 do CCHLA, a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: "O drama social, o herói trágico e o sonho americano" em A morte de caixeiro-viajante, de Arthur Miller, apresentada pelo(a) aluno(a) Antonius Gerardus Maria Poppelars, licenciado em Letras pela UFPB, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura e Cultura, segundo encaminhamento da Profa. Dra. Socorro de Fátima Pacífico Barbosa, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) Prof.(a) Dr.(a) Sandra Luna (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores José Halber Tavares (IFPB), Lúcia Nobre (UFPB) e, como suplente, Danielle Dayse Marques (UFCG). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Prof.(a) Dr.(a) Sandra Luna convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi argüido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADO. Proclamados os resultados pelo Prof.(a) Dr.(a) Sandra Luna, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Prof.(a) Dr.(a) Sandra Luna, (Secretário(a) ad hoc) lavrei a presente ata que assino juntamente com os demais membros da Banca Examinadora e aluno(a). João Pessoa, 17 de dezembro de 2015.

  
Prof.(a) Dr.(a). José Halber Tavares  
(Examinador)

  
Prof.(a) Dr.(a). Lúcia Nobre  
(Examinadora)

  
Prof.(a) Dr.(a). Sandra Luna  
(Presidente da Banca)

  
Antonius Gerardus Maria Poppelars  
Mestrando(a)

[...] conheci um caixeiro viajante no *Park House*. Chamava-se Dave Singleman. Tinha oitenta e quatro anos e já tinha vendido mercadorias em trinta e um Estados. [...] Por acaso há no mundo alguma coisa mais formidável do que uma pessoa com oitenta e quatro anos capaz de viajar por vinte, trinta cidades diferentes, e ser lembrado, amado e ajudado por tantas pessoas diferentes?  
(MILLER, 1980, p. 363-364)

## AGRADECIMENTOS

O caminho para chegar a um ponto importante na vida pode ser cheio de obstáculos e demorado pelo encruzilhamento das escolhas. Por isso, uma mão estendida, dada por bondade, para se segurar ou se corrigir uma trajetória, é vital em nossa vida. Já entrei muitas vezes no caminho errado, mas, sempre houve uma mão estendida para me trazer de volta ao caminho certo, às vezes uma mão carinhosa, às vezes (e bem merecido) uma mão de ferro.

Agradeço a minha esposa, Marcia, por me estimular, ajudar e por seu tamanho amor. Meus pais, tão longe de mim fisicamente, mais tão perto mentalmente.

Agradeço a minha orientadora, Sandra Luna, por sua generosidade, por me mostrar a beleza da filosofia, por sua orientação e pelas muitas correções ortográficas.

À banca da qualificação do projeto de dissertação, as professoras Danielle Marques e Lúcia Nobre, pelas correções para melhorar meu trabalho.

Agradeço a todos os colaboradores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba por facilitar os estudos e a CAPES pelo apoio financeiro.

Minha gratidão a todos os professores da graduação e pós-graduação em Letras da UFPB, e em especial a Michael Smith, meu orientador na graduação. A todos os colegas da pós-graduação.

Enfim, agradeço a todos os amigos que, em algum momento na minha vida, me ajudaram.

## RESUMO

*A Morte de um Caixeiro-Viajante* (1949) de Arthur Miller tem como protagonista *Willy Loman*, um simples vendedor fracassado da classe média baixa. Um homem comum como *Willy Loman* pode ser considerado como herói trágico? Existe ainda tragicidade no drama moderno? Seria o lado sombrio do “sonho americano” a falha trágica externa para a queda de *Loman*? O objetivo do estudo da peça de Arthur Miller, *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, está centrado na possibilidade do protagonista, *Willy Loman*, ser considerado um herói trágico. Esta é uma pesquisa que abrange a perspectiva histórico-literária, bibliográfica e de caráter qualitativo-descritiva. A problemática trabalhada centra-se na questão: qual seria a influência, ou melhor, a ilusão, do “sonho americano” que provoca a queda trágica de *Willy*? O estudo é desenvolvido sob três frentes: em primeiro lugar, a análise da dramaticidade e tragicidade sob a ótica da teoria de Aristóteles; em segundo lugar, a análise do drama social e, finalmente, a perspectiva histórico-literária do conceito do “sonho americano” como uma razão para a queda de *Willy Loman*. Os resultados do estudo apontam na direção de que *A Morte de um Caixeiro-Viajante* não é uma peça de época, e que esta peça ressalta questões do passado, ainda atuais. Percebe-se que *Willy Loman* encontra seu fim inglório porque é enganado e iludo pelo “sonho americano”. O desenvolvimento da tragédia culminando no drama social moderno mostra que um homem comum pode ser trágico, pois, o fato de *Willy* ser um ser humano comum, provoca sentimentos tais como terror e piedade, e estes ficam maiores, uma vez que aconteceu com ele pode acontecer a qualquer um de nós.

**Palavras-chave:** Tragicidade; Drama Social; “Sonho Americano”; Arthur Miller.

## **ABSTRACT**

*Willy Loman*, the protagonist of Arthur Miller's *Death of a Salesman* (1949) is a simple, flawed, middle class salesman. Can a common man such as *Willy Loman* be considered as a tragic hero? Does tragedy still exist in modern drama? Could the dark side of the "American dream" be the external flaw that provokes *Loman's* fall? The objective of studying Arthur Miller's play *Death of a Salesman* is focused on the possibility whether the protagonist, *Willy Loman*, can be considered a tragic hero. This study consists of a literary and historical perspective and is of a qualitative-descriptive character. The problem focuses on the question: what could be the influence, or rather, the illusion of the "American dream" that causes *Willy's* tragic fall? This study is constructed by three cornerstones: first, the analysis of drama and tragedy from the perspective of Aristotle's theory; second, the analysis of social drama and ultimately, the historical and literary perspective of the concept of the "American dream" as a reason for *Willy Loman's* fall. The results of this study indicate that *Death of a Salesman* is not a period piece and that this play highlights issues from the past that are still current. It is noticed that *Willy Loman* meets his inglorious end because he is fooled and deluded by the "American dream". The development of tragedy, culminating in modern social drama, indicates that a common man can be tragic, exactly because of the fact that *Willy* is an ordinary human being, which even more provokes feelings such as fear and pity, once what happened to him can happen to anyone of us.

**Keywords:** Tragedy; Social Drama; "American Dream"; Artur Miller.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>1 A TRAGICIDADE E O HERÓI TRÁGICO COMUM NA OBRA DE ARTHUR MILLER</b>	<b>16</b>
1.1 Tragicidade e o herói trágico na <i>Poética</i>	17
1.1.1 A trama aristotélica em <i>A Morte de um Caixeiro-Viajante</i>	21
1.1.2 A trama grego-aristotélica em outras peças de Arthur Miller	26
1.2 Tragicidade em Hegel	30
1.2.1 Tragicidade hegeliana na obra de Arthur Miller	34
1.3 Tragicidade em Nietzsche	35
1.4 “A morte da tragédia”, segundo George Steiner	37
1.5 A defesa da tragicidade e o homem comum na tragédia	40
<b>2 O DRAMA SOCIAL EM ARTHUR MILLER</b>	<b>47</b>
2.1 O drama social e a tragédia	48
2.2 O drama social nos Estados Unidos da América	54
2.3 O estilo do drama social em Arthur Miller	58
2.4 Aspectos do drama social em <i>A Morte de um Caixeiro-Viajante</i> : alienação verbal	59
2.4.1 Alienação e tempo	62
2.4.2 Alienação e cenário	68
2.4.3 Alienação e iluminação	69
2.4.4. Alienação e música	70
2.5 <i>Linda Loman</i> como agente da ação e a posição da mulher em <i>A Morte de um Caixeiro-Viajante</i>	72
2.6 Aspectos do drama social em outras peças de Arthur Miller	76
2.7 Arthur Miller e a política	82
2.7.1 O Macarthismo	85
2.7.2 <i>As Bruxas de Salém</i>	86
2.8 Considerações finais do drama social de Arthur Miller	88

<b>3</b>	<b>A QUEDA DE <i>WILLY LOMAN</i>: DESTINO OU PESADELO DO “SONHO AMERICANO”</b>	<b>90</b>
3.1	A queda trágica de <i>Willy Loman</i> : destino ou vontade consciente?	91
3.1.1	O destino em <i>A Morte de um Caixeiro-Viajante</i>	94
3.2	Arthur Miller e o “sonho americano”	98
3.3	O “sonho americano”: uma discussão histórica e cultural	101
3.4	A representação do “sonho americano” em <i>A Morte de um Caixeiro-Viajante</i>	109
3.5	O “sonho americano” em outras peças de Miller	122
3.6	Considerações finais sobre o “sonho americano” em <i>A Morte de um Caixeiro-Viajante</i>	130
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>136</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>139</b>

## INTRODUÇÃO

Pode um homem comum e fracassado como *Willy Loman*, protagonista da peça *A Morte de um Caixeiro-Viajante* (1949) de Arthur Miller, ser considerado como herói trágico? De acordo com a terminologia dramática de Aristóteles um herói em geral é um homem nobre, em uma alta posição na sociedade, que, no entanto, comete erros (*hamartia*) e estes o levam à queda trágica, entretanto este herói tem um momento de reconhecimento (*anagnorisis*) dos seus erros e falhas. Por isso, a controvérsia sobre o herói trágico aristotélico tem sido um ponto polêmico em torno da peça *A Morte de um Caixeiro Viajante*. A peça, inicialmente, não foi considerada uma tragédia, por não incorporar os critérios aristotélicos. Em relação à influência perpetua de Aristóteles, Luna ressalta que:

O fato é que, apesar de sua dimensão idealista, ou por isso mesmo, os pressupostos de Aristóteles tocam o cerne da arte trágica de todos os tempos, oferecendo, como instrumento analítico do universo trágico, observações preciosas, desde que se leve em conta que entre o idealismo teórico e sua utilização como instrumental crítico escorre sempre o excesso do fenômeno literário, sendo parte desse excesso fomentada pelo contexto histórico da obra, a outra parte pela intervenção do gênio do poeta ou de suas musas. (LUNA, 2005, p. 326).

O primeiro dos questionamentos deste estudo se refere ao fato de ser ou não possível definir *Willy Loman* como um herói trágico de acordo com a teoria dramática de Aristóteles? Para resolver esta questão, compara-se *A Poética* de Aristóteles com a peça de Miller, que, de acordo com Gilleman (2008, p. 152), “[...] possui algumas das características tradicionais de uma tragédia, incluindo “reconhecimento” [...],

“inversão” [...], e “catarse” [...]”<sup>1</sup>, assim justificando a comparação com e o uso da obra Aristóteles, para responder se ainda existe tragicidade e se ainda existem *uberhaupt* heróis trágicos nas peças modernas. A tragicidade também é considerada de acordo com as obras de Hegel e Nietzsche e os pensamentos do próprio Miller, que nos permitem aprofundar a noção da tragicidade e o papel do homem comum como herói trágico.

Percebe-se que a noção de tragicidade e a definição de herói trágico estão submetidas às mudanças no contexto histórico. Principalmente, a partir do século XIX, firmou-se uma tendência, provocada por alterações sócio-políticas, de aceitar um homem comum como protagonista do gênero trágico. As modificações decorrentes desse “rebaixamento” estético culminaram no drama social.

Observa-se que a condição pensada originalmente em relação aos critérios de nobreza e excelência do teatro grego, adquire outras características até a aceitação do homem comum como herói trágico. Algumas dessas mudanças são teoricamente explicadas a partir das obras de autores como Hegel e Lawson, dentre outros, que acentuam o caráter social do drama na modernidade. As características do drama social estão claramente presentes na obra de Arthur Miller.

Outra questão neste estudo envolve o fato de *Willy Loman* tentar disfarçar seu fracasso. Isso representaria a falha trágica, provocando sua queda através do próprio erro trágico? O estudo do herói trágico está voltado para a caracterização do agente do erro trágico, pois diz respeito a características pessoais, potenciais para a efetivação do erro trágico. Luna (2005) afirma que essa é a marca do herói grego, bem apanhada no conceito de *hybris*, o descomedimento. A autora nota, entretanto, que esse componente de excesso por vezes persiste na construção de heróis ditos modernos: “um comportamento excessivo, aproximado da soberba, uma arrogância que ultrapassa o limite do lícito, responde, em certo sentido, pela responsabilidade do herói sobre a catástrofe que o abate” (LUNA, 2005, p. 314).

Por outro lado, esta característica que faz os heróis trágicos propenderem ao excesso, aparece associada a outras forças, internas e externas, que compelem as pessoas a agirem erroneamente, como o destino, marca por excelência do teatro grego. No teatro moderno, outras forças tomam a si o papel do “destino” e atuam na configuração da ação do herói favorecendo sua desgraça. É recorrente nos trabalhos

---

<sup>1</sup> “[...] possesses some of the traditional features of a tragedy, including “recognition” [...], “reversal” [...], and “catharsis” [...]”.

recentes que analisam a peça *A Morte de um Caixeiro Viajante*, por exemplo, em Lima *et al* (2009) e Dias (2008), a menção de que esta peça é uma tragédia moderna que traz consigo características da tragédia clássica, retratando o presente de uma família e do seu patriarca que tem os ideais massacrados pelo sistema sócio-econômico e as mudanças de paradigmas. Abbotson (2007) nota que:

O objetivo da *Morte de um Caixeiro-Viajante* é duplo: Em primeiro lugar, Miller queria escrever um drama social que enfrentasse os problemas de um homem comum em um sistema social sem consciência e capitalista; segundo, ele queria que aquela mesma peça fosse uma tragédia moderna que adaptasse teorias trágicas mais antigas para permitir que um homem comum seja um protagonista trágico<sup>2</sup> (ABBOTSON, 2007, p. 137).

Percebe-se nesta citação, além da confirmação da relação entre o teatro de Miller e a *Poética* de Aristóteles, assim como a menção a fatores socioeconômicos presentes no drama social de Miller. Um fator socioeconômico que não pode ser desprezado na literatura da obra é o “sonho americano”<sup>3</sup> (*American dream*). Gillemann (2008, p. 152) afirma que “[...] *A Morte de um Caixeiro-Viajante* [...] tenta ser uma peça crítica sobre o sonho americano, apresentando um argumento político-social [...]”<sup>4</sup>. A necessidade de atingir o sucesso material é, na cultura norte-americana, caracterizada através do conceito desse “sonho americano”.

Este termo foi popularizado por James Truslow Adams em *Epic of America* (1931), que descreve o “sonho americano” como uma ordem social em que todos podem obter sucesso, independentemente da posição social, através do trabalho. A ideologia do “sonho americano” pode ser encontrada já na Declaração de Independência dos Estados Unidos, uma vez que esta Declaração estabelece “que todos os homens são criados iguais” e têm, por isso, direito à liberdade e à busca da felicidade.

Mas, este “sonho americano” tornou-se um “pesadelo americano” para *Willy Loman*, o que revela que, o “sonho americano”, não é para todo mundo. O caso de *Willy Loman* mostra que nem sempre qualquer homem pode melhorar sua vida com as mesmas oportunidades, independentemente da posição social. Assim, a sociedade

---

<sup>2</sup> “The aim of *Death of a Salesman* is twofold: First, Miller wanted to write a social drama that confronted the problems of an ordinary man in a conscienceless, capitalistic social system; second, he wanted that same play to be a modern tragedy that adapted older tragic theories to allow for a common man as tragic protagonist”.

<sup>3</sup> Durante todo o texto o termo “sonho americano” estará entre aspas, implicitamente isto tem a intenção de questionar até que ponto o termo implica em um sonho.

<sup>4</sup> “[...] *Death of a Salesman* [...] attempts to be a problem play about the American Dream, presenting a sociopolitical argument [...]”.

materialista é um dos temas do drama social que ocupa um lugar central na obra de Arthur Miller que mostra impiedosamente a falsidade da sociedade e como esta falsa sociedade destrói os que nela vivem. *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, “[...] aborda criticamente a falência moral escondida sob a fachada do sucesso material americano [...]”<sup>5</sup>, como Centola (2008, p. 44) observa.

Abbotson (2007, p. 137) acrescenta que “os *Lomans* são descritos como fracassados sociais na sua incapacidade de ganhar dinheiro e viverem felizes e confortáveis, mas a questão mais profunda [...] é se esse fracasso é consequência das próprias insuficiências ou causado por padrões irrealistas de sucesso da sociedade?”<sup>6</sup>. Por conta deste fato, outro questionamento pertinente, considerando ter a peça características de tragédia, diz respeito à queda de *Loman* ter sido causada por alguma força sugestiva de “destino” uma força que coage as pessoas a errarem, neste caso, a inacessibilidade e a falsidade do “sonho americano”?

Para atender a essa problemática, este estudo apresenta os seguintes objetivos: 1) Associar *Willy Loman* a um herói trágico, de acordo com a teoria dramática decorrente da tradição aristotélica; 2) Descrever e teorizar o drama social como configurado na obra de Arthur Miller; 3) Abordar o lado sombrio do sonho americano como uma possível razão para a queda da *Loman*.

### **Recorte metodológico e estrutura da dissertação**

Este estudo é uma pesquisa que abrange a perspectiva histórico-literária, bibliográfica e tem caráter qualitativo-descritiva. De acordo com Key (2007), uma pesquisa descritiva contém informações classificadas e se destina a distinguir informações para ajudar o leitor a entendê-las. Além disso, uma pesquisa descritiva inclui a descrição de vários exemplos com visualização e compreensão. Key (2007) também afirma que o método qualitativo inclui a busca de apoio empírico para produzir informação no que diz respeito ao assunto que é estudado. Para o atendimento aos

---

<sup>5</sup> “[...] as well as the rest of Miller’s drama, critically addresses the moral bankruptcy concealed beneath the façade of American material success [...]”.

<sup>6</sup> “The Lomans are depicted as social failures in their inability to make money and live happily and comfortably, but the deeper question [...] is whether this failure is because of their own inadequacies or caused by society’s unrealistic standards of success?”

objetivos foram realizadas leituras de referências, em livros, sites, jornais e revistas especializadas.

O atendimento aos objetivos propostos será desenvolvido sob três frentes: em primeiro lugar, a análise da dramaticidade da tragicidade; em segundo lugar, a análise do drama social e, finalmente, a perspectiva histórico-literária do conceito do “sonho americano” como uma razão para a queda de *Willy Loman*, o personagem central da peça.

Além desta introdução, esta dissertação está estruturada em mais três capítulos, o primeiro, “A Tragicidade e o Herói Trágico Comum na obra de Arthur Miller”, está centrado na possibilidade do protagonista, *Willy Loman*, ser considerado um herói trágico de acordo com a teoria dramática iniciada e revisitada por uma tradição que inclui Aristóteles, Hegel, Nietzsche e Miller, o que possibilita a discussão se ainda existe tragicidade no teatro moderno. Também serão comparados os pensamentos de Aristóteles e Hegel em relação à obra de Miller.

O segundo capítulo, “O Drama Social em Arthur Miller”, entra na esfera do drama social, sua história, suas características e sua aplicação aos estudos da obra de Miller. O terceiro e último capítulo, intulado, “A Queda de *Willy Loman*: volição ou pesadelo do “sonho americano?”, discute a história por trás do conceito do “sonho americano”, a importância deste conceito na sociedade norte-americana e sua representação na obra de Miller. Por último, seguem-se as considerações finais e as referências.

# CAPÍTULO I

## A TRAGICIDADE

### E O HERÓI TRÁGICO COMUM

### NA OBRA DE ARTHUR MILLER

Muitas peças modernas têm protagonistas comuns e não mais a nobreza que dominou principalmente as tragédias gregas. Por exemplo, a peça *A Morte de um Caixeiro Viajante* (1949) de Arthur Miller, tem como herói *Willy Loman*, um simples vendedor fracassado da classe média baixa. Assim, quando esta peça estreou, não foi considerada por vários críticos literários como uma verdadeira tragédia.



### 1.1 Tragacidade e o herói trágico na *Poética*

Um homem comum como *Willy Loman* pode ser considerado como herói trágico? Existe ainda tragicidade no drama moderno? Estas foram as questões levantadas em torno da peça de Miller, o que Weales (1967, p. 333) confirma: “por um tempo, suas peças foram [...] enterradas sob o sofisma acadêmico sobre se suas peças são ou não verdadeiras tragédias”<sup>7</sup>. Otten (2007, p. 91) também menciona que “[...] de todas as peças de Miller, *A Morte de um Caixeiro-Viajante* tem sido o pára-raios que mais tem atraído os debates intermináveis sobre Miller e tragédia. Ataques contra a peça como tragédia variaram da rejeição casual ao antagonismo vitriólico”<sup>8</sup>.

A presença de tragicidade na peça de Miller é questionada, por exemplo, por Hynes (1967, p. 286): “se alguém quiser chamar a peça do Sr. Miller de uma tragédia, deve-se atribuir um novo nome para *Hamlet*”<sup>9</sup>. Este crítico reivindica que não há reconhecimento (*anagnorisis*) por *Willy Loman*, porque até o fim da sua vida ele não reconhece sua falha, seu erro na queda trágica. Então, *Willy Loman* não comete um erro trágico, porque não reconhece seu erro e sua falha, assim, a peça não é trágica.

*A Morte de um Caixeiro-Viajante* foi atacada, por “críticos como John Gassner e Joseph Wood Krutch, que (juntamente com Aristóteles) mantiveram a crença que a tragédia envolve questões ligadas à posição e ao prestígio [...] que vão [...] além do caráter dramático do protagonista da peça”<sup>10</sup> (MARTIN, 1994, p. XXXIII). Um protagonista como *Loman*<sup>11</sup>, cujo nome já indica sua origem modesta, não pode ser um herói trágico de acordo com críticos como Gassner e Krutch, porque *Loman* não é um nobre, um caráter elevado, “daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como *Édipo*”, como Aristóteles (1991, p. 260) descreve.

Assim, Gassner e Krutch mostram que até nos tempos modernos, as ideias de Aristóteles ainda governam o mundo do teatro. Esta influência é confirmada por Rosenfeld (1985, p. 53) que adiciona que: “Aristóteles é interpretado como se tivesse

---

<sup>7</sup> “For a time, his plays were [...] buried beneath the academic quibble about whether or not they are true tragedies”.

<sup>8</sup> “[...] of all Miller plays *Death of a Salesman* has been the lightning rod that has most attracted the unending debates on Miller and tragedy. Attacks on the play as tragedy have ranged from casual dismissal to vitriolic antagonism”.

<sup>9</sup> “If one wish to call Mr. Miller’s play a tragedy, one must assign a new name to *Hamlet*.”

<sup>10</sup> “critics such as John Gassner and Joseph Wood Krutch, who (along with Aristotle) held the belief that tragedy involved questions of rank and stature [...] that were [...] beyond the dramatic character of the play’s protagonist”.

<sup>11</sup> *Loman* pode significar *low man*, homem baixo.

estabelecido, na sua *Arte Poética* [...], prescrições eternas para toda a dramaturgia possível”.

Luna (2005, p. 197) menciona que “decorridos vinte e quatro séculos desde que foi escrita, a *Poética* aristotélica continua a ser a principal fonte de onde jorram conceitos e ideias para o estudo da arte trágica e do drama em geral”, assim estipulando a atualidade e a obsessão com *A Poética* de Aristóteles. Da mesma forma Lawson (1960, p. 9) enfatiza que “Aristóteles é a Bíblia da técnica dramática. As poucas páginas da *Poética* têm sido refletidas, analisadas, anotadas, com zelo religioso”<sup>12</sup>.

Antes de entrar mais profundamente na discussão sobre tragicidade e o herói trágico na obra de Miller, é importante discutir *A Poética* de Aristóteles, porque, como Lawson (1960, p. 1) enfatiza: “teorias contemporâneas de técnica ainda são baseadas em um grau notável em princípios de Aristóteles”<sup>13</sup>. De fato, *A Poética*, escrita entre 335 a.C. e 323 a.C por Aristóteles (384-322 a.C), continua a ser influente ao longo dos séculos até o presente.

Aristóteles (1991, p. 285) defende que a tragédia é a arte mais superior porque, “[...] contém todos os elementos da epopéia [...], e demais, [...] a melopéia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena [...]”<sup>14</sup>. Além disso, a tragédia é superior, continua Aristóteles (1991, p. 285), porque tem “[...] também a vantagem [...] de, [...] perfeitamente realizar a imitação [...]”. Esta última vantagem leva à definição de Aristóteles da tragédia, que é uma:

[...] 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 dessas emoções (ARISTÓTELES, 1991, p. 251).

Então, na tragédia aristotélica, de acordo com Barker (2007, p. 53), “o que está claro no pensamento de Aristóteles é que o ponto de tragédia [...] é despertar e purgar

<sup>12</sup> “Aristotle is the Bible of playwriting technique. The few pages of the Poetics have been mulled over, analyzed, annotated, with religious zeal”.

<sup>13</sup> “contemporary theories of technique are still based to a remarkable degree on Aristotle’s principles”.

<sup>14</sup> As traduções da *Poética* são de Eudoro de Souza.

certas emoções”<sup>15</sup>. No entanto, Barker (2007, p. 53) também descreve que “[...] Aristóteles é quase incompreensivelmente vago em sua definição do trágico [...]”<sup>16</sup>.

Sob esta lógica, uma tragédia deve suscitar terror e piedade no espectador para que ocorra purgação, uma descarga emocional, uma catarse. Esta catarse equilibra piedade e medo, purificando os espectadores de uma tragédia de um excesso de paixões. A catarse do público ocorre através de sua identificação com um personagem na tragédia, o herói trágico. Aristóteles “[...] é considerado por iniciar a concentração no herói trágico na literatura e no drama ocidental [...]”<sup>17</sup> (BARKER, 2007, p. 53). Aristóteles descreve o herói trágico desta maneira:

[...] um homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo [...] (ARISTÓTELES, 1991, p. 260).

O herói trágico aristotélico é então um homem que é nem bom, nem mal, mas de certo prestígio. O herói deve cair da fortuna ao infortúnio, e não vice-versa. A queda trágica do herói é causada pela ação da peça, o caráter e os pensamentos do herói, como confirma Aristóteles (1991, p. 252): “a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento”.

Entretanto, “o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [...] ou infelicidade, reside na ação [...]” (ARISTÓTELES, 1991, p. 252). A trama, o mito, “a composição dos atos” (ARISTÓTELES, 1991, p. 252), é a expressão da ação. Pela trama é expressa a má ou a boa fortuna, os pensamentos e o caráter do herói trágico. Assim, “o mito é o princípio e [...] a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres” (ARISTÓTELES, 1991, p. 253).

Aristóteles explica que a trama de uma tragédia consiste de uma combinação dos eventos e a ação de uma tragédia deve manter unidade. Também deve haver um começo, meio e fim. O começo, instaurado por uma ação já em curso, é arbitrariamente demarcado de forma a não parecer uma consequência de eventos anteriores, o que é o chamado de início *in media res* (no meio das coisas). O fim deve concluir todos os

<sup>15</sup> “what is clear in Aristotle’s thought is that the point of tragedy [...] is to arouse and purge certain emotions”.

<sup>16</sup> “[...] Aristotle is almost incomprehensibly vague in his definition of the tragic [...]”.

<sup>17</sup> “Aristotle [...] is held to initiate the concentration on the tragic hero in Western literature and drama [...]”.

eventos. O final é um ponto que decorre naturalmente dos eventos anteriores, mas não tem quaisquer consequências necessárias seguintes (ARISTÓTELES, 1991).

O meio é um ponto que está naturalmente ligado tanto aos eventos prévios quanto aos posteriores. O nó (*desis*) é a parte até a inversão (*peripetéia*) e o desenlace (*lusis*) é que vai da peripetéia até o fim. A *peripetéia* ou peripécia faz parte do mito e é responsável por uma “ação complexa”. Esta peripécia é a inversão, “é a mutação dos sucessos no contrário” (ARISTÓTELES, 1991, p. 258). A terceira parte do mito é a catástrofe, “as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (ARISTÓTELES, 1991, p. 259).

A parte final de um mito é a queda do herói trágico. Mas, como Aristóteles (1991, p. 253) explica: “os principais meios por que a tragédia move os ânimos também fazem parte do mito; refiro-me a peripécias e reconhecimentos”. Este reconhecimento ou *anagnorisis*, “[...] é a passagem do ignorar ao conhecer [...]” (ARISTÓTELES, 1991, p. 258). O reconhecimento é o momento em que o herói trágico compreende o que fez errado e o que causou sua queda.

Este erro do herói trágico é o chamado “erro trágico”, que é causado “não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem” (ARISTÓTELES, 1991, p. 261-262). O erro trágico ou *hamartia*, e a consequente queda trágica, não resultam de um ato de maldade do herói trágico. O erro trágico é causado por uma razão exterior, por exemplo, a *até*, a intervenção de um deus que faz o herói trágico errar.

Outra causa para a queda trágica é a *hybris*, uma “[...] marca do herói, um comportamento excessivo, aproximado à soberba, uma arrogância que ultrapassa os limites do lícito, responde, em certo sentido, pela responsabilidade do herói sobre a catástrofe que o abate” (LUNA, 2005, p. 314). A *hybris* é então uma disposição excessiva do caráter que explica e facilita a queda trágica.

Mas, como Aristóteles (1991, p. 260) estipula, uma tragédia “deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade”. Assim, o herói trágico que cai não pode ser muito bom, porque “não suscita terror nem piedade, mas repugnância” (ARISTÓTELES, 1991, p. 260). O herói trágico também não pode ser representado por “homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica [...]” (ARISTÓTELES, 1991, p. 260). Nestes casos, o herói trágico “não é conforme aos

sentimentos humanos nem desperta terror ou piedade” [...]”(ARISTÓTELES, 1991, p. 260).

Barker (2007, p. 54) estipula que “[...] as noções de Aristóteles do trágico [...] são moralistas e didáticas [...]”, com a tragédia “[...] oferecendo uma lição para a sociedade [...]”<sup>18</sup>. Então, o herói trágico deve ser uma pessoa intermediária com falhas humanas, que é nem má, nem muito boa, de maneira a suscitar catarse. Assim, o público pode se identificar e se comover com o sofrimento e a queda do herói trágico e se purificar. No reconhecimento do erro trágico do herói pode-se detectar erros e falhas intrínsecos ao ser humano e isso geraria purificação carática, o que é o coração do pensamento trágico de Aristóteles.

### 1.1.1 A trama aristotélica em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*

A teorização de Aristóteles, como já foi discutida anteriormente, ainda exerce grande influência nas discussões sobre a tragédia. Mas, nas palavras de Luna (2005, p. 326): “[...] a teoria aristotélica, em sua aspiração ao universal, pode conter apenas o que de estrutural, de formal, de conceitual, [...] cabendo ao crítico resolver as demais questões que resvalam da comparação entre os pressupostos da *Poética* e a obra examinada”.

Assim, a comparação pelos críticos entre a obra de Miller e os pensamentos de Aristóteles não ficou somente no assunto do herói trágico e da tragicidade. Por exemplo, Roudane (2010, p. 64) sugere que, no caso de *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, “a peça incorpora, para muitos, a *peripeteia*, *hamartia* e *hybris* que Aristóteles achava essencial para todas as tragédias”<sup>19</sup>. Então há uma comparação entre a peça de Miller e a trama, isto é, a forma, a “alma” da tragédia, tal como foi descrita por Aristóteles.

Esta comparação entre a trama, nos moldes concebidos por Aristóteles, e a trama na obra de Miller não fora apenas aplicada à peça *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, mas também a várias outras peças de Miller, porque, como Otten (2007, p. 91) nota: “há muito tempo Miller confessou que a tragédia clássica [...] tem gerado a coluna estrutural

<sup>18</sup> “[...] Aristotle’s notions of the tragic [...] are moralistic and didactic [...] offering a lesson to society [...]”.

<sup>19</sup> “The play embodies, for many, the *peripeteia*, *hamartia* and *hubris* that Aristotle found essential for all tragedies.”

e temática de sua obra<sup>20</sup>”. Além disso, Miller confessou ao mesmo Otten (2007, p. 91) que “eu acho que, provavelmente, a maior descoberta minha foi a estrutura das peças gregas<sup>21</sup>”.

Apesar das visões contrárias, *A Morte de um Caixeiro Viajante* é considerada por vários críticos como uma peça aristotélica. Por exemplo, Otten (2007, p. 98), sugere que *A Morte de um Caixeiro Viajante* “adquire sua força teatral de ecos antigos, sua mistura helénica de piedade e medo [...]”<sup>22</sup>. Bigsby (2005, p. 198) confirma a influência grega aristotélica, porque, quando Miller escreveu a peça, “[...] Miller estava-se lembrando das lições que havia aprendido em Michigan, quando ele estudou o teatro grego”<sup>23</sup>.

O que primeiramente é notado é que a peça começa aristotélicamente *in medias res*, “no meio das coisas”. *Willy Loman* chega a casa, voltando de mais uma viagem de trabalho fracassada. A partir deste momento, a ação da peça começa. Aristóteles (1991, p. 252) declara que “o mito é imitação das ações”, e que nas ações “tem origem a boa ou má fortuna dos homens” (1991, p. 252). Assim, pelo mito ou trama, é que podem-se detectar as ações de *Willy* que causam sua má fortuna.

O mito da peça baseia-se nas frustrações de *Willy*, nos conflitos com os filhos e nas oportunidades perdidas para fazer fortuna. *Loman* falhou como vendedor, já que ele dificilmente ganha dinheiro suficiente para sustentar sua família. Ele perde o salário fixo e tem que trabalhar por comissão, o que é humilhante, porque este é o procedimento para vendedores iniciantes, e, por fim, ele chega a ser demitido.

*Willy Loman* também falhou no casamento: em uma viagem de negócios ele trai a esposa. *Loman* também falhou como pai. Ele ensinou aos filhos que ser bem quisto é o segredo para o sucesso. Da mesma forma, os filhos falham na vida por seguirem o conselho do pai. Eles confiaram muito na popularidade que tinham. Como consequência, *Happy* torna-se um preguiçoso, mulherengo, funcionário medíocre e *Biff* um cleptomaniaco, que já cumpriu pena na prisão e trabalha com baixa remuneração.

---

<sup>20</sup> “Miller has long confessed that classical tragedy [...] have provided the structural and thematic spine of his work”

<sup>21</sup> “I think probably the greatest single discovery I made was the structure of the Greek plays”.

<sup>22</sup> “[...] gains its theatrical power from ancient echoes, its Hellenic mixture of pity and fear [...]”

<sup>23</sup> “[...] Miller was remembering the lessons he had learned back in Michigan when he had studied Greek theatre”.

Desiludido, *Willy* se suicida para que a mulher possa receber o dinheiro do seguro e com ele saldar a dívida da casa.

Aristóteles (1991, p. 259) explica que “são estas duas das partes do mito: peripécia e reconhecimento”. A peripécia, ou *peripetéia*, é a inversão da ação e o reconhecimento, ou *anagnorisis*, é o momento em que o herói trágico reconhece seu erro ou falha trágica, a *hamartia*. Desta maneira, “[...] Miller apresenta personagens que trazem em si as versões modernas de uma falha fatal aristotélica, [...], a *hybris*, que prediz sua tragédia”<sup>24</sup> (ROUDANÉ, 2010, p. 72), assim confirmando a influência aristotélica. Aristóteles (1991, p. 258) considera uma ação complexa quando nela a inversão acontece “pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente”. O último caso é considerado por Aristóteles (1991, p. 258) como “a mais bela de todas as formas de reconhecimento, como, por exemplo, em *Édipo*”.

Como já foi observado pelos críticos da obra de Miller, *A Morte de um Caixeiro-Viajante* segue este esquema de Aristóteles fielmente. *Willy Loman* é convidado pelos seus filhos, *Biff* e *Happy*, para jantar num restaurante para comemorar o novo emprego de *Biff* e *Willy*. Mas, *Biff* não conseguiu o emprego e *Willy* foi demitido. Assim, acontece a crise na peça, pela ação.

*Willy* acusa os filhos de serem fracassados e *Biff* acusa o pai de ser a razão do seu fracasso. *Willy* é abandonado no restaurante pelos filhos e reconhece seu erro, sua *hamartia*, de ter criado seus filhos erradamente. Ele entende que nem ele nem os filhos terão o sucesso desejado. *Willy* desiste dos seus sonhos. Assim acontece a catástrofe, “terceira parte do mito”, de acordo com Aristóteles (1991, p. 259).

Esta catástrofe é descrita por Aristóteles (1991, p. 259) como “uma ação perniciosa e dolorosa”. Esta ação dolorosa ocorre quando *Willy* decide se suicidar, com a esperança de que os filhos desfrutem do dinheiro do seguro para começar uma nova vida e que a esposa possa pagar a casa. Como *Loman* afirma: “engraçado, sabe? Depois de tanta estrada, trens, reuniões, os anos todos, você acaba valendo mais morto do que vivo”<sup>25</sup> (2009, p.235).

Outro ponto importante a ser mencionado na peça é que o filho mais velho, *Biff*, também vivencia uma *peripetéia*, e um reconhecimento, ou *anagnorisis*. *Biff* quer ser

<sup>24</sup> [...] Miller presents characters who carry within them modern versions of an Aristotelian fatal flaw, [...], the *hybris*, that foretells their tragedy.

<sup>25</sup> Traduções da *Morte de um Caixeiro-Viajante* são de José Rubens Siqueira.

bem sucedido nos negócios e ter sucesso na vida. A inversão para *Biff* acontece quando, de acordo com Dillingham (1967, p. 345-346), “[...] descobre a mulher no quarto de hotel de Willy. Ele então vê Willy Loman como nunca o viu antes, falso para os outros e para si mesmo. E através de sua determinação de não seguir o exemplo de Willy, [...] Biff é capaz de encontrar a si mesmo”<sup>26</sup>.

A traição do pai deixa *Biff* revoltado e desiludido, conseqüentemente, ele desiste dos seus sonhos. Ele é reprovado na escola em matemática e assim não pode mais entrar na faculdade. Ele também fracassa totalmente na vida profissional, trabalhando como um caubói por um salário modesto. Ele até acaba na prisão por roubo. Ele volta para casa, numa última tentativa de mostrar ao pai que é capaz de ter sucesso. Assim, ele vai ao escritório do seu ex-chefe para pedir um empréstimo para começar seu próprio negócio. *Biff* não consegue falar com o dono e, por frustração, rouba-lhe uma caneta cara.

Descendo do prédio, ele se pergunta: “por que estou tentando ser o que não quero ser?” (2009, p. 261). No restaurante, *Biff* finalmente tem a coragem a dizer ao pai que “o senhor pega esse sonho falso e queima antes que alguma coisa aconteça?” (2009, p. 262). Assim, *Biff* reconhece sua falha, de não ter ambição, e reconhece que tem que seguir sua vida simples, mas feliz. *Biff* comete assim “o último ato de parricídio [...], em que se torna “herói do tema edipiano” em se rebelar contra seu pai”<sup>27</sup> (OTTEN, 2007, p. 105), negando a ideologia e os planos de *Willy*.

Outro resquício aristotélico na peça de Miller é o uso de um coro, que “[...] também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação [...]” (ARISTÓTELES, 1991, p. 269). Assim, Otten (2007, p. 104) nota que *Linda Loman*, esposa de Willy, “[...] funciona parcialmente como um coro”<sup>28</sup>. *Linda* provoca a ação com seus comentários que os filhos têm que ajudar o pai, assim os comentários de *Linda* “[...] impulsionam Willy e Biff em direção a seu destino trágico”<sup>29</sup> (OTTEN, 2007, p. 102).

---

<sup>26</sup> “[...] he discovers the woman in Willy’s hotel room. He then sees Willy Loman as he has never seen him before, false to others and to himself. And through his determination not to follow Willy’s example, [...] Biff is able to find himself”.

<sup>27</sup> “the ultimate act of father-murder [...], in which Biff is “hero of the Oedipal theme” in rebelling against his father”

<sup>28</sup> “[...] functions in part as a chorus”.

<sup>29</sup> “[...] propel Willy and Biff toward their tragic destiny [...]”.



Outro aspecto aristotélico na peça de Miller, é que “*Willy* cumpre seu papel como vendedor com a mesma determinação que obriga Édipo a afirmar sua realeza”<sup>30</sup> (OTTEN, 2007, p. 97). A peça ideal para Aristóteles é *Édipo Rei* de Sófocles. Nesta peça, *Édipo* continua a procurar pelo assassino do seu genitor, acabando por descobrir que ele mesmo assassinou o pai, enquanto os outros personagens tentam impedir a busca de *Édipo*. O resultado final é que *Édipo* descobre que ele mesmo assassinou o pai e assim causou sua própria queda. O destino de *Willy* é igual. Ele não quer desistir de seus sonhos, apesar de todas outras personagens desejarem que ele aceite a vida como ela se apresenta. O resultado é que *Willy* também encontra sua queda trágica.

Outra semelhança aristotélica notável refere-se ao caráter. Aristóteles (1991, p. 263) estipula que “no respeitante a caracteres [...] é que devem eles ser bons”. Além disso, Aristóteles (1991, p. 263) adiciona que “[...] ainda que a personagem a representar não seja coerente nas suas ações, é necessário, todavia, que [no drama] ela seja incoerente coerentemente”. *Willy Loman* é um exemplo típico de um personagem “incoerente coerentemente”.

Por exemplo, *Willy* diz do filho *Biff* que “ele é preguiçoso, droga!” (2009, p. 174), brevemente seguido pela exclamação que “se tem uma coisa que o *Biff* não é, é preguiçoso” (2009, p. 175). Outro exemplo da “incoerente coerência” de *Willy* envolve o carro dele, um *Chevrolet* que “é o melhor carro que já fizeram” (2009, p. 188). Mas quando sua esposa *Linda* informa *Willy* que ele tem que comprar um novo carburador, *Willy* grita: “aquele maldito *Chevrolet*, deviam proibir a fabricação desse carro!” (2009, p. 189).

*Willy* é também “bom”, apesar de ser egoísta, de ter traído a esposa e de brigar constantemente com seus filhos. No final da peça, *Willy* quer se suicidar para que *Linda* possa pagar a casa com o dinheiro do seguro, reconhecendo o sofrimento dela: “que proposta<sup>31</sup>, tch, tch. Incrível, incrível. Porque ela sofreu, bem o que essa mulher sofreu” (2009, p. 256). O dinheiro serve também para que *Biff* possa recomeçar sua vida e ter sucesso: “já imaginou que maravilha, ele com vinte mil dólares no bolso?” (2009, p. 263). Afinal, o que *Willy* quer é uma vida simples com sua família. Por causa disso, dos

---

<sup>30</sup> “*Willy* fulfills his role as salesman with the same determination that compels Oedipus to affirm his kingship”.

<sup>31</sup> O suicídio.

filhos, que “[...] eles vão estar casados, vêm passar um fim de semana. Eu construo uma casinha de hóspedes” (2009, p. 216).

Aristóteles (1991, p. 251) estipula que uma tragédia tem “por efeito a purificação” de emoções como o terror e a piedade. Há esta purificação, ou *catarse*, no réquiem, no enterro de *Willy*. *Biff* diz neste enterro sobre *Willy* que “os sonhos dele eram todos errados. Todos, todos errados” (2009, p. 266). Assim, *Biff* se purifica da pressão de ter sucesso e dos sonhos errôneos do pai. *Charley*, o vizinho, responde a *Biff* dizendo que “um caixeiro viajante tem que sonhar, rapaz. Faz parte da função dele” (2009, p.267). *Linda*, esposa de *Willy*, acrescenta que “estamos livres...livres...” (2009, p. 267). Livres da pressão da sociedade, livres da sociedade fria e capitalista. Assim, os espectadores ou leitores podem se aliviar e se consolar; pois ter sucesso não é tudo na vida.

Mas, como *Biff* diz a *Charley*, o vizinho sobre *Willy*: “Charley, ele não sabia quem ele era” (2009, p.267). Por isso, “os membros da platéia respondem com piedade e terror ao destino de *Willy*, porque a psique, que é [...] incompreensível, é uma realidade em suas próprias vidas e o destino de *Willy* poderia ter sido deles”<sup>32</sup> (ARDOLINO, 2007, p. 78). *Willy*, que buscou a morte trágica por não conseguir atingir o sucesso, que nem sabia o que ele era, causa assim terror e piedade em nós, porque poderia ser qualquer um de nós, à margem da sanidade e do sucesso, buscando um sonho inacessível.

### 1.1.2 A trama grego-aristotélica em outras peças de Arthur Miller

*A Morte de um Caixeiro-Viajante* não foi a única peça considerada aristotélica ou inspirada na tragédia grega de Miller, porque “como *Todos Eram meus Filhos* e *A Morte de um Caixeiro-Viajante* ambas sugerem, ele foi fortemente influenciado por Aristóteles e um admirador do teatro grego [...]”<sup>33</sup> (BIGSBY, 2005, p. 197). A influência aristotélica em *Todos Eram meus Filhos* é confirmada pelo próprio Miller

<sup>32</sup> “[m]embers of the audience respond with pity and fear to Willy’s fate, for the psyche, which is [...] incomprehensible, is a reality in their own lives and Willy’s fate might have been theirs”.

<sup>33</sup> “As *All My Sons* and *Death of a Salesman* both suggest, he was powerfully influenced by Aristotle and an admirer of the Greek theatre [...]”.

(1987, p.144) “*Todos Eram Meus Filhos* tinha esgotado meu interesse vitalício na forma Grega [...]”<sup>34</sup>.

A peça *Todos Eram Meus Filhos* (*All My Sons*) estreou em 1947 e conta a história de *Joe Keller*, um proprietário de uma fábrica de peças de aviões durante a Segunda Guerra Mundial. As peças são defeituosas, resultando em vários acidentes de avião, causando a morte de vinte e um pilotos. *Joe* culpa seu parceiro e amigo, *Steve Deever*, que é condenado à prisão. Enquanto isso, *Larry*, piloto na guerra e filho mais velho de *Joe*, está desaparecido em ação.

*Kate*, a esposa de *Joe*, ainda acredita na volta de *Larry*. A noiva de *Larry*, *Anne*, que é também a filha de *Steve Deever*, quer se casar com *Chris*, filho caçula de *Joe*. O irmão de *Anne*, *George*, descobre que *Joe* é culpado dos acidentes de avião. A culpa de *Joe* é confirmada a *Kate*, quando *Anne* mostra uma carta de *Larry*, escrita à *Anne*, que diz que *Larry* cometeu suicídio ao descobrir que seu pai, *Joe*, é de fato o principal culpado dos acidentes. A família de *Joe* tenta convencê-lo a se entregar à polícia. *Joe* concorda, mas se suicida por causa da vergonha.

Em relação à trama, Wiegand (1978, p. 304) menciona que em *Todos Eram meus Filhos* “[...] se encaixam as especificações dramáticas oferecidas por Aristóteles até o reconhecimento e peripécia”<sup>35</sup>. A peripécia na peça acontece quando *Joe* é pressionado a se entregar à polícia. Mas *Joe* ainda não quer aceitar sua culpa: “o que eu preciso é que me perdoem? Você queria dinheiro, não queria”<sup>36</sup> (2009, p. 160), diz *Joe* à sua esposa *Kate*, defendendo-se por ter agido para o bem da família.

*Chris*, filho caçula, também pressiona *Joe* a se entregar, mas a tentativa de *Chris* é também em vão: “Chris, um homem não pode ser Jesus neste mundo!” (2009, p. 165), é a defesa de *Joe*, que ainda não quer reconhecer seu erro. Como último recurso, *Chris* lê a carta de *Larry*, na qual *Larry* acusa *Joe* e anuncia seu suicídio em voz alta. *Chris* pergunta ao pai: “o senhor entende esta carta?” (2009, p. 166). A resposta de *Joe* é: “eu acho que sim. Pegue o carro [...] vou me sentir melhor se me entregar” (2009, p. 166).

Agora acontece a peripécia e o reconhecimento. *Joe* entende que é culpado e quer se entregar. Assim, como Aristóteles (1991, p. 266) indica, acontece um reconhecimento que, “de todos os reconhecimentos, melhores são os que derivam da

<sup>34</sup> “*All My Sons* had exhausted my lifelong interest in the Greco [...] form”.

<sup>35</sup> “[...] fits the dramatic specifications offered by Aristotle right down to recognition and peripety”.

<sup>36</sup> A tradução desta peça foi feita por José Rubens Siqueira.

própria intriga, quando a surpresa resulta de modo natural, como é o caso do *Édipo* de Sófocles e da *Ifigênia*, porque é natural que ela quisesse enviar alguma carta”. Na peça de Miller acontece então o reconhecimento numa situação similar.

Mas, o reconhecimento de Joe é fatal: “ouve-se um tiro na casa” (2009, p. 167). *Joe* se suicida. Assim, como Bigsby (2004, p. 80) reivindica desta peça de Miller, “*Todos Eram Meus Filhos* [...] é, de certa forma, sua peça grega [...]. A substância da *polis* é restabelecida por expulsar aquele que negou a sua própria base, Joe Keller. Ele redime a si e sua sociedade por morrer”<sup>37</sup>. *Joe Keller* traiu sua pátria, sua *polis*, em guerra. *Joe* morre e se suicida por vergonha de ter vendido peças defeituosas, causando a morte de pilotos e, indiretamente, a morte do próprio filho. Assim, *Joe* está excluído e punido pela sociedade.

Esta exclusão e punição pela sociedade também acontece na peça *Um Panorama Visto da Ponte* (*View from the Bridge*) de 1955, “[...] a peça que ele tinha se esforçado para escrever anteriormente se juntou como uma peça de um ato na mesma veia como as peças gregas sobre as quais ele reconheceu agora que poderia ser modelado”<sup>38</sup> (ABBOTSON, 2007, p. 336). Bigsby (2010, p. 179) também confirma a influência grega nesta peça: “*Um Panorama Visto da Ponte* foi originalmente uma peça de um ato [...] porque ele conscientemente desejava encontrar um equivalente contemporâneo ao drama grego, que também se desenrolava dentro de um único ato”<sup>39</sup>.

*Um Panorama Visto da Ponte* é um relato de *Alfieri*, um advogado, que conta a história de *Eddie Carbone*, um estivador ítalo-americano que vive com a esposa *Beatrice* e a prima *Catherine*, uma órfã, no Brooklyn, Nova Iorque, na década de 1950. A família *Carbone* decide abrigar dois primos, *Marco* e *Rodolpho*, que são imigrantes ilegais, tentando escapar à pobreza da Itália.

A relação entre *Eddie* e seus primos piora quando *Catherine* e *Marco* se apaixonam e querem se casar sem a permissão do ciumento *Eddie*. Para evitar mais problemas, *Marco* e *Rodolpho*, se mudam para o apartamento acima. *Eddie* delata os primos à polícia e os mesmos são presos, ficando à espera da deportação. Após a fiança

<sup>37</sup> “*All My Sons* [...] is, in a way, his Greek play [...]. The substance of the *polis* is re-established by driving out the one who denied its very basis, Joe Keller. He redeems himself and his society by dying”.

<sup>38</sup> “[...] the play he had striven to write earlier came together as a one-act play in the same vein as the Greek plays on which he now recognized it could be modeled”.

<sup>39</sup> “*A View from the Bridge* was originally a one-act play [...] because he consciously wished to find a contemporary equivalent to Greek drama, which also unfolded within a single act”.

paga, *Marco* e *Rodolpho* visitam *Eddie* para demandar satisfação. Há uma briga entre *Marco* e *Eddie*. No tumulto, *Eddie* esfaqueia a si próprio e morre.

O ato de *Eddie* de delatar os próprios primos revela que *Eddie* é considerado um pária por sua *polis*, sua comunidade. Uma comunidade ítalo-americana em que se supõe ajuda aos imigrantes italianos ilegais. O ato de delatar condena *Eddie* à morte. Mas, é “[...] a corrente feroz de incesto que estabelece uma ligação com a tragédia, o sinal [...] de um distúrbio final, como anarquia moral e espiritual que pressiona o indivíduo para além das fronteiras da tribo”<sup>40</sup> (BIGSBY, 2010, p. 178-179). *Eddie* se posiciona fora da comunidade por ter sentimentos incestuosos por sua prima *Catherine*.

Estes sentimentos incestuosos são um tabu, e “[...] a falha fatal em seu caráter que provoca a sua morte; assim como o herói grego Édipo, ele paga um preço muito alto para o rompimento que suas ações trazem à sua comunidade”<sup>41</sup> (ABBOTSON, 2007, p. 343). Os ciúmes que *Eddie* sente por *Marco*, que quer casar com *Catherine*, são responsáveis pela decisão de *Eddie* em delatar seus primos.

Consequentemente, *Eddie* é punido não apenas por delatar, mas também por seus sentimentos possessivos e incestuosos por *Catherine*. Assim, como Bigsby (2004, p. 95) explica, “não é por nada que ele (Miller) considerou a peça como sua tragédia grega. *Eddie* [...] compartilha com Édipo uma obsessão que o leva à auto-destruição [...]”<sup>42</sup>. Quando *Marco* quer se vingar de *Eddie*, *Eddie* morre na briga, assim ocorre a punição para a dupla falha de *Eddie*, a delação e as tendências incestuosas, a obsessão pela prima.

Também, como Bigsby (2004, p. 96) nota, “a figura do advogado, Alfieri, [...] é de fato um equivalente ao coro no teatro grego, comentando sobre a ação, mas incapaz de desviá-lo”<sup>43</sup>. Por exemplo,

Ela era o bom homem que tinha de ser numa vida dura e sem graça. Trabalhava nas docas quando havia trabalho, trazia o salário para casa, e vivia. E por volta das dez dessa noite, quando tinham acabado de comer, os primos chegaram (2009, p. 407)<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> “[...] the fierce undertow of incest that forges a link with tragedy, the sign [...] of an ultimate disorder, as moral and spiritual anarchy press the individual beyond the boundaries of the tribe”.

<sup>41</sup> “[...] the fatal flaw in his character that brings about his demise; just like the Greek hero Oedipus, he pays a heavy price for the disruption that his actions bring to his community”.

<sup>42</sup> “not for nothing did he think of the play as his Greek tragedy. *Eddie* does [...] share with Oedipus an obsession that leads him towards self-destruction. [...]”.

<sup>43</sup> “the figure of the lawyer, Alfieri [...] is indeed an equivalent to the chorus in Greek drama, commenting on the action but unable to deflect it”.

<sup>44</sup> A tradução desta peça é de José Rubens Siqueira.

Desta citação é detectável que *Alfieri*, como um coro numa tragédia grega comenta sobre a ação (a chegada dos primos), mas também dá informação sobre a vida de *Eddie* para que o público possa acompanhar a peça. Mas, *Alfieri* é também, como o coro grego, incapaz de impedir *Eddie* de delatar os primos: “e fiquei sentado muitas tardes me perguntando por que, sendo um homem inteligente, eu era tão impotente para impedir aquilo” (2009, p. 429).

Então, “há uma sensação, enfatizada pelo comentário de Alfieri, de que Eddie está, inevitavelmente, correndo em direção a seu destino e que pouco pode ser feito para salvá-lo”<sup>45</sup> (ABBOTSON, 2007, P. 341-342). *Alfieri* é impotente para mudar o fim trágico de *Eddie*, até mesmo após ter falado com *Eddie*, tentando evitar a delação, o que teria salva a vida de *Eddie*. Assim, *Um Panorama Visto da Ponte* é “[...] um drama cujos ecos clássicos são deliberadamente amplificados pelo narrador-coro (BIGSBY, 2005, p. 207)”<sup>46</sup>.

## 1.2 Tragicidade em Hegel

Uma discussão sobre tragicidade hegeliana em conexão com a obra de Arthur Miller é apropriada, porque, como Bigsby (2005, p. 198) nota: “Miller [...] parece ter respondido a um sentido hegeliano do trágico, que retrata seu determinismo aparentemente irremediável na direção de uma ética social, de personagens ativos totalmente responsáveis por suas ações”<sup>47</sup>. A tragicidade na tragédia grega é concebida por Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) como uma dialética.

Esta dialética hegeliana, de acordo com Lawson (1960, p. 35), consiste “[...] de tese, antítese e síntese: a tese é a tendência ou estado de equilíbrio original; a antítese é a tendência de oposição ou de perturbação do equilíbrio; a síntese é a proposição de

<sup>45</sup> “there is a sense emphasized by Alfieri’s commentary that Eddie is inevitably rushing toward his doom and that there is little that can be done to save him”.

<sup>46</sup> “[...] a drama whose classical echoes are deliberately amplified by the narrator-chorus”.

<sup>47</sup> “Miller [...] seems to have responded to a Hegelian sense of the tragic, which refracted its seemingly irremediable determinism in the direction of a social ethic, of active characters fully responsible for their actions”.

unificação inaugurando um novo estado de equilíbrio”<sup>48</sup>. Assim, “a dialética hegeliana estabeleceu [...] um efeito eletrizante, não só sobre os métodos da ciência, mas em todos os campos de investigação”<sup>49</sup> (LAWSON, 1960, p. 36).

Um campo de investigação no qual a dialética hegeliana foi incorporada foi na tragédia. Barker explica a relação entre tragédia e dialética da seguinte forma:

a tragédia em Hegel destrói o indivíduo, mas concilia a posição dialética a partir do qual a destruição ocorre. Indivíduos destróem-se pela unilateralidade rígida de seus caracteres, ou eles devem identificar-se com [...] o que são fundamentalmente opostos. Para Hegel tragédia, então, é a colisão de posições opostas que estão reconciliados pela própria tragédia, pela interpretação desta colisão e reconciliação [...] <sup>50</sup> (BARKER, 2007, p. 55).

Na tragédia hegeliana, os personagens são motivados por um interesse ético, um compromisso com o estado ou a família. Então, o ético é “o *pathos* impulsionador [...] pode ser as potências espirituais, éticas divinas, o direito, o amor [...]” (HEGEL, 2004, p. 204). Mas para ter tragédia, o *pathos*, a ética, deve aparecer “de modo oposto como fins distintos, de tal sorte que [...] a ação tem de experimentar obstáculos pelo lado de outros indivíduos agentes e entrar em enredamentos e oposições que põem o sucesso e a imposição reciprocamente em conflito” (HEGEL, 2004, p. 204). Assim, tragicidade

[...] consiste no fato de que no interior de tal colisão ambos os lados da oposição, tomados por si mesmos, possuem legitimidade, ao passo que, por outro lado, eles são capazes de impor o conteúdo verdadeiro positivo de sua finalidade e caráter apenas como negação e violação da outra potência igualmente legitimada e, por isso, em sua eticidade e por meio da mesma, caem igualmente em culpa (HEGEL, 2004, p. 237).

Então, há duas posições justificadas e certas lutando contra si. O herói trágico toma uma posição unilateral e é cego pelos direitos dos outros, que também são justos. O herói vai contra o interesse do estado ou da família. Mas, os dois lados contrários são também errados, porque não reconhecem os argumentos dos outros. O lado oposto também, apesar de estar representando o estado, a família, cai em culpa por não aceitar

<sup>48</sup> “[...] thesis, antithesis and synthesis: the thesis is the original tendency or state of equilibrium; the antithesis is the opposing tendency or disturbance of equilibrium; the synthesis is the unifying proposition inaugurating a new state of equilibrium”.

<sup>49</sup> “The Hegelian dialectic established [...] an electrifying effect, not only upon the methods of science, but in all fields of inquiry”.

<sup>50</sup> “Tragedy in Hegel destroys the individual but reconciles the dialectical position from which that destruction takes place. Individuals destroy themselves though the rigid one-sidedness of their characters, or they must identify themselves [...] to which they are fundamentally opposed. For Hegel tragedy, then, is the collision of opposing positions that are reconciled by the tragedy itself, by the portrayal of that collision and reconciliation”.

o ponto de vista do antagonista. O resultado é que o herói trágico cai, assim restaurando a ordem (LAWSON, 1960).

Mas pode ocorrer também uma dialética na interioridade um herói trágico, além de uma situação dialética entre um herói trágico e a sociedade. Por exemplo, um herói trágico tem que escolher entre dois lados justos, ou entre dois familiares. Assim, um herói trágico tem que sacrificar um lado justo para preservar outro lado justo. Em ambos os casos, há um sentimento de reconciliação (LAWSON, 1960). Este sentimento de reconciliação,

[...] que a tragédia garante por meio da visão da eterna justiça, que em seu imperar absoluto perpassa a legitimidade relativa dos fins e das paixões éticas, porque ela não pode tolerar que o conflito e a contradição das potências éticas, unas segundo o seu conceito, se imponham vitoriosos na efetividade verdadeira e conquistem consistência (HEGEL, 2004, p. 239).

A reconciliação consiste em uma aceção do herói do seu destino, da sua queda. O herói trágico de Hegel aceita e sabe que sua queda é justa, porque luta contra o interesse da maioria da sociedade. Por exemplo, em *Édipo Rei*, *Édipo* sabe que os acontecimentos trágicos não são culpa dele. Mas *Édipo* reconhece em o que fez; matar o pai e casar com a mãe, consiste acontecimentos que não são aceitos pela sociedade. Por isso, *Édipo* abdica do reino e fura seus olhos, assim se reconciliando com seu destino e a sociedade e se autopunindo pelo que fez, porque é na justiça eterna que a ética da sociedade prevalece (LAWSON, 1960).

Hegel (2004, p. 237) comenta que “a este respeito, Aristóteles, [...] situou o temor e a compaixão”. Hegel critica o temor e compaixão de Aristóteles em que o público tem que temer o fim violento e trágico do herói. A reconciliação hegeliana não é como a catarse de Aristóteles, na qual o público deve se purificar por sentir temor e compaixão.

Hegel (2004, p. 238) defende que “a verdadeira compaixão é [...] a simpatia pela legitimidade ao mesmo tempo ética daquele que sofre, pelo afirmativo substancial que deve nele estar presente”. Assim, o público deve se reconciliar, apesar “daquele que sofre” ter uma razão legítima. “A cegueira unilateral pela posição justificada do interesse comum, [...] o eterno que não pode ser violado, o qual o homem, quando se volta contra o eterno, o invoca contra si mesmo” (HEGEL, 2004, p. 238), faz com que o público se reconcilie com a queda do herói como uma queda justificada e inevitável.



A queda do herói trágico hegeliano também mostra a aceitação do homem comum no palco e sugere que há ainda tragicidade nos tempos modernos. Um caráter elevado ou um representante da nobreza são necessariamente características do herói trágico, como é defendido por Aristóteles. Os interesses do indivíduo eram os mesmos da família ou o estado, na Grécia antiga de Aristóteles. A este respeito, Hegel explica que:

O indivíduo heróico tampouco se separa do conjunto ético ao qual pertence, antes tem uma consciência de si apenas enquanto em unidade substancial com este todo [...] nos separamos, enquanto pessoas com nossos fins e relações pessoais, dos fins de tal totalidade; o indivíduo faz o que faz, a partir de sua personalidade, para si como pessoa e responde, por isso, também apenas por sua própria ação, mas não pelo atuar do todo substancial, a quem pertence. É por isso que fazemos a distinção [...] entra a pessoa e a família. A época heróica não conhece tal separação [...]. (HEGEL, 2001, p. 197-198).

De fato, nas tragédias gregas, não houve separação entre o interesse geral, público, e o do indivíduo. Mas nos tempos modernos, “[...] é a paixão pessoal cuja satisfação apenas pode concernir a uma finalidade subjetiva, em geral o destino de um indivíduo e caráter particulares, que fornecem o objetivo privilegiado” (HEGEL, 2004, p. 246). Então, nas tragédias modernas, não são mais os interesses do estado e a família que causam a tragédia, mas os interesses pessoais e as próprias escolhas que provocam a queda do herói trágico.

Assim, os heróis “[...] surgem com uma autonomia [...], não ligados a nenhuma ordem estabelecida desde sempre e não como meras partículas desta ordem [...]” (HEGEL, 2001, p. 196). Os heróis modernos decidem por si o que é importante buscar, conquistar, não baseados em uma posição nobre ou no interesse público, mas baseados em convicção própria e caráter próprio, como Hegel (2004, p. 261) explica: “[...] na tragédia moderna o caráter peculiar como tal, no qual permanece contingente se ele agarra o que é em si mesmo legítimo [...], se decide segundo desejos e carências subjetivas, influências externas, etc”.

A tragicidade de Hegel (2004, p. 243) consiste no fato de que o homem pode chegar a uma reconciliação “dos interesses e a uma unificação harmoniosa entre os fins e os indivíduos [...], particularmente, o espetáculo dramático e o drama moderno têm seu fundamento [...] em tal modo de concepção.” A tragicidade de Hegel consiste então entre uma reconciliação entre o interesse público e o interesse do herói trágico na tragédia moderna. As dificuldades do herói de atingir o que quer e as colisões com a

sociedade podem se nivelar e se reconciliar. Caso não aconteça reconciliação, há tragicidade no fato de que o herói cai por causa da sua unilateralidade e sua convicção e a vitória do interesse público da sociedade prevalece.

### 1.2.1 Tragicidade hegeliana na obra de Miller

Dillingham (1967, p. 341) nota que *Todos Eram Meus Filhos* é um excelente exemplo do que Hegel considerou a essência da tragédia: o conflito de duas forças que são em si mesmas, ambas boas [...]”<sup>51</sup>. Estas duas forças na peça são a família e a sociedade. O protagonista, *Joe Keller*, vende peças defeituosas à força aérea norte-americana durante a Segunda Guerra Mundial, resultando na morte de vários pilotos.

*Joe Keller* faz prevalecer, então, o ganho financeiro acima do interesse da sociedade, a saber, vencer a guerra. *Joe* quer ganhar todo o dinheiro possível para sua família. Assim, “cegamente dedicado ao interesse da família, *Joe Keller* exemplifica a unilateralidade que é, na teoria de Hegel, sempre uma parte de personagens trágicas”<sup>52</sup> (DILLINGHAM, 1967, p. 342). A ganância de *Joe* causa a perda da sua consciência moral e o respeito da família, que não quer a morte de tantas pessoas em sua consciência, a custa da ambição por dinheiro. No final da peça, *Joe Keller* entende que errou e se suicida.

Assim, como Dillingham (1967, p. 345) afirma: “ambos *Joe Keller* e *Willy Loman* cabem na descrição do Hegel do herói trágico, o personagem que busca um “bom” demais ou de forma errada, de modo que perde sua identidade, seus valores necessários, e é levado à destruição”<sup>53</sup>. *Joe Keller* foi ganancioso demais, assim perdendo a consciência social. No caso de *Willy Loman*, em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, o personagem é levado à morte também porque “[...] ele é tão fanaticamente dedicado à sua meta”<sup>54</sup> (DILLINGHAM, 1967, p. 345), como *Joe Keller*.

<sup>51</sup> “*All My Sons* is an excellent example of what Hegel considered the essence of tragedy: the conflict of two forces that are in themselves both good. [...]”.

<sup>52</sup> “Blindly devoted to the interest of the family, *Joe Keller* exemplifies the one-sidedness which is, in Hegel’s theory, always a part of tragic characters”.

<sup>53</sup> “Both *Joe Keller* and *Willy Loman* fit Hegel’s description of the tragic hero, the character who seeks a “good” too far or in the wrong way so that he loses his identity, his necessary values, and is carried to destruction”.

<sup>54</sup> “[...] he is so fanatically devoted to his goal”.

Responsável pela queda de *Willy Loman* é a “[...] busca pelo sucesso, em si, um bem”<sup>55</sup>. A unilateralidade de *Willy* consiste em que ele é cego pelo fato de querer o sucesso de uma maneira errada. Ele acha que pode ter sucesso sendo “bem-quisto”. Assim, ele não entende que deve trabalhar muito e ter talento conforme a moral da sociedade norte-americana para ter sucesso.

*Willy* também ensina aos dois filhos que ser “bem-quisto” é suficiente para ter sucesso. Como resultado, o filho mais jovem, *Happy*, acaba como um funcionário medíocre de uma loja e o filho mais velho, *Biff*, torna-se um ladrão cleptomaníaco que viaja pelos Estados Unidos saltando de um emprego mal-pago para outro emprego mais mal-pago ainda. *Willy Loman* nunca tem o sucesso e se torna um vendedor medíocre. A única solução que um frustado *Willy* vê é se suicidar, assim sendo punido pela sociedade por sua arrogância de querer sucesso de uma maneira que vai de encontro à moral da sociedade em que vive.

### 1.3 Tragicidade em Nietzsche

A dialética de Hegel foi retomada mais tarde no século XIX por Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900). Nietzsche descreve em seu livro *O Nascimento da Tragédia* (1872) sua noção da tragicidade. Esta tragicidade nietzschiana consiste em um conflito entre os deuses gregos Apolo e Dionísio, entre o Apolíneo *versus* o Dionisíaco, já que “[...] o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco [...]”<sup>56</sup> (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

Como na dialética de Hegel, há tese, antítese e síntese no conceito trágico de Nietzsche. O deus Apolo representa, por exemplo, a ordem, o equilíbrio e a moderação, o limite razoável. Já Dionísio, deus do vinho, representa êxtase, o excesso, e o exagero. Nas tragédias gregas, o Apolíneo *versus* o Dionisíaco se expressava “como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo” (NIETZSCHE, 1992, p. 60).

O coro então representa o lado dionisíaco e a peça, que torna possível a representação, remete à ordem apolínea, como Nietzsche adiciona: “[...] o drama é a

<sup>55</sup> “[...] search of success, in itself a good”.

<sup>56</sup> Todas as traduções de Nietzsche são de J. Guinsburg, 1992

encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisiacos [...]”. A síntese é que permite ao espectador ter a experiência da vida completa, consistindo do lado Apolíneo e do lado Dionisiaco. De fato, ambos os lados, Apolíneo e Dionisiaco, fazem parte da vida e se complementam.

Assim, as tragédias gregas servem como espelho aos espectadores. Os deuses serviam de espelho, porque “o grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos” (NIETZSCHE, 1992, p. 36). Os deuses nas tragédias mostraram ao público que o equilíbrio entre o Apolíneo e Dionisiaco era o caminho mais sensato. Assim, Nietzsche (1992, p. 124) contraria a catarse de Aristóteles, através de qual uma tragédia deve provocar piedade e terror, quando afirma que “[...] precisaremos lembrar-nos da enorme força da tragédia [...] como a mediadora imperante entre as qualidades mais fortes e as mais fatídicas do povo”.

Mas, a tragédia, de acordo com Nietzsche (1992, p. 111) serve também para “apreender nela o eterno sofrimento como sofrimento próprio”. Como Guinsberg (1992, p. 160) coloca “[...] o pessimismo, isto é, a tragicidade [...]”. Na tragédia, o público deve se preparar para a derrota. Esta derrota é simbolizada pelo herói trágico que, de acordo com Nietzsche (1992, p. 124-125) “[...] toma sobre o dorso o mundo dionisiaco inteiro e nos alivia dele: enquanto, de outra parte, [...] sabe libertar-nos [...] da ávida impulsão para esta existência [...]”.

Assim, o herói trágico “[...] nos lembra de outro ser e de um outro prazer superior, para o qual o herói combatente, cheio de premonições, se prepara com sua derrota e não com suas vitórias” (NIETZSCHE, 1992, p. 124-125). O herói, então, ajuda-nos a nos prepararmos para a derrota trágica e mostra-nos a dualidade Apolínea e Dionisiaca. O herói trágico alivia-nos para que possamos ter esperança por felicidade, esquecer o sofrimento e nos concentrarmos na beleza da vida e da arte.

O herói trágico também foi responsável para que o povo se sentisse mais representado nas tragédias gregas, “pela maneira como o deus aparente fala e atua, ele se assemelha a um indivíduo que erra, anela e sofre [...]”, porque “aquele herói é o Dionísio sofredor [...]” (NIETZSCHE, 1992, p. 69-70). O herói trágico começou a falar como o povo comum e o herói sofre igual ao homem comum pela personagem de Dionísio, que “é a primeira moldagem do herói trágico” (GUINSBERG, 1992, p. 159).

O homem comum achou seu lugar na tragédia grega, principalmente pelas peças de Eurípedes: “por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco” (NIETZSCHE, 1992, p. 73). Em vez de Dionísio, um deus sofrendo, um homem comum como Odisseu, “como escravo doméstico, bonachão e espertalhão, está no centro do interesse dramático” (NIETZSCHE, 1992, p. 73).

Um homem comum como Odisseu sofre no palco em vez de um deus e “[...] o espectador via e ouvia agora o seu duplo no palco euripidiano e alegrava-se com o fato de que soubesse falar tão bem” (NIETZSCHE, 1992, p. 74). Assim, o povo grego se sentiu representado no palco e se identificou com o herói trágico. Como Guinsberg (1992, p. 162) acrescenta, “[...] em vez da divina máscara [...], a sua face real de homem comum se lhe apresenta tal qual, como máscara de si mesmo”. Assim, há ainda tragicidade por causa do homem comum na modernidade. A tragédia serve como máscara na qual podemos nos reconhecer e nos identificar com o herói trágico.

#### **1.4 “A morte da tragédia” segundo George Steiner**

Como já foi discutido anteriormente neste capítulo, *A Morte de um Caixeiro-Viajante* foi atacada por não ser trágica, porque *Willy Loman* não é uma pessoa “elevada” e “nobre”, de acordo com os pensamentos de Aristóteles. Também há críticos literários que não vêem a possibilidade da existência de tragicidade e da tragédia nos tempos modernos.

Um destes críticos literários, negando a existência de tragicidade e da tragédia nos tempos modernos é George Steiner (2006, p. XIX) quando reivindica que “[...] a tragédia está morta, [...] o “drama altamente trágico” não é mais um gênero naturalmente disponível”. Steiner baseia “a morte da tragédia” em vários fatores, originados de um processo “anti-trágico” ao longo dos séculos passados.

Um primeiro fator é um processo religioso e filosófico. Steiner (2006, p. 3) explica que “os poetas trágicos gregos afirmam que as forças que modelam ou destroem nossas vidas estão fora do controle da razão e da justiça”. Os gregos acreditaram no destino cego e que não precisavam de uma razão, justa ou injusta, para um evento: “o personagem trágico é rompido por forças que não podem ser completamente

compreendidas nem superadas pela prudência racional”, como Steiner (2006, p. 4) adiciona.

Já na tradição judaico-cristã, por exemplo, no Velho Testamento, há ocorrências que são “[...] sangrentas e dolorosas, mas não trágicas. Elas são justas ou injustas” (STEINER, 2006, p. 3). Na tradição judaico-cristã acontece uma punição que é justa pela ótica religiosa. Também existe uma possível compensação ou absolvição nesta tradição, principalmente pelo remorso que “[...] exhibe claramente aquela evasão do trágico [...]” (STEINER, 2006, p. 76). A razão porque remorso e compensação não são trágicos pode ser vista

onde as causas do desastre são temporais, onde o conflito pode ser resolvido por meios técnicos ou sociais, podemos ter drama sério, mas não tragédia. [...] a tragédia é irreparável. Não é possível que haja compensação justa e material pelo sofrimento passado (STEINER, 2006, p. 4).

A tradição judaico-cristã tem a crença, principalmente durante o romantismo, de que o pecado pode ser compensado na vida ou no céu e que um criminoso pode ser reabilitado por mostrar remorso. Mas, na opinião de Steiner (2006, p. 72), “na tragédia autêntica, os portões do inferno permanecem abertos e a danação é real” e “pela norma da tragédia não pode haver compensação” (2006, p. 73).

Nas tragédias antigas, o remorso não resolvia nada; se foi punido porque os deuses quiseram, pelos crimes dos ancestrais ou pelo destino cego; “as coisas são como são, desapiedadas e absurdas” (STEINER, 2006, p. 4). Não havia a necessidade de uma explicação razoável ou justa, nem a perdão na Grécia antiga, onde “as feridas não são curadas e o espírito alquebrado não tem conserto” (STEINER, p. 73). Assim, Steiner considera a tragédia na nossa sociedade judaico-cristão ocidental impossível.

Outro fator responsável pelo desaparecimento da tragédia, de acordo com Steiner (2006, p. 66) é a ascensão político-econômica da burguesia, porque “[...] a liberação do público levou a um rebaixamento dos padrões dramáticos”. Esta liberação foi um resultado da Revolução Francesa e a ascensão no poder de Napoleão no fim do século XVII.

Com o desaparecimento da aristocracia, a burguesia não teve mais interesse pelos gostos aristocráticos e pela vida aristocrática, porque “com a ascensão da classe média ao poder, o centro [...] das questões humanas deslocou-se da esfera pública à privada” (STEINER, 2006, p. 112). Antes, o corte real foi o centro da atenção, porque o

rei e a aristocracia representavam a população toda, “daí a locação natural da tragédia ser o portão do palácio, a praça pública ou [...] a corte”, como Steiner (2006, p. 112) defende a influência aristocrática na tragédia.

Mas, no fim do século XVII, a burguesia também queria ser representada na literatura. Este tipo de literatura não era mais a tragédia voltada para a aristocracia, mas para as novelas e romances voltados para a vida privada. Por isso, também o drama tornava-se “mero entretenimento” pelo gosto burguês por “finais felizes”, como Steiner (2006, p. 66) afirma, evidenciando mais uma vez o rebaixamento da tragédia pela influência burguesa.

Assim, como Steiner (2006, p. 67) insiste que “a história do declínio do drama sério é [...] a do surgimento da novela”, principalmente pela produção popular em massa das novelas e a linguagem. A linguagem nas tragédias clássicas até o século XVII era em verso. A ascensão da burguesia provoca o surgimento da prosa na literatura. Assim, o verso:

é o divisor primordial entre o mundo da alta tragédia e o da existência comum. Reis, profetas e heróis falam em verso, demonstrando [...] que os personagens exemplares da sociedade se comunicam de uma maneira mais nobre [...] do que aquela reservada aos homens comuns [...] (STEINER, 2006, p. 139).

Então Steiner (2006, p. 142) mantém a sua preferência pela aristocracia, “verso e tragédia pertencem juntos aos domínios da vida aristocrática”. Assim, defende um persistente Steiner que a tragédia é aristocrática e que a linguagem prosaica dos homens comuns não é trágica, por isso as tragédias modernas não merecem ser chamadas de tragédias.

O banimento do homem comum da tragédia é então justificado por Steiner (2006, p. 139) quando estipula sobre a tragédia que “não existe nada de democrático na visão da tragédia” e que “sua esfera é das cortes reais [...]”. (2006, p. 111). A tragédia estaria morta nos tempos modernos, porque houve um rebaixamento da tragédia por causa da influência burguesa. Steiner também defende que o público do século XX é apático às tragédias em decorrência dos acontecimentos macabros durante as guerras mundiais e pela influência da mídia, que divulga os horrores que acontecem no mundo pela televisão em nossas casas, que fazem do sofrimento um “evento cotidiano”.

Assim, a morte de *Willy Loman*, um simples vendedor, é considerada meramente um acidente e o sofrimento de uma pessoa comum, de acordo com a linha de pensamento de Steiner. Um herói numa tragédia não pode ser um homem comum, como *Willy Loman*, o protagonista da peça. O nome *Loman* (*low man*, homem baixo) já indica a posição modesta do protagonista. Uma tragédia deve ser em verso, em linguagem elevada e sobre reis e a nobreza, de acordo com o chamado “preconceito aristocrático” de Steiner, tal como referido criticamente por Raymond Williams (2002).

### 1.5 A defesa da tragicidade e o homem comum na tragédia

Preconceito aristocrático de fato, porque tragédia não se encontra somente na morte de reis e da nobreza, como Williams afirma (2002, p. 71): “no caso de morte e sofrimento comuns, quando vemos luto e lamento, quando vemos homens e mulheres sucumbindo à perda, dizer que não estamos na presença da tragédia é, no mínimo, uma afirmação questionável”. Tragédia e tragicidade são fenômenos que são institucionalizados na vida cotidiana, na vida moderna. Um desastre qualquer, como um acidente de avião ou uma crise econômica, são eventos trágicos para todos os envolvidos, vítimas e famílias.

Williams (2002) também estipula que vários acadêmicos não consideram estes tipos de acontecimentos trágicos, como guerras e acidentes, porque não são causados por ação humana consciente e nem há neles conteúdo ético. Guerra, acidentes e pobreza são considerados como não universais sem consequências para a sociedade e meramente acontecimentos pessoais:

Não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles e um sentido geral, e especialmente em relação a sentidos permanentes e universais, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise encobrir (WILLIAMS, 2002, p.73).

Arthur Miller, irritado pela negação dos críticos quanto à presença de tragicidade e de um herói trágico na peça *A Morte de um Caixeiro-Viajando*, também participou do debate sobre o homem comum trágico no ensaio *Tragedy and the Common Man*<sup>57</sup> de 1949. Neste ensaio, Miller reagiu aos “[...] críticos que desejavam discutir uma visão

---

<sup>57</sup> Tragédia e o Homem Comum.



aristotélica da tragédia, como John Gassner ou Joseph Wood Krutch”<sup>58</sup> (ABBOTSON, 2007, p. 330) e Steiner para quem um homem comum não poderia ser trágico e que não existiria mais tragicidade no drama moderno.

Martin (1994, p. XXXIII) relata também que “[...] críticos como John Gassner e Joseph Wood Krutch, que (juntamente com Aristóteles), tinham a crença de que a tragédia envolvia questões de posição e estatura [...] que foram além do caráter dramático do protagonista da peça, Willy Loman”<sup>59</sup>. Assim, este “[...] ensaio mais polêmico de Miller é uma declaração marcante que provocou décadas de debate sobre teoria dramática moderna, e tem sido muito publicado desde então”<sup>60</sup>, como Abbotson (2007, p. 329) afirma a importância do ensaio de Miller.

Tragicidade, de acordo com Miller, é uma tensão entre o interesse público e individual. O individual não sabe se adaptar à sociedade “[...] esses homens são produtos representativos do mundo moderno complexo, onde o homem acha difícil, se não impossível, identificar-se com a sociedade [...]”<sup>61</sup> (DILLINGHAM, 1967, p. 339). Como Miller acrescenta:

Creio que o sentido do trágico é evocado em nós quando estamos na presença de um personagem pronto a dar a própria vida, se preciso, para assegurar uma coisa – seu senso de dignidade pessoal. De Orestes a Hamlet, de Medeia a Macbeth, a luta subjacente é a do indivíduo tentando alcançar a posição “a que tem direito” na sociedade [...]. Sua força dominante é a indignação. A tragédia, portanto, é a consequência da compulsão total do homem para avaliar a si próprio com justiça (MILLER, 1994, p. 4)<sup>62</sup>.

O homem comum luta por sua posição na sociedade, por dignidade pessoal ou contra a indignidade. Os personagens de Miller são motivados para se justificarem frente à sociedade, arriscando todo o possível para afirmarem sua identidade, seus sonhos, se auto-destruindo, assim provocando o sentimento trágico. Como Barker (2007, p. 40) menciona: “um resultado inevitável de anomia da visão trágica

<sup>58</sup> “[...] those critics who wish to argue an Aristotelian view of tragedy, such as John Gassner or Joseph Wood Krutch”.

<sup>59</sup> “[...] such critics as John Gassner and Joseph Wood Krutch, who (along with Aristotle) held the belief that tragedy involved questions of rank and stature [...] which were beyond the dramatic character of the play’s protagonist, Willy Loman”.

<sup>60</sup> “[...] Miller’s most controversial essay is a landmark statement that sparked decades of debate regarding modern dramatic theory, and it has been much anthologized since then”.

<sup>61</sup> “[...] such men are representative products of the complex modern world, where man finds it difficult if not impossible to identify himself with society [...]”.

<sup>62</sup> “I think the tragic feeling is evoked in us when we are in the presence of a character who is ready to lay down his life...his sense of personal dignity. The underlying struggle is that of the individual attempting to gain his ‘rightful’ position in his society. Tragedy, then is the consequence of a man’s total compulsion to evaluate himself justly”. Trad. Silvia Jatobá, In: Moss, L. Arthur Miller, 1968, p. 33).

contemporânea é a sua sensação de fracasso e decadência da cultura”<sup>63</sup>. O medo de ser expulso da própria cultura causa a queda trágica e a tragicidade no tempo contemporâneo, como no caso de *Willy Loman*, que não quer desistir de ter sucesso, um aspecto importante na cultura norte-americana. Assim, “*A Morte de um Caixeiro-Viajante* retrata a crise da cultura contemporânea [...]”<sup>64</sup> (BARKER, 2007, p. 37).

Miller também contraria a concepção aristotélica segundo a qual um herói trágico deve ter uma posição elevada. Como Miller (1994, p. 5) estipula, “se posição alta ou nobreza de caráter era indispensável, então os problemas daqueles com posição alta seriam os problemas específicos da tragédia”<sup>65</sup>. Além disso, Miller (1994, p. 5), atentando para as mudanças históricas afetando o campo literário, afirma: “certamente, o direito de um monarca para capturar o domínio de outro deixou de suscitar a nossa paixão”<sup>66</sup>.

De fato, no nosso mundo moderno, o homem comum de Miller é o centro das tragédias de nosso tempo. Não somos mais interessados em reis, mas em pessoas da vida cotidiana, iguais a nós. “Neste sentido, então, devemos certamente considerar *Willy Loman* como um verdadeiro herói trágico”<sup>67</sup>, como Abbotson (2007, p. 330) confirma. *Willy Loman* é um homem como nós, que luta por sua existência, sua família. Por isso, Miller (1994, p. 3) defende que “[...] o homem comum é um sujeito adequado para a tragédia em seu sentido mais elevado, como os reis eram”<sup>68</sup>.

Arthur Miller também rebateu seus críticos discordando de que a falha trágica é uma fraqueza do caráter associado ao herói trágico nobre. Para Miller, no seu ensaio *Tragedy and the Common Man*, a falha trágica é:

Uma falha que não é peculiar aos grandes ou a personagens elevadas. Também não é necessariamente uma fraqueza. A falha ou loucura na personagem, não é nada [...] mas, sua relutância inerente a permanecer passivo diante do que ele concebe ser um desafio para a sua dignidade. Somente o passivo, somente aqueles que aceitam o seu destino, sem

<sup>63</sup> “an inevitable result of the contemporary tragic vision’s anomie is its sense of the failure and falling off of culture”.

<sup>64</sup> “*Death of a Salesman* portrays the crisis of contemporary culture [...]”.

<sup>65</sup> “If rank or nobility of character was indispensable, then it would follow that the problems of those with rank were the particular problems of tragedy”.

<sup>66</sup> “but surely the right of one monarch to capture the domain of from another no longer raises our passion”

<sup>67</sup> “in this sense then, we must surely view *Willy Loman* as a true tragic hero”.

<sup>68</sup> “[...] the common man is as apt a subject for tragedy in its highest sense as kings were”.

retaliação ativa, não apresentam falha. A maioria de nós está nessa categoria<sup>69</sup> (MILLER, 1994, p. 5).

Para Miller, a falha trágica é o uso de força, uma resistência à sociedade, que quer suprimir e limitar o indivíduo. O caráter pessoal e individual é influenciado pela sociedade, querendo controlar as normas e valores individuais. Há uma resistência à sociedade, o herói busca dignidade e luta contra a opressão da vida social. Isto é a falha trágica do herói trágico de Miller; ele resiste à pressão da sociedade que o rejeita, provocando a queda dos heróis trágicos de Miller, como *Willy Loman*. Não é necessário ser nobre, porque “o mais comum dos homens pode chegar a essa estatura [...]” por “jogar tudo o que ele tem na [...] batalha para garantir o seu lugar merecido”<sup>70</sup>, como Miller (1994, p. 6) confirma.

*A Morte de um Caixeiro-Viajante* foi também atacada pelos críticos embasados em Aristóteles porque *Willy Loman* não é, nem tem um caráter “nobre”, como já foi mencionado. Entretanto, o próprio Aristóteles (1991, p. 263) enfatiza que “primeiro e mais importante é que eles devem ser bons. Tal bondade é possível em toda categoria de pessoas”. Então, *Willy Loman* é capaz de ter “tal bondade”, mesmo sem ser da nobreza. Além disso, concordando com as convicções de *Willy* ou não, ele se suicida para que os filhos e a esposa possam desfrutar do dinheiro do seguro, tornando *Willy*, afinal de contas, um “bom” caráter, contrariando os críticos que interpretam Aristóteles inadequadamente.

O suicídio de *Willy* também confirma a tragicidade em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*. Lawson (1960, p. 167) descreve que “na tragédia [...] grega, o ponto de máxima tensão é geralmente atingido pela morte do herói: ele é esmagado pelas forças que se opõem a ele, ou ele toma sua própria vida, em reconhecimento a sua derrota”<sup>71</sup>. Exatamente assim acontece com *Willy*. Como numa tragédia grega, *Willy* toma a própria vida quando entende que não pode atingir o sucesso material tão desejado por ele, fazendo da obra *A Morte de um Caixeiro-Viajante* uma verdadeira tragédia.

<sup>69</sup> “A failing that is not peculiar to grand or elevated characters. Nor is it necessarily a weakness. The flaw, or crack in the character, is really nothing [...] but his inherent unwillingness to remain passive in the face of what he conceives to be a challenge to his dignity. Only the passive, only those who accept their lot without active retaliation are flawless. Most of us are in that category.”

<sup>70</sup> “the commonest of men may take on that stature [...] to throw all he has into the [...] battle to secure his rightful place”.

<sup>71</sup> “in Greek [...] tragedy, the point of maximum strain is generally reached in the death of the hero: he is crushed by the forces which oppose him, or he takes his own life in recognition of his defeat”.

*A Morte de um Caixeiro-Viajante* faz-se uma verdadeira tragédia por via da morte de *Willy*, apesar das reivindicações de Steiner (2006, p. 77), quando sugere que “[...] a evasão da tragédia é uma prática constante em nosso teatro e cinema contemporâneos. [...] os finais devem ser felizes. Os vilões se reformam e o crime não compensa”. A morte de *Willy* não é um final feliz, ele não quis morrer, mas morre porque não vê outra solução. Também o crime compensa; *Willy* é um tipo de criminoso, que encena o acidente, enganando o seguro que normalmente paga por verdadeiros acidentes. Então, até o crime compensa: *Willy* se suicida e forja o acidente para que a família possa ganhar o dinheiro do seguro, enfatizando a verdadeira tragicidade na peça.

Mas, “o que, de fato, define um drama trágico é a promoção das emoções trágicas (a piedade e o terror) [...]” (LIMA, 2013, p. 176). Como já foi discutido, pelo “preconceito ariscrático” de alguns críticos literários, *A Morte de um Caixeiro-Viajante* não foi considerada uma tragédia, por falta de empatia com um herói que não é nobre. Moss (1968), ao contrário, defende que o espectador no teatro ou um leitor da peça sente terror e piedade, como nas peças clássicas, comovendo-se com esse herói trágico comum de Miller, porque se identifica com o herói. O espectador ou leitor se identifica com *Willy* e tem medo de não poder realizar e justificar seus sonhos, porque “é o homem comum que conhece esse medo melhor”<sup>72</sup> (MILLER, 1994, p. 5) e não os reis do passado.

O espectador ou leitor sente-se aflito, como os heróis trágicos nas peças de Miller, que perdem a cabeça, se não a vida, por não serem entendidos pela família e a sociedade, assim chegando a executar atos rigorosos de auto-afirmação para alcançarem a compreensão da família e da sociedade. Isso é “exatamente a moralidade da tragédia e sua lição”<sup>73</sup> (MILLER, 1994, p. 5) e “de nenhuma maneira é o homem comum impedido de tais pensamentos ou tais ações”<sup>74</sup> (MILLER, 1994, p. 5). Assim, Miller afirma que não somente protagonistas elevados podem evocar o sentimento trágico: os leitores ou espectadores podem apreender uma lição acerca de um herói trágico comum, exatamente porque ele é como nós.

Arthur Miller (1994, p. 168) considera que uma tragédia: “deveria nos ajudar a saber mais, e não apenas gastar os nossos sentimentos”<sup>75</sup>. Assim, Miller contraria a

<sup>72</sup> “It is the common man who knows this fear best.”

<sup>73</sup> “precisely the morality of tragedy and its lesson”.

<sup>74</sup> “in no way is the common man debarred from such thoughts or such actions”.

<sup>75</sup> “it ought to help us to know more, and not merely spend our feelings”.

purificação aristotélica. O terror, medo e compaixão provocados no público por Miller não tem a mesma função que a catarse defendida por Aristóteles. Uma tragédia ocorre para que se possa aprender, porque pelo choque dos eventos no palco, “[...] a partir deste ataque total [...] vem o terror e medo que são classicamente associados à tragédia. A partir deste [...] aprendemos”<sup>76</sup> (MILLER, 1994, p. 4).

Pode-se aprender sobre os problemas com o objetivo de mudar o mundo e perceber que se pode saber e entender mais sobre os outros e sobre nós mesmos lendo ou assistindo peças. A tragicidade de Miller entende que se levam sentimentos e pensamentos para casa, não que sejamos purificados, as emoções nos acompanharam com objetivo de nos permitir repensar e reconsiderar o que assistimos no teatro para assim poder aprender.

Na peça *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, o que Miller “[...] queria fazer era criar tragédias modernas, que reconheceram a irrelevância da posição social [...], encontrando se com o homem comum de uma sensibilidade trágica”<sup>77</sup> (BIGSBY, 2005, p. 206). Como foi discutido nesta seção, o homem “nobre” na tragédia moderna é obsoleto e antiquado. O “preconceito aristocrático” de críticos como Steiner mostra um desrespeito e uma incompreensão pelas possibilidades da tragicidade do homem comum.

Como Bloom (2007, p. 147) afirma, “se houver um drama trágico legítimo por um autor americano, então ele deve ser *A Morte de um Caixeiro-Viajante*”<sup>78</sup>. Esta citação audaciosa de Bloom é justificada, porque a peça de Miller mostra que o homem comum provoca tragicidade, exatamente porque ele é como nós e por isso podemos nos sentir conectados com ele.

Em suma, a obra de Arthur Miller mostra que há ainda tragicidade e que o homem comum pode ser um herói trágico no drama moderno. Este herói trágico comum, como *Willy Loman*, pode provocar a mesma comoção gerada pela nobreza no teatro grego. Os tempos mudaram; os espectadores querem ter identificação com estes heróis comuns, justamente porque são comuns. A queda dos heróis comuns representa os medos intrínsecos da vida moderna, como uma sociedade intolerante e gananciosa,

---

<sup>76</sup> “[...] from this total onslaught [...] comes the terror and fear that is classically associated with tragedy. From this [...] we learn”.

<sup>77</sup> “[...] wished to do was create modern tragedies, which acknowledged the irrelevance of social rank. [...], finding in the common man a tragic sensibility”.

<sup>78</sup> “if there is a legitimate tragic drama by an American author, then it must be *Death of a Salesman*”.

querendo destruir a individualidade. Estes medos dos homens comuns são representados no drama social. Como este tipo de drama evolui desde os tempos do teatro grego e como os homens comuns chegaram à proeminência no drama social são os pontos mais centrais no próximo capítulo.

## CAPÍTULO II

### O DRAMA SOCIAL EM ARTHUR MILLER

A obra de Arthur Miller é considerada como drama social, o que Leonard Moss (1968, p. 9) confirma, dizendo que “quase todos acreditam que Arthur Miller merece claramente o título de teatrólogo social”. No drama social, de acordo com Szondi (2001, p. 76) “o teatrólogo procura representar as condições econômicas e políticas a cujo ditame está sujeita a vida individual”.

## 2.1 O drama social e a tragédia

O drama social mostra a influência da sociedade na situação e ação individual. A sociedade no drama social é má, falsa e destrutiva e o herói se torna uma vítima trágica desta sociedade falsa. A sociedade destrói os desejos do herói individual, que só quer ser ele mesmo, o que a sociedade não aceita, provocando a queda do herói. Williams (1967, p. 314) acrescenta que o foco central do drama social “[...] encontra-se em uma concepção particular da relação do indivíduo com a sociedade, em que [...] ambos são vistos como pertencentes a um contínuo e em termos reais inseparável processo”<sup>79</sup>. A sociedade influencia o indivíduo e *vice versa*. Em consonância com essa reflexão, pode-se retornar a Hegel quando este afirma que:

[...] em nosso atual estado do mundo, o sujeito pode em geral sem dúvida agir segundo este ou aquele aspecto a partir dele mesmo, mas cada indivíduo singular pertence [...] a uma ordem subsistente da sociedade e não aparece como esta forma de vida autônoma, total e ao mesmo tempo individual desta própria sociedade, e sim apenas como um membro limitado dela. Por isso, ele apenas age enquanto envolvido nela e o interesse por tal forma, assim como o conteúdo de seus fins e atividade, é infinitamente particular. (HEGEL, 2001, p. 203).

Assim, o drama social é um resultado da crise na tragédia, porque “o verdadeiro drama social [...] deve reconhecer que o homem tem tanto uma existência subjetiva quanto uma objetiva, que ele não pertence somente a ele e sua família, mas para o mundo além”<sup>80</sup>, como Weales (1967, p. 352) confirma.

Nas tragédias gregas, a ação trágica não fora baseada em ações humanas individuais. A ação trágica era ligada ao mundo grego, refletindo assim a sociedade no todo. A ação trágica grega de um indivíduo não reflete a personalidade individual, mas as crenças e valores do estado, da *polis*. Estas crenças ainda eram dominadas pelos mitos e o destino. Nas tragédias gregas, o homem tenta explicar e conhecer seus limites, como a morte, usando o *logos* neste mundo de mitos (WILLIAMS, 2002). A este respeito, Hegel acrescenta que:

[...] nos gregos, [...] o indivíduo também aqui pode apenas surgir até onde exige imediatamente a livre vitalidade do conteúdo substancial dos fins humanos. Por conseguinte, no drama, na tragédia e na comédia antigos tratase essencialmente do universal e do essencial da finalidade que os indivíduos

<sup>79</sup> “[...] lies in a particular conception of the relationship of the individual to society, in which [...] both are seen as belonging to a continuous and in real terms inseparable process”.

<sup>80</sup> “The true social drama [...] must recognize that man has both a subjective and an objective existence, that he belongs not only to himself and his family, but to the world beyond”.



realizam [...] os interesses públicos que são ressaltados: os homens do estado e seu modo de dirigir o estado, a guerra e a paz, o povo e seus estados éticos, a filosofia e sua corrupção [...] nem o interesse se dirige para o destino dos indivíduos [...] a participação é sobretudo reivindicada para a simples luta e o desenlace das potências essenciais da vida e dos deuses que imperam no peito humano [...] (HEGEL, 2004, p. 246).

Mas a atenção à influência divina e ao estado mudou ao longo dos tempos e foi substituído por um interesse mais individual na tragédia. Lawson (1960, p. 57) explica, no contexto do drama social, que “a fim de compreender o novo movimento no teatro, devemos vê-lo como o clímax de dois séculos de pensamento da classe média”<sup>81</sup>. Esta classe média não mais se identificou com o estado, ou com reis lutando por terra ou a coroa e rejeitou o herói de alta posição como uma alienação social.

A luta por dinheiro, solidariedade e compaixão entre membros de uma classe social específica, a burguesia, tornaram-se os fatores trágicos decisivos. A própria aspiração e auto-realização se tornaram o coração do heroísmo trágico ao invés do sofrimento da nobreza. O mundo se tornou mais individual, mais voltado para o próprio eu, provocando a entrada de elementos autobiográficos no drama (WILLIAMS, 2002).

Lima (2013, p. 157) acrescenta que “[...] a tragédia moderna, em contraposição à tragédia antiga, faz da subjetividade um objeto e um conteúdo. O indivíduo não é mais a manifestação terrena de uma eticidade, de um valor universal, mas, [...] é expressão de si mesmo, de suas paixões e de seu conteúdo [...]”. Assim, o caminho para receber o homem comum como herói trágico foi liberado no drama social.

Este desenvolvimento para a aceitação do homem comum como herói trágico já tem início durante o cristianismo, principalmente no fim da Idade Média, quando a tragédia começou a mudar. Durante a época do Humanismo e do Renascimento, o homem encontrou os limites e tentou alcançá-los, às vezes literalmente, pensando nas grandes viagens, as navegações para Ásia e as Américas. O mundo se abriu para a humanidade. Religião e morte deixaram de ter posição centralizada no pensamento humano (WILLIAMS, 2002).

Assim, uma nova voz trágica entrou na tragédia. Uma voz que questionou e não mais aceitou a sociedade, a natureza e o destino humano dos gregos. O Humanismo e o Renascimento provocaram o desejo do homem de começar a pensar em si como

---

<sup>81</sup> “in order to understand the new movement in the theatre, we must see it as the climax of two centuries of middle-class thought”.

indivíduo. O homem não vivia mais de acordo com o *memento mori*<sup>82</sup>, pensando apenas na morte e nas obrigações religiosas e sociais da Idade Média. O homem queria viver e se expressar individualmente (WILLIAMS, 2002).

Esta necessidade do homem de se expressar provocou, por exemplo, nas artes, uma visão mais individualista. Na pintura, cenas da vida cotidiana e homens seculares passaram a ser retratados e não somente cenas religiosas. Nas tragédias, o homem individualizado com vontade própria e natureza, em vez de destino divino, entrou na ação trágica (WILLIAMS, 2002).

Este homem individualizado na tragédia ainda era um herói trágico de uma alta posição na sociedade, mas a nobreza começou a desaparecer nas tragédias. A nobreza perdeu muito poder no fim da Idade Média para uma classe média de comerciantes e mercadores. O poder baseado em terra e títulos foi substituído aos poucos pelo poder do dinheiro, o que fez com que os hábitos da burguesia e a luta por dinheiro fossem incorporados na tragédia, como motivo trágico (WILLIAMS, 2002).

Foi principalmente a comédia que, como Lawson (1960, p. 12) explica, “[...] refletiu as forças sociais que foram enfraquecendo a estrutura do feudalismo e trazendo o crescimento da classe mercantil”<sup>83</sup>. Este desenvolvimento começou principalmente na Itália durante o Renascimento. Um autor central neste desenvolvimento foi Nicolau Maquiavel (1469-1527), que “[...] cristalizou a moral e os sentimentos de seu tempo; ele aplicou este sistema de idéias ao teatro; sua influência se espalhou por toda a Europa, e teve um efeito direto sobre os elisabetanos”<sup>84</sup> (LAWSON, 1960, p. 12).

O sistema de Maquiavel consiste numa crença na ambição e nas possibilidades da burguesia de ter sucesso sem ter uma posição alta e nobre na sociedade. Assim, Maquiavel influenciou os dramaturgos elisabetanos<sup>85</sup>, como William Shakespeare (1564-1616), que também acreditou nas possibilidades defendidas por Maquiavel. Então, de acordo com Lawson (1960, p. 16), “a psicologia de Shakespeare foi uma ruptura com o medievalismo, apontando [...] para as responsabilidades e as relações que

---

<sup>82</sup> “lembre-se da morte”

<sup>83</sup> “[...] reflected the social forces which were weakening the structure of feudalism and bringing about the growth of the merchant class”.

<sup>84</sup> “[...] crystallized the morals and sentiments of his time; he applied this system of ideas to the theatre; his influence spread throughout Europe, and had a direct effect on the Elizabethans”.

<sup>85</sup> “A época da rainha Elizabeth (1558-1603) foi considerada um período dourado na história inglesa”.

caracterizam o novo sistema econômico. Ele dramatizou os conceitos específicos em que a vida de classe média vinha a ser fundada [...]”<sup>86</sup>.

No século XVIII, o dramaturgo alemão Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) contribuiu para o desenvolvimento do drama social e a representação das pessoas comuns na dramaturgia. Lessing defendeu que o público no teatro deve entender a posição social e os motivos dos personagens nas peças e que o drama tem que incorporar a validade social. Como o público do teatro nesta época consistia principalmente da burguesia, Lessing “[...] não via nenhuma razão que a *persona dramatis* devesse ser reis e rainhas e príncipes; ele insistiu em que as atividades e as emoções das pessoas comuns eram mais importantes”<sup>87</sup> (LAWSON, 1960, p. 22).

No início do século XIX, a classe média consolidou seu poder depois o turbulento fim do século XVIII, século da Revolução Francesa e da independência dos Estados Unidos da América, duas revoluções burguesas. A consolidação do poder econômico e político burguês se expressou pela revolução industrial na qual a mecanização da produção pretendia escravizar a classe trabalhadora (LAWSON, 1960).

Para manter o poder econômico e político, a classe média quis abrandar sentimentos de revolução e pensamentos políticos radicais em prol da defesa da sua posição privilegiada. Neste solo, a expressão cultural da vida burguesa nas artes e a moderação política foram o fertilizante para o Romantismo florescer. Mas a tensão política se intensificou na metade do século XIX que, “[...] marcou a consolidação final do capitalismo, a vitória da indústria de grande escala, o crescimento do comércio mundial, que iria levar ao imperialismo moderno”<sup>88</sup> (LAWSON, 1960, p. 45).

A tensão atingiu um clímax em 1848, um ano que foi marcado por insatisfação do lado burguês e também da classe trabalhadora, cansada da exploração. A burguesia europeia não se sentia representada politicamente e quis mais influência em países com monarquias absolutas. Os trabalhadores estavam insatisfeitos com as condições de trabalho desumanas e a falta de influência política (LAWSON, 1960).

---

<sup>86</sup> “Shakespeare’s psychology was a clean break with medievalism, pointing [...] toward the responsibilities and relationships which would characterize the new economic system. He dramatized the specific concepts on which middle-class life was to be founded [...]”.

<sup>87</sup> “[...] saw no reason that the *dramatis persona* should be kings and queens and princes; he insisted that the activities and emotions of common people were more important”.

<sup>88</sup> “[...] marked the final consolidation of capitalism, the victory of large-scale industry, the growth of world commerce which was to lead to modern Imperialism”.

O resultado foi que a monarquia constitucional foi declarada em vários países europeus. Nestes países, o monarca não tinha mais o poder absoluto, mas tinha que aceitar um parlamento eleito democraticamente. Na França, a monarquia foi extinta. Mas a luta da burguesia junto com os trabalhadores por mais democracia resultou em mais influência da classe média e não dos trabalhadores, ainda sem direito de votar (LAWSON, 1960).

No mesmo ano, 1848, Karl Marx e Friedrich Engels publicaram *O Manifesto Comunista*. Neste livro, a burguesia foi considerada o novo opressor dos trabalhadores. Marx utilizou-se da teoria da dialética. Esta dialética, que se tornou um conceito importante no político e nas artes, já havia sido desenvolvida por Hegel no início do século XIX (LAWSON, 1960). Entretanto, a dialética Marxista é materialista e envolve a luta de classes.

Esta luta social, econômica e política determina a história. A luta de classes acontece em estágios que podem ser resumidas pelo esquema de tese, antítese e síntese, como na dialética hegeliana. No caso da dialética materialista de Marx, a história é impulsionada por contradições em que os opostos materiais governam o desenvolvimento social. Isso significa que as divisões que lidam com a produção e distribuição da riqueza social, determinam o *modus operandi* da relação entre as classes sociais e o curso da história (SPIRKIN, 1983).

Seguindo a lógica marxista as relações sociais são inteiramente interligadas e quem detem a apropriação dos meios de produção, ou seja, as relações sociais entre capitalistas e operários são determinadas, dado que os capitalistas são os donos das forças produtivas. Esta permeia a infraestrutura (econômica) sobre a qual todas as outras superestruturas (social, cultural, etc.) serão montadas. E assim inexoravelmente as relações sociais serão determinadas pela luta de classes (SPIRKIN, 1983).

A dialética de Hegel, a qual já fora referida, envolve um pensamento lógico expressando-se numa série de movimentos consistindo de tese, antítese e síntese. A tese é o original estado do equilíbrio, a antítese é a força oposta e o perturbador do equilíbrio, enquanto a síntese unifica, resultando em um novo equilíbrio. Este pensamento de Hegel é importante para o drama social porque, “sua crença de que a contradição é o poder que move as coisas levou-o a evoluir o princípio de conflito como a força motriz na ação dramática: a ação é impulsionada pelo equilíbrio instável entre a

vontade do homem [...], as forças da sociedade [...]”<sup>89</sup> (LAWSON, 1960, p. 37). Então, Hegel reconheceu a influência da força oposta da sociedade nas ações dos personagens na tragédia.

Entretanto, apesar da força oposta entre a classe média e a trabalhadora, foi o capitalismo e a classe média que dominaram no fim do século XIX. O triunfo da classe média em respeito à liberdade pessoal e política causou um interesse no próprio sucesso da classe média e na ameaça da ordem social da vida burguesa vindo da classe trabalhadora. Este interesse burguês foi expresso na obra de Émile Zola, definido no prefácio da peça *Therese Raquine* na qual Zola apelou para o uso do naturalismo. (LAWSON, 1960).

O prefácio de *Therese Raquine* “[...] faz muito mais do que grosseiramente sugerir o curso do drama posterior; ele encarna o esquema de idéias morais e éticas que encontrariam expressão no teatro do século XX, e mostra a origem dessas ideias”<sup>90</sup> (LAWSON, 1960, p. 50). Além de ser importante para o naturalismo, o prefácio de Zola também incorpora muito princípios do drama social.

Alguns pontos marcantes no referido prefácio são: a consciência da desigualdade social, a influência das idéias científicas atuais, a exposição de um ambiente monótono; contrastes entre o tédio de vidas convencionais e cenas de violência física, sexo como um meio de escapar as restrições burguesas e fatalismo. Estas idéias de Zola culminaram na “peça bem feita”, refletindo a rigidez do sistema social, o preconceito e as emoções da classe média do fim do século XIX.

Um teatrólogo marcante da “peça bem feita” é Henrik Ibsen (1828-1906), um dramaturgo importante para o drama social. Este dramaturgo norueguês influenciou Miller, que, no início da sua carreira, foi considerado por Szondi (2007, p. 7) um “epígono” de Ibsen, porque Miller “[...] tentou preservar a abordagem analítica de Ibsen para a dramaturgia social, transferindo-a para o presente americano”<sup>91</sup> (SZONDI, 2007, p.7).

---

<sup>89</sup> “his belief that “contradiction is the power that moves things” led him to evolve the principle of tragic conflict as the moving force in dramatic action : the action is driven forward by the unstable equilibrium between man's will [...], the forces of society [...]”.

<sup>90</sup> “[...] does much more than crudely suggest the course of later drama; it embodies the scheme of moral and ethical ideas which were to find expression in the twentieth century theatre, and shows the origin of these ideas”.

<sup>91</sup> “[...] tried to preserve Ibsen’s analytical approach to social dramaturgy by transferring it into the American present”.

Luna (p. 107, 2012) afirma que tanto no trabalho de Ibsen quanto na obra de Arthur Miller há “denúncia das bases podres dos pilares da sociedade”. Esta sociedade é materialista, em função do lucro econômico. O herói fica num mundo hostil e os heróis ibsenianos, estão dispostos a seguir seus ideais e seus objetivos até o fim. Um fim que muitas vezes resulta em suicídio, com o objetivo de controlar seu mundo e suas ações numa sociedade materialista.

Luna (2012) observou que Ibsen reinventou o drama social por usar linguagem prosaica, o cotidiano burguês e um cenário realista como temas dramáticos. Lawson (1960, p. 63) acrescenta que Ibsen é uma fusão de todos os desenvolvimentos da dramaturgia nos séculos passados: “a sombra de Ibsen encontra-se em todo teatro moderno. Sua análise do dilema da classe média é tão final que é impossível de ir além dos limites de seu pensamento [...]”<sup>92</sup>.

Estes pensamentos de Ibsen reforçaram a rejeição pela burguesia de personagens nobres e elevados. Isso não apenas introduziu a entrada de personagens “comuns” no drama, mas também, como Luna (2012) nota, a linguagem foi “rebaixada” no drama social em comparação com a linguagem dos nobres nas antigas tragédias. A linguagem poética das tragédias antigas mudou, no drama social, para uma linguagem prosaica, mais adequada para a representação burguesa, o que é confirmado por Moss (p. 92, 1968), que se refere aos protagonistas do drama social atentando para o fato de que: “tais figuras não se distinguem por alta linguagem ou posição nobre”.

O desinteresse da burguesia em relação às vidas dos reis também provocou uma vontade de assistir às representações do cotidiano burguês. A este respeito, Luna (2012) observa que por essas vias o ambiente familiar da burguesia entrou no drama social. Este ambiente familiar, no mundo dramático de Ibsen, é poluído pelas ações dos homens, enquanto as mulheres tentam proteger valores e a vida familiar.

## **2.2 O drama social nos Estados Unidos da América**

A entrada e a aceitação do drama social nos Estados Unidos da América foi demorada. Os palcos foram dominados por entretenimento de massa, com espetáculos

---

<sup>92</sup> “Ibsen's shadow lies across the modern theatre. His analysis of the middle-class dilemma is so final that it has been impossible to go beyond the limits of his thought [...]”.

representativos do *burlesque* e do *vaudeville*<sup>93</sup>. Faltava o drama literário nos palcos nos Estados Unidos, porque não existiam direitos autorais internacionais antes de 1891, isso tornava a utilização de peças estrangeiras mais interessantes comercialmente, em detrimento de peças nacionais com direitos autorais. Quando as peças estrangeiras também receberam direitos autorais, os gerentes começaram se interessar por peças nacionais (MURPHY, 2006).

Mas, de acordo com Murphy (2006, p. 412), “o início do teatro moderno norte americano é geralmente considerado começando a partir da segunda década do século XX [...]”<sup>94</sup>. Um grupo de teatro importante nesta década foi *The Provincetown Players*, que existiu de 1915 até 1922. Um dos autores dos Players foi Eugene O’Neill, sobre quem Arthur Miller (1994, p. 57) observa: “as peças de O’Neill são drama social. Porque eles fazem [...] a questão antiga, como é que vamos viver?”<sup>95</sup>. A ideologia teatral dos *Players* incorporou uma mistura harmoniosa de música, efeitos teatrais, escrita, interpretação e até a participação dos espectadores. As peças eram principalmente voltadas para o drama social ou peças experimentais.

O drama social ganhou ainda mais espaço na década de 1930 por conta da crise econômica e a ameaça de guerra, vindo de nações fascistas como Itália e Alemanha. Um tipo de peça que surgiu nesta época foi o *agitprop*<sup>96</sup>, influenciada pelo teatro experimental e esquerdista europeu. Murphy (2006, p. 417) caracteriza o teatro *agitprop* como um teatro que se volta a “[...] situações simples, personagens típicos ou caricaturas reconhecíveis de figuras políticas, canções, *slogans*, e desafios diretos à audiência para incitar envolvimento na causa”<sup>97</sup>.

Um representante importante do *agitprop* no teatro nos Estados Unidos foi Clifford Odets (1906-1963) com peças como *Waiting for Lefty* (1935). Esta peça clássica relata uma greve de taxistas. Uma característica típica do *agitprop* acontece quando um ator no papel de *Agate* fala diretamente com os espectadores em busca de uma reação dos mesmos sobre a notícia segundo qual *Lefty* é encontrada assassinada:

---

<sup>93</sup> *Vaudeville* é um tipo de teatro com uma série de apresentações sem relacionamento. Havia, por exemplo, música, comédia, dança, mágicos, comediantes e acrobatas. *Burlesque* era mais erótico com *striptease*.

<sup>94</sup> “The modern American theatre is usually regarded as beginning in the second decade of the twentieth century [...]”.

<sup>95</sup> “O’Neill’s plays are social drama. For they make [...] the ancient question, how are we to live?”.

<sup>96</sup> Abreviação de agitação e propaganda.

<sup>97</sup> “[...] simple situations, type characters or recognizable caricatures of political figures, songs, slogans, and direct challenges to the audience to incite involvement in the cause”.

“(aos espectadores): então, qual é a resposta?”<sup>98</sup> (1939, p. 31). Os atores no palco e entre os espectadores respondem, assim provocando a participação do público, gritando: “greve, greve, greve!!!”<sup>99</sup> (1939, p. 31).

Houve bastante influência de Odets na obra de Miller pela presença da cultura judica e temas marxistas. Wiegand (1967, p. 306) nota que “Miller repete com frequência surpreendente situações dramáticas que Odets utilizou primeiro”<sup>100</sup>. Por exemplo, na peça *Awake and Sing* (1935) de Odets há um velho se suicidando para que, com o dinheiro do seguro, a família possa pagar as contas. Uma situação semelhante ocorre, como visto, na *Morte de um Caixeiro-Viajante*, na qual o protagonista também se suicida para que a família possa desfrutar do dinheiro do seguro.

Além disso, como Wiegand (1967, p. 306) observa, “em *Paradise Lost*, a história pessoal de Ben Gordon inteiramente antecipa a de Biff Loman”<sup>101</sup>. *Ben Gordon*, em *Paradise Lost*, é como *Biff* em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, um jogador de futebol americano talentoso. Mas tanto *Ben* como *Biff* fracassam e têm conexões com a vida criminosas: *Biff* é um ladrão cleptomaníaco, enquanto *Ben Gordon* acaba morto, trabalhando como atirador da mafia.

Há ainda outras peças de Miller que são influenciadas por Odets. Por exemplo, “[...] *The American Clock* [...] traz à mente *Awake and Sing* de Clifford Odets”<sup>102</sup>, afirma Bigsby (2004, p. 111). Ambas as peças relatam as dificuldades de uma família durante a depressão e a crise da década de 1930. Tanto os ricos quanto os pobres sofrem em ambas as peças. Mas tanto na peça de Miller, de 1980, quanto na peça de Odets, há esperança de sobreviver. “Quero que toda a cidade ouça [...] estamos contentes que estamos vivendo. (1939, 101 p.) diz *Ralph Berger* na peça de Odets, expressando sua esperança, enquanto que “[...] o que eu sei com certeza [...]. Eu sempre acabo com essa cabeça cheia de vida!”<sup>103</sup> (2012, p. 494), esse é o grito cheio de esperança de *Lee Baum* na peça de Miller.

Como já foi mencionado, o teatro total, ou seja, a mistura harmoniosa de música, efeitos teatrais, escrita, interpretação e a participação dos espectadores, tornou-se

<sup>98</sup> “(to audience): well, what’s the answer?”

<sup>99</sup> “Strike, strike, strike!!!”

<sup>100</sup> “Miller repeats with astonishing frequency dramatic situations that Odets used first”.

<sup>101</sup> “In *Paradise lost*, the personal history of Ben Gordon wholly anticipates that of Biff Loman”.

<sup>102</sup> “[...] *The American Clock* [...] brings to mind Clifford Odets’s *Awake and Sing*”.

<sup>103</sup> “[...] all I know for sure [...] I always end up with this headful of life!”



famoso como o “estilo americano”. Deste “estilo americano” surgiram dois nomes nos primeiros anos depois da Segunda Guerra Mundial: “os dramaturgos Tennessee Williams e Arthur Miller, que, criaram uma forma de teatro total que ficou dentro dos limites do realismo dramático e que ao mesmo tempo dramatizou a realidade subjetiva de um dos personagens”<sup>104</sup>, como Murphy (2006, p. 418) descreve.

Mas, o teatro nos Estados Unidos perdeu muito do aspecto social e experimental na década de 1950. As peças na *Broadway* eram principalmente comédias, melodramas e musicais. Por isso, nesta década, “Arthur Miller se queixou de que o teatro americano tinha entrado numa “era de gaze”, se voltando para dentro e ignorando a vida social e política do americano como cidadão. Ele tentou reagir a isso com *As Bruxas de Salém* (1953) [...]”<sup>105</sup> (MURPHY, 2006, p. 419).

Nesta peça, Miller ataca o Macarthismo, a caça aos comunistas, numa metáfora baseada em fatos reais na cidade de Salém de século XVII onde pessoas foram acusadas falsamente de bruxaria, situação análoga ao que aconteceu nos anos de 1950 com os (supostos) comunistas. Mas o Macarthismo já havia danificado o teatro social. Por medo dos dramaturgos, atores e espectadores, o teatro comercial da *Broadway* voltou-se para entretenimento, com comédias e musicais (MURPHY, 2006).

Os dramaturgos vanguardistas e experimentais acharam um refúgio no teatro *off-Broadway* e *off-off-Broadway*<sup>106</sup>. Este teatro foi influenciado pelas peças de Miller e também pelo *Teatro do Absurdo* de Samuel Beckett. O teatro do Broadway definitivamente se tornou o lugar dos espetáculos comerciais, como Miller (*apud* Murphy, 2006, p. 423) confirma: “não se origina mais nada da Broadway. Costumava ser o oposto”<sup>107</sup>.

As peças mais experimentais e literárias nos Estados Unidos se originam dos teatros das províncias e das universidades, onde ainda há lugar para questões sócias como feminismo, homossexualidade e racismo. Nomes importantes das últimas décadas são, por exemplo, Lorraine Hansberry, Sam Shepard e David Mamet. Mamet, de acordo

<sup>104</sup> “Playwrights Tennessee Williams and Arthur Miller created a form of total theatre that remained within the boundaries of dramatic realism while it dramatized the subjective reality of one of the characters”.

<sup>105</sup> “Arthur Miller complained that the American theatre had entered an “era of gauze,” turning inward and ignoring the social and political life of the American as citizen. He tried to conter this with *The Crucible* (1953) [...]”

<sup>106</sup> Teatro *off-Broadway*: teatros menores do que os teatros da *Broadway*, são menos comerciais e apresentam obras mais experimentais. O teatro *off-off-Broadway* é ainda menor e mais experimental.

<sup>107</sup> “Broadway doesn’t originate anything anymore. It used to be the opposite.”

com Murphy (2006, p. 425), “[...] está preocupado com [...] questões morais que preocupavam Arthur Miller, e sua peça mais conhecida, *Glengarry Glen Ross*, é frequentemente vista como uma atualização da *Morte do Caixeiro Viajante*. Como Miller, ele parece apreciar opiniões inesperadas sobre questões controversas [...]”<sup>108</sup>. Assim, até os tempos modernos no drama, a influência de Arthur Miller continua.

### 2.3 O estilo do drama social em Arthur Miller

O drama social tem sua base nas noções de Hegel, as noções do conflito e a dialética, a liberdade do indivíduo, a influência da sociedade, noções também presentes no drama social de Miller. Brunetière (1960) resume os pensamentos e as características do drama social, do qual Miller seria um representante importante:

O que nós pedimos do teatro é o espetáculo da vontade que se esforça por um objetivo, e consciente dos meios que utiliza. O drama é a representação da vontade do homem em conflito com os poderes misteriosos ou forças naturais que limitam e nos menosprezam, é um de nós jogado vivo no palco, para lá lutar contra a fatalidade, contra a lei social, contra um dos seus semelhantes mortais, contra si mesmo, [...], contra as ambições, os interesses, os preconceitos, a loucura, a maldade daqueles que o cercam (BRUNETIÈRE, *apud* Lawson, 1960, p. 59).

Bigsby (2004, p. 115) nota que “[...] Miller sempre insistiu na [...] noção de que o indivíduo é inelutavelmente parte do sistema social e deriva a sua identidade a partir da interação com os outros”<sup>109</sup>. O drama social de Miller mostra que a sociedade influencia o indivíduo e *vice versa*. Então, os indivíduos lutam contra a sociedade e contra si e outros e contra a injustiça. Rovere (1978, p. 316) confirma que “o que interessa Miller [...] é o impacto esmagador da sociedade sobre os seus membros. Seus seres humanos estão sempre no batente, esperando o martelo [...]”<sup>110</sup>. Seres humanos que lutam por seu lugar na sociedade, usando linguagem comum e não mais a poesia dos nobres nos séculos passados.

<sup>108</sup> “[...] is concerned with [...] moral issues that preoccupied Arthur Miller, and his best-known play, *Glengarry Glen Ross*, is often seen as an updating of *Death of a Salesman*. Like Miller, he seems to relish unexpected stands on controversial issues [...]”.

<sup>109</sup> “[...] Miller has always insisted on [...] the notion that the individual is ineluctably part of the social system and derives his or her identity from interaction with others”.

<sup>110</sup> “what interests Miller [...] is the crushing impact of society upon his members. His human beings are always on the anvil, awaiting the hammer [...]”.

Na verdade, o drama social “foi inventado para descrever um novo tipo de homem, um homem cuja lealdade não era principalmente para sua sociedade, sua *polis*, mas para outras pessoas de mente semelhante [...]”<sup>111</sup>, como Miller (1994, p.55) explica. A *polis* e os reis perderam o domínio e é o homem individual, o homem comum da classe trabalhadora ou classe média que é central no palco.

O drama social é principalmente importante para Miller porque refaz “[...] a questão antiga, como é que vamos viver?”<sup>112</sup> (MILLER, 1994, p. 57). Para responder a esta questão, como Miller (1994, p. 53) defende, o drama social “[...] indica-nos um ataque, uma acusação aos males da sociedade, como [...] o capitalismo [...]”<sup>113</sup>. Esta visão busca atacar os males no mundo com o objetivo de mostrar que é possível aprender e melhorar o mundo com a exposição, por exemplo, dos excessos do capitalismo.

Em suma, “a visão de Miller, então, consiste em uma crítica da situação humana universal e uma dialética crítica das condições humanas e sociais de diferença e alienação nas quais se vive e se trabalha”<sup>114</sup>, como Barker (2010, p. 267) descreve o drama social de Miller. De fato, Miller quer mostrar que a injustiça social provoca alienação, objetivo da próxima seção.

## **2.4 Aspectos do drama social em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*: alienação verbal**

Alienação (*Verfremdungseffekt*, em alemão) é um conceito teatral do dramaturgo Bertolt Brecht (1898-1956). Brecht usou o conceito pela primeira vez no ensaio “Efeitos de Alienação na Atuação Chinesa” (1936), quando viu uma peça da Opera de Beiiing em Moscow. Brecht (1961, p. 130) nota em seu ensaio que “no teatro chinês o efeito de alienação é conseguido da seguinte forma. O ator chinês [...] deixa claro que ele sabe que está sendo olhado. O público perde a ilusão de ser espectador invisível em um

---

<sup>111</sup> “it was invented to describe a new kind of man, a man whose allegiance was not primarily to his society, his *polis*, but to others of like mind [...]”.

<sup>112</sup> “[...] the ancient question, how are we to live?”

<sup>113</sup> “[...] indicates to us an attack, an arraignment of society’s evils such as [...] capitalism [...]”.

<sup>114</sup> “Miller’s vision, then, consists of a critique of the universal human situation and a critical dialectic with the human and social conditions of difference and alienation within we live and work”.

evento que está realmente ocorrendo [...]”<sup>115</sup>. Nesta peça chinesa, por sua vez, o envolvimento dos espectadores foi desencorajado por uma narrativa ilusória e pelo uso das emoções dos personagens, que provocou um afastamento emocional dos espectadores.

Brecht tomou os princípios teatrais dos chineses para formar sua ideologia dramática. Esta ideologia foi voltada para a alienação, que deveria provocar no público, uma alienação da ação e os personagens para que o público se tornasse “[...] um observador. Desta forma uma atitude de observação e atenção é cultivada”<sup>116</sup> (BRECHT, 1961, p. 131). Ainda, o público poderia analisar a peça intelectualmente e tentaria mudar o mundo, o que era o objetivo sócio-político das peças de Brecht.

Para distanciar e alienar seu público dos personagens e a ação e que o público se tornasse observador que não se envolve com, simpatiza ou se identifica com os personagens, o ator deve “[...] parecer alienado para o espectador. Alienado ao ponto de despertar surpresa. Isso ele provoca por ver a si mesmo e sua atuação como alienada. Desta forma, as coisas que ele faz no palco se tornam surpreendentes. [...] coisas cotidianas são removidas da esfera do auto-evidente”<sup>117</sup> (BRECHT, 1961, p. 131). O dramaturgo alemão queria que o público entendesse intelectualmente os dilemas dos personagens. Desta maneira, distanciado emocionalmente dos personagens e da ação no palco, o público poderia ser capaz de chegar a um nível intelectual de entendimento.

Mas, como Brecht (1961, p. 134-135) observa, “no teatro épico alemão, o efeito da alienação foi utilizado não só através dos atores, mas também através da música [...] e a encenação [...]”<sup>118</sup>, o que também provoca alienação. Assim, o público não assiste a uma peça como mero entretenimento e é forçado a ser crítico e intelectualmente envolvido, atingindo o objetivo sócio-político de Brecht. Desta forma, pelo lado didático e socio-político, provocado pela alienação, Brecht influenciou Arthur Miller, que também pela alienação nas suas peças quis provocar uma atitude crítica e didática.

---

<sup>115</sup> “In the Chinese theatre the alienation effect is achieved in the following way. The Chinese performer [...] makes it clear that he knows he is being looked at. The audience forfeits the illusion of being unseen spectators at an event which is really taking place [...]”.

<sup>116</sup> “[...] an observer. In this manner an observing, watching attitude is cultivated”.

<sup>117</sup> “[...] wishes to appear alien to the spectator. Alien to the point of arousing surprise. This he manages by seeing himself and his performance as alien. In this way the things he does on the stage become astonishing. [...] everyday things are removed from the realm of the self-evident”.

<sup>118</sup> “In the German epic theatre the alienation effect was employed not only through the actors but also through the music [...] and the decor [...]”.

A alienação também “[...] desafia e transforma as ideias pré-concebidas sobre [...] as formas literárias” (CEIA). O individualismo burguês provocou, já no Romantismo, um choque com o que foi considerado “normal”. Desta maneira, foram introduzidos elementos que não faziam parte, por exemplo, de um gênero literário para alienar o leitor com o objetivo de chocá-lo. Assim, o autor provoca o leitor a pensar sobre o que leu, confrontando-o com o fato de que o mundo não é enquadrado em gêneros e pensamentos únicos.

No drama social entraram em cena vários tipos de alienação com o objetivo de que o “público deve ser alertado ocasionalmente para o valor puramente artístico da obra dramática representada, que pretende ser uma expressão teatral da vida e não uma rigorosa descrição dos factos da realidade” (CEIA). Os vários tipos de alienação usados são, por exemplo, iluminação, música e encenação.

No teatro de Miller há também vários tipos de alienação. Por exemplo, em respeito ao diálogo, que muda para a alienação intrasubjetiva. Este tipo de alienação consiste no fato de que o indivíduo do drama social não dialoga mais com os outros. Ele fala consigo mesmo em reflexões monológicas interiores, num fluxo de consciência, devido à alienação do mundo e dos outros seres humanos (SZONDI, 2001).

Assim, como Centola (2007, p. 26) nota: “os ritmos peculiares da fala de Willy [...] revelam seu caráter e o seu estado complexo e conturbado da mente”<sup>119</sup>. Além disso, “a família de *Loman* começou recentemente a notar que ele fala para si mesmo. Na verdade, ele está realmente falando com eles, não no real presente, mas no passado [...]”<sup>120</sup> (SZONDI, 2007, p. 8). *Willy* não consegue mais ter contato com sua família, por isso, fala com eles no passado para ter contato e para detectar de onde vêm os problemas na sua vida. Um exemplo de um monólogo interior de *Willy* é:

Cenouras...intervalo de um centímetro. Fileiras...de trinta centímetros (*mede*) Trinta centímetros. (*coloca um pacote no chão e mede*) Beterraba. (*coloca outro pacote e mede de novo*). Alface. (*lê o pacote, coloca no chão*) Trinta centímetros...(*cala-se quando Ben aparece à direita e vai devagar até dele*) Que proposta, tch, tch. Incrível. Incrível. Porque ele sofreu, Ben, o que essa mulher sofreu. Você entende? Um homem tem que realizar alguma coisa. Não se pode, não se pode...(*Ben aproxima-se como para interrompê-lo*) Você tem que levar tudo em conta. Não responde tão depressa. Lembre, é uma proposta garantida de vinte mil dólares. Agora olhe, Ben, quero que você pese os prós e os contras disso comigo, Não tenho ninguém para conversar, Ben, e essa mulher sofreu, está ouvindo (2009, p. 246).

<sup>119</sup> “Willy’s quirky speech rhythms [...] reveal his complex and troubled state of mind”.

<sup>120</sup> “The family has recently begun to notice that he talks to himself. In fact, he is actually talking to them, not in the real present but in the past [...], which no longer leaves him alone”.

Esta cena acontece quando *Loman* volta do restaurante onde houve o confronto com seus filhos. No caminho para casa compra sementes que planta no quintal. As sementes são símbolo de uma nova chance para *Biff*, porque *Willy* quer que seu filho recomece sua vida com o dinheiro do seguro que vai receber quando ele morrer, uma morte provocada por suicídio.

Aparentemente, *Willy* conversa com seu irmão *Ben* nesta cena, mas este irmão “[...] *Ben* é simplesmente uma [...] extensão da mente subjetiva de *Willy*”<sup>121</sup> (HUNT, 1978, p. 327. *Ben* não existe de verdade; ele só existe na mente de *Willy* e somente ele pode ver e conversar com *Ben*. *Willy* já teve anteriormente um monólogo interior no qual fala com pessoas, que, pelos outros personagens na peça, são consideradas imaginárias. Um exemplo disso ocorre quando *Willy* está no escritório de *Charley*:

BERNARD. Que barulho é esse? Quem é?  
JENNY. É o seu *Willy Loman*. Ele acabou de sair do elevador.  
BERNARD (*levante-se*). Com quem ele está discutindo?  
JENNY. Com ninguém. Não tem ninguém com ele.  
(2009, p. 229).

A secretária de *Charley*, *Jenny*, fica nervosa com a conversa de *Willy* com *Biff*, que é, nesta cena, uma pessoa imaginária. De fato, é apenas *Willy* que vê seu filho. Por isso, “o subtítulo da *Morte de um Caixeiro-Viajante* é *Certas Conversas Particulares em Dois Atos e um Réquiem*. Essas conversas privadas são realizadas na mente de *Willy Loman* [...]”<sup>122</sup>, como Bigsby (2007, p. 66) evidencia a expressão do estado perturbado da mente do protagonista pelos monólogos interiores de *Willy*.

#### 2.4.1 Alienação e tempo

O drama social de Arthur Miller é caracterizado por outros aspectos que se referem à alienação de um indivíduo, como Williams (1967, p. 317) afirma: “[...] é com alienação incorporada tanto em uma ação social e em uma personalidade com que Miller é [...] preocupado”<sup>123</sup>. A alienação nas peças de Miller caracteriza-se por uma alienação do mundo. Por exemplo, *Willy Loman* acha que tudo pode ser resolvido na

<sup>121</sup> “[...] *Ben* is simply an [...] extension of *Willy*’s subjective mind”.

<sup>122</sup> “The subtitle of *Death of a Salesman* is *Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem*. Those private conversations are conducted in *Willy Loman*’s mind [...]”.

<sup>123</sup> “[...] it is with alienation embodied both in a social action and in a personality that Miller is [...] concerned”.

vida quando você é “*well-liked*” (bem-quisto). Por isso, ele fica frustrado quando ele não consegue subir na vida, mesmo sendo “bem-quisto” e por isso seus filhos também são perdedores do sonho americano. Os filhos aprenderam do pai que ser “*well-liked*” é suficiente para ter sucesso e por serem “*well-liked*” não precisam trabalhar e estudar duro.

Outro aspecto do drama social consiste na importância ao passado e à memória e “nas peças de Miller somos levados de volta a esse passado pelo buraco de minhoca que é a memória, que é a história [...]”<sup>124</sup> como Bigsby (2005, p. 135) afirma. Miller defende que o passado exerce uma grande influência no presente: “o presente não pode ser separado do passado, nem o indivíduo de seu contexto social; que, afinal, é a base do seu método dramático e da sua fé moral (BIGSBY, 2004, p. 123)”<sup>125</sup>. A história determina o que somos hoje, no presente. Por isso, Miller “[...] curva o tempo na crença, por exemplo, de que a história, de fato, tem lições a oferecer”<sup>126</sup> (BIGSBY, 2005, p. 128).

Este curvar do tempo do presente na obra de Miller provoca recordações do passado, misturando assim o presente e o passado no mesmo tempo. O passado também influencia diretamente as ações dos personagens, porque os personagens ficam remanesendo-se, lembrando-se, alienando-se; os personagens ficam com suas recordações internas e intrasubjetivas nas suas mentes enquanto dialogam ao mesmo tempo com os outros personagens (SZONDI, 2001). Assim, de acordo com Hadomi (2007, p. 14), “[...] o drama de Miller lida com a tensão entre o mundo interior privado do protagonista e a realidade externa”<sup>127</sup>, é pela alienação do tempo que os problemas com a realidade externa se expressam no mundo privado de *Willy Loman*, protagonista da *Morte de um Caixeiro-Viajante*.

Abbotson (2007, p. 130) explica este uso do tempo em Miller, quando que o dramaturgo “queria criar uma forma que exibia o passado e o presente, como se estivessem ocorrendo ambos ao mesmo tempo. Desta forma, ele seria capaz de transmitir para o público exatamente o que estava acontecendo dentro da mente do seu

---

<sup>124</sup> “In Miller’s plays we are taken back to that past through the wormhole which is memory, which is history [...]”.

<sup>125</sup> “The present cannot be severed from the past nor the individual from his social context; that, after all, is the basis of his dramatic method and of his moral Faith”.

<sup>126</sup> “He bends time in the belief, for example, that history does, indeed, have lessons to offer”.

<sup>127</sup> “[...] Miller’s drama deals with the tension between the protagonist’s private inner world and external reality”.

protagonista”<sup>128</sup>. O próprio Miller (1994, p. 135) acrescenta que: “a primeira imagem que me ocorreu, [...] foi de um rosto enorme [...], que iria aparecer e, em seguida, abrir-se, e poder-se-ia ver o interior da cabeça de um homem. Na verdade, *O Interior da Sua Cabeça* foi o primeiro título”<sup>129</sup>.

Desta maneira, com a mistura do presente e o passado, Miller (1994, p. 138) achou uma “[...] maneira de criar um conto [...] tão louco como Willy [...]”<sup>130</sup>. A mistura do tempo na cabeça serve então para mostrar a mente perturbada do protagonista *Willy Loman*; “eu quis criar uma forma que [...] seria literalmente representar o processo do estado da mente de Willy Loman”<sup>131</sup>, como Miller (1994, p. 136) confirma.

A forma de misturar tempo no teatro é considerada uma inovação de Miller, por críticos como Gilleman (2008, p. 151): “se hoje em dia, tais transições suaves entre passado e presente [...] são muito aceitas, tem-se que agradecer a Miller por isso. Mas tudo isso ainda era novo e excitante para um público contemporâneo da Broadway quando *A Morte de um Caixeiro-Viajante* estreou”<sup>132</sup>.

Esta inovação, entretanto, não vem de Miller, ele foi, na verdade, influenciado pelo trabalho de O’Neill. Murphy (2006, p. 414) diz que “foi muito significativo para o futuro do drama modernista americano o crescente interesse de O’Neill em dramatizar a realidade subjetiva de um personagem [...]”<sup>133</sup>. Esta realidade subjetiva se expressou “[...] por trazer alucinações no palco [...] no *Imperador Jones* (1920), no qual o público é gradualmente arrastado para o terror que Brutus Jones sofre em sua [...] jornada pela própria memória [...]”<sup>134</sup> (MURPHY, 2006, p. 414).

Na peça de O’Neill, *O Imperador Jones* (*The Emperor Jones*), o protagonista é *Brutus Jones*, um Afro-Americano que mata um homem e acaba na prisão. Ele consegue fugir para uma ilha no Caribe e lá se torna imperador. Mais tarde na peça, a

<sup>128</sup> “He wanted to create a form that displayed the past and the present as if they were both occurring at the same time. In this way, he would be able to transmit to the audience exactly what was going on inside the mind of his protagonist [...]”

<sup>129</sup> “The first image that occurred to me, [...] was of an enormous face [...] which would appear and then open up, and we would see the inside of a man’s head. In fact, *The inside of His Head* was the first title”.

<sup>130</sup> “[...] way of telling the tale [...] as mad as Willy [...]”.

<sup>131</sup> “wished to create a form which [...] would literally be the process of Willy Loman’s way of mind”.

<sup>132</sup> “If nowadays, such fluid transitions between past and present [...] are very much taken for granted, we have Miller to thank for it. But all this was still new and exciting for a contemporary Broadway audience when *Death of a Salesman* premiered”.

<sup>133</sup> “Most significant for the future of American modernist drama was O’Neill’s growing interest in dramatizing the subjective reality of a character [...]”.

<sup>134</sup> “[...] by bringing hallucinations onto the stage [...] in *The Emperor Jones* (1920), in which the audience is gradually drawn into the terror that Brutus Jones experiences in his [...] journey into his own memory [...]”.



população se rebela contra *Jones*. Enquanto *Jones* foge pela selva para escapar dos rebeldes no tempo presente, ele relembra sua vida no passado, assim misturando o tempo presente e o passado.

Um exemplo de uma lembrança é quando *Jones*, na selva, volta no passado para sua vida na prisão. Ele vê “do lado direito à frente um pequeno grupo de negros entrar (1972, p. 35)”<sup>135</sup>. Este grupo são os prisioneiros que fazem trabalho forçado. *Jones*, que fez este tipo de trabalho quando estava na prisão, “como se fosse uma pá nas mãos, passa por gestos cansados, mecânicos de desenterrar sujeira”<sup>136</sup> (1972, p. 36).

*Jones*, revoltado por seu trabalho desumano, quer bater no guarda com a pá, mas “[...] de repente se torna consciente que suas mãos estão vazias”<sup>137</sup> (1972, p. 36). *Jones* fica perplexo e dispara seu revólver e “instantaneamente [...] a estrada e as figuras da gangue dos condenados são apagados na escuridão”<sup>138</sup> (1972, p. 37). O’Neill mostra nesta cena da peça como o passado e o presente funcionam juntos e “[...] estabeleceu-o como dramaturgo modernista mais significativo de Estados Unidos (MURPHY, 2006, p. 414)”<sup>139</sup>. Assim, O’Neill influenciou Miller na peça *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, no que respeita às transições suaves entre passado e presente.

Este fenômeno de transições suaves entre passado e presente é comparado e entendido por Szondi (2001) como *flashbacks*. Entretanto, Murray (1968, p. 24) contraria Szondi: “[...] não é um *flashback*, entramos totalmente na mente de Willy, vendo sua construção [...] do passado”<sup>140</sup>. O próprio Miller (1994, p. 138) confirma que “não há *flashbacks* nesta peça, mas apenas uma simultaneidade móvel do passado e do presente [...]”<sup>141</sup>. Murray (1968) estipula que é melhor falar de alucinações, recordações ou reminiscências, porque *flashbacks* mostram o presente e o passado separadamente, enquanto as alucinações, recordações ou reminiscências ocorrem quando o presente encontra o passado ao mesmo tempo, assim, “[...] para *Willy Loman*, o passado e o presente coexistem em sua cabeça”<sup>142</sup> (HUNT, 1978, p. 327).

---

<sup>135</sup> “From the right forward a small gang of negroes enter”.

<sup>136</sup> “As if it were a shovel in his hands he goes through weary, mechanical gestures of digging up dirt”.

<sup>137</sup> “[...] suddenly becomes aware that his hands are empty”.

<sup>138</sup> “Instantly [...] the road and the figures of the convict gang are blotted out in an enshrouding darkness”.

<sup>139</sup> “[...] established him as the United States’s most significant modernista playwright”.

<sup>140</sup> “[...] is not a flashback, we are wholly in Willy’s mind, viewing his [...] construction of the past”.

<sup>141</sup> “There are no flashbacks in this play but only a mobile concurrency of past and present [...]”.

<sup>142</sup> “[...] for Willy Loman, past and present co-exist in his head”.

As alucinações, recordações ou reminiscências não são imaginárias também. “Willy está em dois lugares ao mesmo tempo, [...] certamente não num sonho [...]”<sup>143</sup>, como Guijarro-González & Espejo (2008, p. 75) explicam. *Willy* conversa, vê e ouve pessoas e lugares como se fosse a realidade para ele, o que não é um sonho. De fato, *Loman* está mesmo em dois lugares no mesmo tempo, o presente e o passado, o que revela a reconstrução do passado na cabeça de *Willy Loman*.

Um exemplo de uma alucinação e recordação acontece quando *Willy* está jogando cartas com o vizinho *Charley*. Durante o jogo, *Willy* tem recordações de *Ben*, que é seu irmão falecido que ganhou uma fortuna com diamantes na África. *Willy* começa uma conversa imaginária em voz alta com seu irmão *Ben*, o que confunde *Charley*, que pensa que *Willy* está falando com ele:

CHARLEY: Não me chame de inútil Willy. *Tio Ben* [...] *entra* [...] *exatamente quando Willy fala*. WILLY: Estou morrendo de cansaço, Ben. *Ouve-se a música de Ben. Ben olha tudo em volta*. CHARLEY: Bom, continue jogando vai dormir melhor. Você me chamou Ben? *Ben olha o relógio*. WILLY: engraçado. Por um segundo você me lembrou o meu irmão Ben. BEN: Eu só tenho alguns minutos. *passeia, inspecionando o lugar. Willy e Charley continuam jogando*. CHARLEY: Você nunca mais soube dele, é? Desde aquela época? WILLY: Linda não te contou? Umas duas semanas atrás nós recebemos uma carta da esposa dele na África. Ele morreu. CHARLEY: É mesmo?. BEN, *rindo*: Então isto é Brooklyn, hã? (2009, p. 196).

Nesta citação pode-se perceber como, na cabeça de *Willy Loman*, acontece uma recordação. *Willy* conversa com seu vizinho *Charley* no presente e ao mesmo tempo *Willy* tem uma conversa com a recordação do passado do seu irmão, que está visitando *Willy* para se despedir dele quando vai para África. Estas recordações têm, de acordo com Moss (1968), duas funções, o que é confirmado por Bigsby (2004, p. 83) quando observa que “[...] o passado e o presente estão causalmente ligados [...] eles também são realidades coexistentes e deformantes, informando um ao outro”<sup>144</sup>.

A primeira função se refere às lembranças felizes, assim, “quando a realidade se torna muito dolorosa, Willy se refugia num mundo de [...] lembranças róseas do passado e de fantasias em que ele cumpre as aspirações, a realização do que lhe escapou na

<sup>143</sup> “Willy is at two places at the same time, [...] certainly not in the dream [...]”.

<sup>144</sup> “[...] past and present are causally connected [...] they are also coexistent realities informing and deforming one another”.

vida”<sup>145</sup>, como Hadomi (2007, p. 15) explica. Por exemplo, *Willy* está feliz de se (re)encontrar com seu irmão na sua mente, porque ele tem a chance de mostrar que também teve sucesso a *Ben*, assim, “embora suas memórias sejam baseadas em eventos reais, estes são falsificados em sua mente [...] como eles deveriam ter se realizado”<sup>146</sup> (HADOMI, 2007, p. 15).

De fato, *Willy* não teve o sucesso tão desejado. Ele quer na mente mostrar a *Ben* que foi bem sucedido e ficou rico. *Willy* deforma a realidade triste do presente, na sua mente, num evento do passado para se sentir melhor. “Por isso, na mente de *Willy*, a realidade como ela é imediatamente experimentada por ele, funde-se em sua consciência com a lembrança dos acontecimentos distantes para formar um contínuo e ininterrupto tempo passado e presente”<sup>147</sup> (HADOMI, 2007, p. 15).

A outra função das recordações se refere à tentativa de entender de onde vêm seus problemas, porque “[...] sempre se pode ver as sementes do declínio de um indivíduo em pontos anteriores de sua vida, se olhar para esses pontos em sua vida retrospectivamente”<sup>148</sup> (COHEN, 2008, p. 102). Por isso, como Miller (1994, p. 139) explica “[...] em seu desespero para justificar sua vida, *Willy Loman* tem destruído os limites entre agora e depois”<sup>149</sup>. Um destes problemas é o problema com *Biff*, seu filho mais velho, que, para o desespero de *Willy*, não consegue ter sucesso.

No segundo ato da peça, *Willy* encontra com *Biff* e seu outro filho *Happy* num restaurante para comemorar o fato de que *Biff* tiraria um empréstimo para começar seu próprio negócio. Entretanto, *Biff* falhou. *Willy* e seus filhos brigam e os filhos deixam *Willy* sozinho no restaurante. Lá, *Willy* tem uma recordação de quando *Biff* encontrou *Willy* com outra mulher num hotel. Isso causou em *Biff* uma grande decepção pelo pai e ele perdeu a motivação de lutar na vida, assim, a recordação ajuda *Willy* a entender o fracasso da vida do filho.

---

<sup>145</sup> “When reality becomes too painful, Willy retreats into a dream world, consisting of his roseate recollections of the past and of fantasies in which he fulfils the aspirations, the attainment of which has eluded him in life”.

<sup>146</sup> “Although his memories are based on actual events, these are falsified in his mind [...] about how they ought to have turned out”.

<sup>147</sup> “Hence in Willy’s mind, reality as it is immediately experienced by him merges in his consciousness with his recollection of distant events to form a seamless continuum of past and present time”.

<sup>148</sup> “[...] one can always see the seeds of an individual’s decline in earlier points of his life if one looks at those points in his life retrospectively”.

<sup>149</sup> “[...] in his desperation to justify his life, Willy Loman has destroyed the boundaries between now and then”.

Assim, como Hadomi (2007, p. 15) nota, “os eventos reais acontecidos em sua presença, especialmente o regresso do seu filho *Biff*, tornam-se o gatilho para as lembranças e fantasias de *Willy* que constituem as sequências imaginárias da peça”<sup>150</sup>. A volta de *Biff* para casa e a cena no restaurante, eventos reais no presente, fazem *Willy* pensar por que seu filho fracassou. Então, *Loman* “[...] volta na sua vida pela memória, buscando o momento em que ele traiu a vida ou ela o traiu. [...]. Ele [...] volta a uma época que [...], de alguma forma, que ele não consegue entender, transportou as sementes da sua consternação atual”<sup>151</sup> (BIGSBY, 2005, p. 101). Por isso, *Willy* volta em sua mente para o passado, tentando reconstruir o passado e assim, para entender o que aconteceu na sua vida e a de *Biff*.

#### 2.4.2 Alienação e cenário

A alienação se expressa nas peças de Miller também pelo cenário no palco. O cenário tem um papel grande para realçar a ação e acentuar e expressar sentimentos dos personagens. Sofer (2008, p. 97) enfatiza que *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, “[...] demonstra um salto enorme no domínio da tecnologia do teatro de Miller [...]”<sup>152</sup>. Este uso da tecnologia por Miller se expressa na maneira em que “[...] a peça modula entre a vida de sonho interior de *Willy Loman* e sua realidade cotidiana graças ao uso fluído de Miller de um cenário altamente simbólico e transparente, iluminação expressionista e música evocativa de flauta”<sup>153</sup> (SOFER, 2008, p. 97).

O cenário funciona também para mostrar a oposição entre o passado e o presente e permite evidenciar que os eventos do passado e do presente acontecem ao mesmo tempo na mente de *Willy*. Para realizar estes efeitos foram usadas “[...] luzes e transparências [...] para mostrar uma progressão contínua entre *Willy* no presente

<sup>150</sup> “The actual events enacted in his presence, particularly the return of his son Biff, become the trigger for Willy’s recollections and fantasies which constitute the play’s imaginary sequences”.

<sup>151</sup> “[...] tracks back through his life in memory, restlessly searching for the moment when he betrayed life or it betrayed him. [...]. Willy Loman [...] returns to a time which [...] had, in some way he cannot understand, carried the seeds of his current dismay”.

<sup>152</sup> “[...] demonstrates a quantum leap in Miller’s mastery of theatre technology [...]”.

<sup>153</sup> “[...] the play modulates between Willy Loman’s inner dream-life and his present-day reality thanks to Miller’s fluid use of a transparent, highly symbolic set, expressionistic lighting and evocative flute music [...]”.

interagindo com as pessoas em seu ambiente e Willy em sua memória interagindo com pessoas [...] no passado”<sup>154</sup>, como Murphy (2006, p. 419) explica.

Por exemplo, na peça *A Morte de um Caixeiro Viajante* encontra-se a seguinte rubrica: “todo o cenário é parcialmente transparente”<sup>155</sup> (MILLER, 1967, p. 11), porque as recordações de *Willy* também não têm limites físicos. As paredes também dizem respeito ao uso do tempo: “quando a ação está no presente os atores observam as linhas de parede imaginárias. Mas nas cenas do passado essas fronteiras são quebradas e os personagens entram ou saem da sala percorrendo uma parede no proscênio”<sup>156</sup> (MILLER, 1967, p. 12).

Assim, quando *Willy* está nas suas recordações, as paredes não precisam ser respeitadas, porque recordações não conhecem tempo. Da mesma forma, as paredes, quando a ação está no presente, devem logicamente ser respeitadas, porque no tempo presente há limites físicos e espaciais; o presente acontece agora no limite físico espacial e não acontece na cabeça de um personagem. Por este uso do cenário, de acordo com Szondi (2001, p. 173) Miller se destacou por “introduzir o passado em uma esfera além do diálogo” na peça *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, porque a peça de Miller usa o cenário para mostrar o passado e não apenas por via do diálogo.

### 2.4.3 Alienação e iluminação

Murray, (1968) nota que a música e a iluminação teatral também enfatizam a ação e o clima, o espírito de uma peça e podem apresentar comentários irônicos sobre a ação, principalmente em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*. Por exemplo, *Willy* não entende porque *Biff* falhou e isso “[...] leva-o a explorar seu passado, uma viagem psicológica tornada eficaz teatralmente pelo uso expressionista de Miller de iluminação [...]”<sup>157</sup>, de acordo com Centola (2007, p. 28).

<sup>154</sup> “[...] lights and transparencies [...] to show a seamless progression between Willy in the present interacting with the people in his environment and Willy in his memory interacting with people [...] in the past”.

<sup>155</sup> “The entire setting is partially transparent”.

<sup>156</sup> “Whenever the action is in the present the actors observe the imaginary wall lines. But in the scenes of the past these boundaries are broken and characters enter or leave a room by stepping through a wall onto the forestage”.

<sup>157</sup> “[...] impels him to explore his past, a psychological journey made effective theatrically by Miller’s expressionistic use of lighting [...]”.

Para ilustrar a exploração do passado, a iluminação teatral demonstra ironicamente a falta de sucesso de *Biff* como jogador de futebol americano. *Biff* “entra na cozinha escura. Ele vem do palco em uma piscina de luz dourada”<sup>158</sup> (MILLER, 1967, p. 68). *Biff* entra num lugar obscuro (a cozinha escura), mas as expectativas são que ele se tornou um herói (a luz dourada) do futebol, porque “uma estrela assim nunca pode realmente desaparecer. A luz em *Willy* está desaparecendo”<sup>159</sup> (MILLER, 1967, p. 68).

A iluminação teatral mostra a ironia da situação na qual *Biff* nunca vai ser um astro e vai desapontar o pai. “Biff Loman está perdido. No maior país do mundo um rapaz tão...bonitão está perdido” (2009, p. 157), suspiro *Willy*. Quando é mencionado na peça sobre a estrela que não pode desaparecer, a luz em *Willy* está desaparecendo, assim profetizando o futuro, o sucesso desaparecendo a *Biff* e *Willy*.

A iluminação enfatiza também o lugar claustrofóbico onde a família *Loman* mora. A casa deles é cercada por prédios e blocos de apartamentos que bloqueiam o sol e o vento, fazendo com que a casa fique obscura e que todas as plantas no quintal morram. Para expressar isso, os prédios ameaçadores têm um brilho alaranjado. Mas, “quando a memória assume, este brilho dá lugar a um fundo mais onírico com folhas escuras e música, evocando uma época mais feliz, pastoral”<sup>160</sup> (ABBOTSON, 2007, p. 136). Por exemplo, quando *Willy* entra na cozinha, ele entra também no passado e “os prédios de apartamento estão desaparecendo e toda a casa e os arredores se cobrem de folhas” (2009, p. 183).

#### 2.4.4 Alienação e música

A música também pode acrescentar tons ao espírito de uma cena ou comentários irônicos. No começo do segundo ato, a rubrica menciona que “ouve-se música, alegre e brilhante” (2009, p. 215). Neste dia *Willy Loman* vai visitar seu chefe para pedir um emprego no escritório e *Biff* vai pedir um empréstimo. Há esperança num futuro melhor para pai e filho.

<sup>158</sup> “Biff enters the darkened kitchen. He comes downstage into a golden pool of light”.

<sup>159</sup> “a star like that can never really fade away. The light on Willy is fading”.

<sup>160</sup> “when memory takes over, this glow gives way to a more dreamlike background with shadowy leaves and music, evoking a happier, pastoral era”.

Por isso, esta cena é acompanhada por “música alegre e brilhante.” Mas a alegria e a esperança estão prestas a mudar para a decepção e a ira. *Biff* não tem coragem de pedir o empréstimo e *Willy* é demitido e humilhado, porque, depois de ser demitido, ele pede dinheiro emprestado a *Charley*. Ao deixar o escritório de *Charley*, “todas as luzes se apagam. De repente, música áspera é ouvida e um brilho vermelho surge”<sup>161</sup> (MILLER, 1967, p. 98)

A “música alegre e brilhante” agora é “música áspera”, porque as esperanças de *Willy* estão desfeitas. A iluminação teatral, um “brilho vermelho” nesta cena, acompanha a música nesta situação desesperada de *Willy*. A iluminação teatral vermelha é agora como a luz de um alarme acendendo, que quer antecipar, sugerir, avisar que mais cenas dramáticas na peça estão por acontecer, como a cena no restaurante, na qual *Biff* confessa ao pai que não conseguiu pedir o empréstimo. Assim, a música e a iluminação teatral acrescentam ironia a esta cena.

A flauta faz também um papel importante na peça, porque “há uma melancolia na flauta que fala [...] para um mundo perdido [...]”<sup>162</sup>, como Bigsby diz (2005, p. 116). Este mundo perdido consiste da infância feliz de *Willy*. A música da flauta “[...] relembra tanto o pai de *Willy* que tocava esse instrumento e o sonho pastoral que poderia ter se adaptado à melhor natureza de *Willy* do que o mundo cruel de negócios que ele escolheu”<sup>163</sup> (ABBOTSON, 2007, p. 136). *Willy* sente a falta do pai e a flauta relembra-o dos tempos felizes, o que pode ser detectado por esta conversa entre *Willy* e seu irmão *Ben*:

WILLY. [...] a gente sentado em volta do fogo e com uma música tocando.  
BEN. A flauta. Ele tocava flauta.  
WILLY. Claro, a flauta, isso mesmo! *Ouve-se música, uma melodia aguada, movimentada.*  
(2009, p. 199)

De fato, esta lembrança feliz do pai, representando a vida pastoral, caberia mais em *Willy* que a vida urbana de negócios que frustra e por fim mata *Willy*. Por isso, a peça começa com “ouve-se uma melodia, tocada em flauta. É pequena e delicada, evocando grama, árvores, o horizonte” (2009, p. 171). Esta frase alerta *Willy* sobre qual caminho teria sido melhor para ele. A música também representa seu irmão *Ben*: “ouve-

<sup>161</sup> “All light blacks out. Suddenly raucous music is heard and a red glow rises”.

<sup>162</sup> “there is a melancholy to the flute that speaks [...] to a lost world [...]”

<sup>163</sup> “[...] recalls both *Willy*’s father who played such an instrument and the pastoral dream that may have suited *Willy*’s nature better than the harsh world of business that he chose”.

se música, a música de Ben, primeiro distante, depois cada vez mais perto” (2009, p. 225). Toda vez que *Ben* aparece, sua música é ouvida, principalmente quando *Willy* perde a confiança. O aparecimento de *Ben* e sua música serve para *Willy* enganar-se a si mesmo, fazendo-o permanecer e acreditar na sua vida de negócios.

Outra função da música é enfatizar a falsidade de *Willy*. Ele traiu a esposa *Linda* nas suas viagens de negócios, enquanto ela acreditava nele, e os filhos fracassaram na vida pela educação errada de *Willy*. Por isso, quando *Willy* não está seguro da sua aparência física, *Linda* diz: “[...] você é o homem mais bonito. Poucos homens são idolatrados pelos filhos como você” (2009, p. 190). No mesmo momento, “ouve-se música, atrás de um painel, à esquerda da casa, a Mulher, semivisível, está se vestindo” (2009, p. 190). Esta mulher é a mulher com quem *Loman* traiu *Linda*. Ele volta nesta cena para mostrar a falsidade de *Willy* no casamento e na educação errada dos filhos. É esta mulher que *Biff* encontra no quarto do hotel com seu pai, e que faz o jovevm entender a falsidade do pai, suas mentiras e suas crenças falsas.

O público entende a peça e seu protagonista *Willy Loman*. Exatamente pelo uso do cenário, Murphy (2006, p. 419) acrescenta que “esta linguagem cênica deu ao público uma maior simpatia pela “realidade” de *Willy*, provocando uma compreensão da sua vida interior”<sup>164</sup>. O cenário inovador de Miller provoca no público uma compreensão mais profunda de *Willy Loman*. A iluminação, as recordações e a música mostram a mente perturbada de *Willy* ao público. Desta forma, “o resultado é uma produção cujo público [...] entende *Willy Loman* muito melhor do que qualquer um dos personagens da peça o entende, permitindo uma apreciação completa da sua tragédia”<sup>165</sup> (MURPHY, 2006, p. 419).

## **2.5 *Linda Loman* como agente da ação e a posição da mulher em *A Morte de um Caixeiro-Viajante***

No século XIX, uma peça importante para o drama social foi *A Casa de Bonecas* (1897) de Ibsen. Esta importância é dada pelo fato de que esta peça relata uma notável

<sup>164</sup> “This scenic idiom gave the audience a greater sympathy for the “real” Willy by drawing them into an understanding of his inner life”.

<sup>165</sup> “The result is a production whose audience [...] understands Willy Loman far better than any of the characters in the play do, enabling a full appreciation of his tragedy”.



instância de emancipação das mulheres e assim teve muita influência no surgimento dos movimentos emancipatórios. A peça trata do casamento de *Nora* e *Torvald Helmer*. *Nora* é uma dona de casa exemplar, entretanto, em uma situação difícil, toma emprestado dinheiro de um agiota, falsificando a assinatura do pai, como este fosse o fiador do empréstimo.

Chantageada pela agiota, *Nora* tenta, sem sucesso, esconder do marido o que para o mesmo, em sua posição social de gerente de um banco, se configuraria como desonra, ainda que o gesto criminoso da esposa houvesse dado para conseguir um dinheiro que lhe salvou a vida. Quando *Torvald* descobre, fica furioso e, prezando mais por sua própria posição social do que pela boa intenção da esposa, ordena que *Nora* fique em casa para cuidar dos filhos. *Nora* deixa a família e o casamento. Assim, “ouve-se o som de uma porta que bate lá embaixo e cai o pano” (1976, p. 172).

Foi com este som de uma porta batendo e o pano caindo que terminou a apresentação da peça e provocou um choque na Europa do fim do século XIX. Com este fim da peça, com uma mulher deixando o marido e os filhos, começa a atenção pelos direitos das mulheres no drama social. Ibsen exerceu grande influência sobre Miller. Mas, a respeito da emancipação feminina, esta influência não está muito visível na obra de Miller.

Por exemplo, Otten (2008, p. 11) nota que “para muitos críticos feministas e outros críticos baseados em gênero, Miller é culpado por criar textos sexistas, que aviltam ou reduzem personagens femininas”<sup>166</sup>, como *Linda* na *Morte de um Caixeiro-Viajante*. Sobre *Linda*, Otten (2008, p. 12-13), acrescenta que “*Linda* continua a ser uma figura controversa. [...] Na melhor das hipóteses, [...] *Linda Loman* representa o fracasso de Miller para criar personagens femininos progressistas e úteis; na pior das hipóteses, ela reflete a atitude sexista do dramaturgo [...]”<sup>167</sup>.

Entretanto, Abbotson (2007, p.139) defende Miller, estipulando que “é fácil ser perturbado pelos estereótipos femininos [...] que encontramos em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, [...] mas Miller queria que sua peça fosse realista, e na sociedade norte-americana do final dos anos de 1940, era assim que muitas mulheres eram

<sup>166</sup> “For many feminist and other genderbased critics, Miller is guilty of creating sexist texts, which demean or reduce female characters”.

<sup>167</sup> “Linda remains a controversial figure. [...] At best, [...] Linda Loman represents Miller’s failure to create progressive and helpful female characters; at worst, she reflects the dramatist’s sexist attitude [...]”.

vistas”<sup>168</sup>. Os estereótipos femininos usados por Miller na peça são, por exemplo: “[...] a boa dona de casa, a garota de programa, a secretária tímida [...]”<sup>169</sup> (ABBOTSON, 2007, p. 139). A “boa dona da casa” é representada por *Linda*.

Na função de dona de casa, *Linda* “[...] é talvez a mais notória personagem de Miller em relação à símbolos compensatórios”<sup>170</sup>, como nota Batten (2008, p. 169). A esposa de *Willy* aparece muitas vezes na peça com um cesto de roupas: “*Linda* entra [...], uma fita no cabelo, leva um cesto de roupa lavada” (2009, p. 188). Então, “enquanto lavanderia era um dever habitual de uma mulher neste período de tempo, isso também mostra *Linda* como uma pessoa que “lava as manchas”, metaforicamente, a mancha das derrotas de *Willy*”<sup>171</sup> (BATTEN, 2008, p. 169). *Linda* sempre fica ao lado do marido, ajudando-o e consolando-o, quando *Willy* fica desesperado e quer desistir.

Outro símbolo importante são as meias, que, “[...] enquanto elas erotizam a amante, as meias se tornam o emblema do aprisionamento da mãe na vida doméstica”<sup>172</sup>, explica Gilleman (2008, 157). Por exemplo, da citação “*Linda* entra na cozinha e começa a cerzir meias” (2009, p.190) pode-se perceber que *Linda* faz seu dever doméstico na cozinha para poupar dinheiro por cerzir suas meias, enquanto *Willy* dá meias novas à sua amante. Sendo assim, “as meias associam a mulher com a mãe e, ao mesmo tempo, a sexualidade do pai com a humilhação da mãe”<sup>173</sup> (GILLEMAN, 2008, p. 157).

Por isso, *Willy* não aguenta de ver *Linda* cerzindo as meias: “não quero você consertando meias nesta casa” (2009, p. 192), não somente pela humilhação financeira, mas porque as meias lembram a ele sua infidelidade e principalmente, porque as meias representam a discussão com o filho no hotel. No hotel em Boston, *Biff* encontrou seu pai com a amante. A amante demanda meias novas de *Willy*: “você me prometeu duas caixas de meias [...]” (2009, p. 251). *Willy* dá as meias à amante, o que provoca uma reação de revolta de *Biff*: “o senhor deu para ela as meias da mamãe!” (2009, p. 252).

---

<sup>168</sup> “it is easy to be disturbed by the [...] female stereotypes that we find in *Death of a Salesman*, [...] but Miller wanted his play to be realistic, and in U.S. society of the late 1940s, this is how many women were viewed”.

<sup>169</sup> “[...] the good housewife, the call girl, the mousy secretary [...]”

<sup>170</sup> “[...] is perhaps Miller’s most notorious character in respect to compensatory symbols”.

<sup>171</sup> “While laundry was a customary duty of a wife in this time period, it also shows Linda as a person who “washes out stains,” metaphorically, the stain of Willy’s defeats”.

<sup>172</sup> “[...] while they eroticize the mistress, the stockings become the emblem of the mother’s entrapment in domesticity”.

<sup>173</sup> “The stockings associate the woman with the mother and thus the father’s sexuality with the mother’s humiliation”.

Assim, “para *Willy*, e [...] para *Biff*, a visão de *Linda* cirzendo meias é um lembrete visível do preço que ela está pagando [...]”<sup>174</sup> (GILLEMAN, 2008, p. 157). O preço consiste em ficar presa numa vida doméstica e cuidar de um marido egoísta.

Mas, apesar de aparentemente aceitar o mal-tratamento do marido “*Linda* não é estúpida ou fraca [...]. Ela é a principal razão pela qual a família conseguiu ficar unida, daí sua representação como alguém que tenta consertar tudo, de meias até pessoas”<sup>175</sup> (ABBOTSON, 2007, p. 139). É *Linda* que faz e paga as contas da casa, é ela que toma emprestado dinheiro para completar a falta de renda do marido, assim *Linda* sempre “[...] surge [...] para ajudar ou apoiar [...] o protagonista da peça, seu marido”<sup>176</sup>. Então, *Linda* é uma mulher determinada e forte e “[...] isso pode ser visto como oposto ao estereótipo da fraca figura materna”<sup>177</sup> (ABBOTSON, 2007, p. 139).

Outro exemplo da força de *Linda* ocorre quando ela tenta defender o marido e reconciliá-lo com os filhos. Enquanto *Happy* e *Biff* criticam o pai, *Linda* o defende: “*Biff*, meu bem, se você não tem amor por ele, então não pode ter amor por mim” (2009, p. 204) e “[...] a vida inteira foi dedicada a vocês e vocês dão as costas para ele” (2009, p. 208). *Linda* apela aos filhos para ajudar o pai: “*Biff*, a vida dele está nas suas mãos!” (2009, p. 208). Assim, *Linda* mostra seu lado doce e fiel, o que seu nome “*Linda*” já implica dizer.

Além disso, *Linda* é bastante entusiástica com os planos dos filhos. Quando, *Happy* vem com a ideia de vender artigos esportivos, o que *Willy* acha “uma ideia de um milhão de dólares!” (2009, p. 210), pensa-se que assim, a família seria reconciliada, “é a família reunida de novo. A velha honra, a camaradagem [...]”, diz um entusiasta *Happy*. As reações positivas de *Linda* ao plano são, por exemplo, “maravilhoso!” (2009, p. 210) e “parece que as coisas estão começando” (2009, p. 211).

Mas, por este encorajamento, *Linda*, “[...] permite a seu marido e filhos manterem a falsa bravata, levando-os à destruição”<sup>178</sup>, como Batten (2008, p. 169) observa, realçando um lado negativo de *Linda*, que é provocado pelo desejo e boa intenção de ver sua família sair dos problemas. *Biff* vai ao escritório do seu ex-chefe

<sup>174</sup> “To Willy, and [...] to Biff as well, the sight of Linda mending stockings is a visible reminder of the price she is paying [...]”.

<sup>175</sup> “Linda is not stupid or weak [...]. She is the main reason why this family has managed to stay together, hence her depiction as a mender who tries to mend everything from stockings to people”.

<sup>176</sup> “[...] emerges [...] to aid or support [...] the play’s protagonist, her husband”.

<sup>177</sup> “[...] can be seen as against the stereotype of the weak, maternal figure”.

<sup>178</sup> “[...] enables her husband and sons to maintain the false bravado, leading to their destruction”.

para tomar dinheiro emprestado, a fim de financiar o plano de *Happy*, mas fracassa. Simultaneamente, o pai, mais uma vez cheio de esperança, vai até seu chefe para pedir outro emprego, mas é demitido. Mais tarde, o pai e os filhos se encontram num restaurante para comemorar o sucesso, mas a situação explode; os filhos brigam com Willy e deixam o pai sozinho e se divertem com duas moças, enquanto um decepcionado Willy vai para casa para planejar o suicídio.

Desta maneira, “*Linda* contribui [...] para o fim trágico de Willy”<sup>179</sup> (OTTEN, 2008, p. 16), porque Willy e seus filhos, apesar da falta de sucesso materialista, são estimulados por *Linda* a tentar mais uma vez. Assim, “talvez mais do que qualquer outro personagem [...], é Linda que ajuda [...] confirmar, as mentiras e ilusões no centro da peça [...]”<sup>180</sup>, como descreve Bailey McDaniel (2008, p. 28), o papel decisivo de *Linda* nas vidas dos homens *Loman*.

Mas, apesar da discussão sobre o papel de *Linda* ser positivo ou negativo, “*Linda* é importante para o desenvolvimento do enredo, porque ela [...] tem um significativo ‘trabalho’ narrativo na peça de Miller”<sup>181</sup>, como nota Bailey McDaniel (2008, p. 28). Ela explica aos filhos o quão terrível é a situação do pai, o que provoca a cena discutida nos parágrafos anteriores.

*Linda* provoca também a continuação da ação da peça e até “[...] participa nas [...] reconstruções de Willy do passado”<sup>182</sup> (OTTEN, 2008, p. 14), como este trecho mostra: “*Linda* entra no tempo passado [...]” (2009, p. 225). Então, a presença continuada de *Linda* na peça, “além de transmitir as primeiras e as últimas palavras que o público ouve [...]”<sup>183</sup> (BAILEY McDANIEL, 2008, p. 28), faz que ela seja o eixo da peça, responsável pela continuação da ação da *Morte de um caixeiro-Viajante*.

## 2.6 Aspectos do drama social em outras peças de Arthur Miller

Um bom exemplo de efeitos de alienação se encontra também na peça *Depois da Queda* (*After the Fall*) de 1964, de Miller, que é considerada autobiográfica e relata as

<sup>179</sup> “*Linda* contributes [...] to Willy’s tragic end”.

<sup>180</sup> “Perhaps more than any other character [...], it is Linda who helps [...] confirm, the lies and delusions at the center of the play [...]”.

<sup>181</sup> “*Linda* is important to the plot’s development because she [...] does have a significant narrative “job” in Miller’s play”.

<sup>182</sup> “[...] participates in Willy’s reconstructions of the past”.

<sup>183</sup> “In addition to delivering the first and final words that the audience hears [...]”.

reminiscências do protagonista *Quentin* sobre seus três casamentos: “*Depois da Queda* parece ser a tentativa de Miller para reunir uma série de tópicos em sua própria vida [...]”<sup>184</sup>, como afirma Bigsby (2005, p. 228). Quigley (2007, p. 130) nota que “ambas as peças entrelaçam cenas do passado e do presente, descrevendo eventos em uma sequência em desacordo com a sua progressão cronológica”<sup>185</sup>.

Assim, a peça é também semelhante à obra *A Morte de um Caixeiro Viajante* em relação às recordações internas na cabeça do protagonista. Na verdade, uma rubrica diz que, “a ação ocorre na mente, pensamento e memória de *Quentin*” (MILLER, 1967, p. 1)<sup>186</sup>, fazendo a alienação ser nesta peça ainda maior, porque toda a ação acontece como reminiscências do protagonista. Mas, como já foi mencionado, a alienação se encontra também na encenação:

Não há paredes ou limites substanciais. A encenação consiste em três níveis subindo para o mais alto na parte de trás, cruzando em uma curva de um dos lados do palco para o outro. Erguendo-se acima, e dominando o palco, é a torre de pedra destruída de um campo de concentração alemão (MILLER, 1967, p. 1)<sup>187</sup>.

Assim, esta encenação enfatiza a alienação da peça. Os atores se movem pelos três níveis no palco, entrando nas reminiscências de *Quentin* quando ele pensa num outro personagem, porque reminiscências não têm limites físicos. A torre de pedra destruída de um campo de concentração alemão também não é um atributo comum num palco do teatro. A torre se refere ao sofrimento do povo judeu na segunda guerra mundial, quando *Quentin*, nas suas reminiscências, visita o campo de concentração.

Neste campo, *Quentin* conhece sua terceira esposa *Holga*. Quando eles se falam as luzes da torre ascendem, acentuando o sofrimento dos judeus (*Quentin* é judeu) e o amor florescendo entre os dois. O fato de que não há paredes ou limites substanciais também enfatiza que as reminiscências de *Quentin* acontecem em sua cabeça e, portanto, não conhecem limites e fronteiras físicas, como acontece também na *Morte de um Caixeiro-Viajante*.

---

<sup>184</sup> “*After the Fall* seems to be Miller’s attempt to draw together a number of threads in his own life [...]”.

<sup>185</sup> “Structurally, both plays interweave scenes of the past and present, depicting events in a sequence at odds with their chronological progression”.

<sup>186</sup> “The action takes place in the mind, thought and memory of *Quentin*”.

<sup>187</sup> “There are no walls or substantial boundaries. The setting consists of three levels rising to the highest at the back, crossing in a curve from one side of the stage to the other. Rising above it, and dominating the stage, is the blasted stone tower of a German concentration camp”.

Outra peça de Miller que envolve alienação a respeito do uso do tempo e da encenação é *Mr. Peters' Connections* (1998). Este *Mr. Harry Peters* é um ex-piloto, um homem idoso que perdeu a conexão com o tempo em um mundo que ele não mais entende. A peça ocorre em um clube abandonado que sua esposa *Charlotte* o encoraja a comprar. Também estão “presentes”, entre outros, uma mulher desabrigada chamada *Adele*, *Calvin*, *Larry*, dono de uma loja de sapatos, *Rose*, a filha grávida de *Peters*, e *Leonard*, namorado de *Rose*.

Bigsby (2005, p. 406) observa que “como na *Morte de um Caixeiro-Viajante* e *Depois da Queda*, se está dentro da cabeça do personagem central”<sup>188</sup> em *Mr. Peters' Connections*. Por exemplo, Miller (1999, p. VII) escreve no prefácio que “a peça está ocorrendo dentro da mente de Mr. Peters [...] a partir de onde é ainda possível olhar para trás em direção à vida, à luz do dia ou avançar para as profundezas enevoadas”<sup>189</sup>.

Na cabeça do *Sr. Peters*, ele “[...] convoca fragmentos de seu próprio passado; pessoas, lugares, eventos”<sup>190</sup> (BIGSBY, 2005, p. 406), porque ele perdeu as conexões com sua vida passada, família e amigos no fim da sua vida. Esta perda das conexões do passado é a alienação de *Peters*: “todos os meus cães estão mortos. Meia dúzia de gatos [...] tudo se foi. Provavelmente cada mulher com quem eu dormi, também, exceto minha esposa. [...] Às vezes me pergunto, eu fui, sem saber, embalsamado?”<sup>191</sup> (1999, p. 4). A morte de quase todos desorientou *Peters* que nem sabe se ele mesmo está vivo ou não.

Por isso, “há uma [...] lógica para o aparecimento de figuras do passado do Sr. Peters, um mundo onírico [...] que ele povoa com suas memórias. Como na *Morte de um Caixeiro-Viajante*, o tempo se dissolve quando personagens transmutam entre juventude à velhice [...]”<sup>192</sup> (BIGSBY, 2005, p.415). *Peters* tenta lembrar pessoas e eventos do passado, com o objetivo de “ao enfrentar o fato iminente de sua morte, ele é

<sup>188</sup> “As in *Death of a Salesman* and *After the Fall*, we are inside the head of the central character”.

<sup>189</sup> <sup>189</sup> “The play is taking place inside Mr. Peters’ mind [...] from where it is still possible to glance back toward daylight life or forward to into the misty depths”.

<sup>190</sup> “[...] summons up fragments of his own past; people, places, events”.

<sup>191</sup> “All my dogs are dead. Half a dozen cats [...] all gone. Probably every woman I slept with, too, except my wife. [...] I wonder sometimes, have I, without knowing it, been embalmed?”

<sup>192</sup> “There is a [...] logic to the appearance of figures from Mr Peters’s past, a dream-like [...] world he peoples with his memories. As in *Death of a Salesman*, time dissolves as characters transmute from youth to age [...]”.

forçado a se perguntar qual tem sido significado a vida, qual tem sido o seu assunto”<sup>193</sup> (BIGSBY, 2005, p. 407).

Por exemplo, *Peters*, quando está no clube, encontra sua amante *Cathy-May* que “está morta há tempos”<sup>194</sup> (MILLER, 1999, p. VII). Ele fica surpreso ao encontrar sua amante, morta há tempos e ainda aparecendo jovem: “então você não está...não está morta?...Mas, claro que morreu...*Cathy-May* vem na sua direção; ela está nua [...]”<sup>195</sup> (1999, p. 3-4). *Harry Peters*, na sua mente, vê sua amante como estava quando jovem e viva e é somente ele que pode vê-la, assim ela está “presente” na peça. Desta forma, como *Willy Loman*, *Peters* está no passado e no presente no mesmo tempo para reconstruir sua vida no “[...] seu desejo de descobrir a relação entre passado e presente [...] (BIGSBY, 2005, p. 407)”<sup>196</sup>.

A alienação, já discutida anteriormente, mistura o tempo como uma forma de alucinação e simboliza a alienação de *Mr. Peters*, como acontece na *Morte de um Caixeiro-Viajante*. A alienação, como na *Morte de um Caixeiro-Viajante*, se expressa também pelo cenário. Por exemplo, Miller (1991, p. VIII) menciona que “o palco pode ser em chamas de luz [...] ou mergulhado em escuridão cavernosa [...] ele pode ameaçar ou tranquilizar, porque a ação da peça é a procissão do humor do Sr. Peters [...]”<sup>197</sup>. Desta maneira, a encenação, neste caso por via da iluminação, revela o estado de *Peters*, como acontece com *Willy Loman*.

A peça *The Ride Down Mt. Morgan* (1991) se caracteriza também pelo uso do tempo, no jogo entre o passado e presente. A este respeito, Bigsby (2004, p. 116) nota que “[...] A estrutura de *Ride Down Mount Morgan* se assemelha à *Morte de um Caixeiro-Viajante*, [...] o tempo é recolhido e eventos são chamados à existência por uma mente em que a memória e o desejo são meramente duas testemunhas perante um tribunal [...]”<sup>198</sup>. Assim, nesta peça, como *Willy Loman*, o protagonista também quer se justificar e entender sua vida pelo uso da memória e do passado, em recordações.

<sup>193</sup> “In facing the impending fact of his death, he is forced to ask himself what life has meant, what has been its subject”.

<sup>194</sup> “[...] is long dead”.

<sup>195</sup> “then you’re not...you’re not. Of course she did! Cathy-May comes to him; she is naked”

<sup>196</sup> “[...] his desire to discover the relationship between past and present [...]”.

<sup>197</sup> “The stage may be ablaze with light [...] or steeped in cavernous darkness [...] it may threaten or reassure, for the action of the play is the procession of Mr. Peters’s mood [...]”.

<sup>198</sup> “[...] the structure of *The Ride Down Mount Morgan* resembles that of *Death of a Salesman*, [...] time is collapsed and events are summoned into existence by a mind in which memory and desire are merely two witnesses brought before a court [...]”.

O protagonista da *Ride Down Mt. Morgan*, *Lyman Felt*, agente de seguros, quer se justificar, pois é bígamo, fato que se torna conhecido quando *Lyman Felt* está hospitalizado após um acidente de carro em uma estrada de montanha. As duas esposas, *Theo*, com quem ele se casou há mais de trinta anos, e *Leah*, com quem se casou mais tarde, aparecem no hospital. Quando confrontado com as duas esposas, ele justifica suas ações para ambas as mulheres chocadas. Há dúvidas se o acidente realmente fora um acidente ou uma tentativa de suicídio, motivada pelo crescente desconforto de *Felt* sobre seu arranjo familiar incomum. *Felt* tenta reconstruir sua vida em conversas com seu melhor amigo, a enfermeira e sua filha.

Mas não há certeza se essas conversas acontecem na realidade, porque, “na tradição da peça-sonho clássica, torna-se impossível dizer com certeza se quaisquer dos eventos do *Ride down Mt. Morgan* existem fora da imaginação de Lyman [...]”<sup>199</sup>, como Abbotson (2007, p. 305) explica. Assim, esta peça parece com a *Morte de um Caixeiro-Viajante*, pois não se sabe se tudo ocorre na realidade ou na mente de *Willy Loman*, mostrando a mente perturbada do protagonista, o que evidencia, mais uma vez, alienação em uma peça de Miller.

Bigsby (2005, p. 368) acrescenta que a peça vai de “[...] cenas realistas para memórias, fantasias, cada uma deslizando sobre as outras, enquanto que *Lyman* cai em semi-consciência, recorda um passado real ou [...] outras pessoas, como se fossem de fato não mais do que atores em sua peça pessoal”<sup>200</sup>. Nota-se que *Willy Loman* também recorda personagens ou eventos dos quais não se sabe se existem de verdade ou não. Por exemplo, as conversas com *Ben* acontecem na mente de *Loman* e só ele pode vê-lo, provocando dúvida se *Ben* existiu ou se *Ben* e as conversas com ele existiram no passado e agora ressurgem como recordação. Um exemplo de uma conversa que pode ter acontecido ou não em *The Ride down Mt. Morgan* ocorre quando *Lyman* é confrontado por suas esposas *Theo* e *Bessie* sobre a bigamia.

THEO: É verdade?  
*Lyman fecha os olhos.*  
 THEO: Eu tenho que ouvir isso de você.  
 Queria casar com essa mulher?  
*Roncos profundos.*

<sup>199</sup> “In classic dream-play tradition, it becomes impossible to say for sure if any of *The Ride down Mt. Morgan*’s events exist outside Lyman’s imagination [...]”.

<sup>200</sup> “[...] realistic scenes to memories, to fantasies, each sliding over one another as Lyman lapses into semi-consciousness, recalls an actual past or [...] other people quite as if they were indeed no more than performers in his personal play”.



BESSIE, *aponta*: ele não está realmente dormindo.  
 THEO: Você teve um filho com essa mulher?  
 Lyman? Eu insisto!!! Eu insisto!!!!  
*Lyman emerge do lado do procênio da cama*  
*[...] enquanto Theo e Bessie continuam se direcionando para a cama,*  
*como se ele ainda estivesse nela.*  
*Mudança da luz: agora etérea sem cor [...].*  
*Theo continua a se direcionar para cama, e*  
*Bessie está fixa sobre ela também*  
*[...] e eles se tornam parte da sua (Lyman) visão<sup>201</sup>.*  
 (1999, p. 37).

Nesta cena, não fica claro se *Lyman* participa ou imagina acerca dos eventos, se ele está dormindo ou não. Por isso, Abbotson (2007, p. 305), observa que, “abrir a peça com um homem dormindo é a maneira que Miller encontra de advertir os espectadores sobre se toda a peça poderia ser nada mais que um sonho de um homem (ou pesadelo)”<sup>202</sup>. De fato, a peça se abre com: “*Lyman Felt* dormindo em uma cama hospitalar”<sup>203</sup> (1999, p.1), criando o jogo entre o tempo e a realidade, como na *Morte de um Caixeiro-Viajante*.

Sobre o jogo entre o tempo e a realidade, há, como Abbotson (2007, p. 305) sugere, “o nome de *Lyman* com suas possibilidades de engano escandaloso (mentiras) [...]”<sup>204</sup>. É possível entender o nome *Lyman*, como *Lie Man*, ou seja, *Homem Mentiroso*, ou *Mentiroso*. *Lyman Felt* mente para as duas esposas, mas toda a peça pode ser uma mentira, inventada na mente do protagonista. “Há muitas semelhanças entre *Willy Loman* e *Lyman Felt* além do eco em seus nomes”<sup>205</sup> (ABBOTSON, 2007, p. 300). De fato, os dois homens *Lyman* (homem mentiroso) e *Loman* (homem baixo) têm mais em comum do que a brincadeira com os nomes.

Por exemplo, ambos os homens vivem entre realidade e fantasia e querem se justificar, o que resulta em alienação. Esta alienação dos dois protagonistas se expressa na encenação das duas peças. Observe-se que Miller menciona nas instruções de produção da peça que “a peça segue a mente de *Lyman* através de cenas em tempo real,

<sup>201</sup> THEO: Is it true ? *Lyman closes his eyes*. I have to hear it from you. Did you marry that woman ? *Deep snores*. BESSIE, points: he’s not really sleeping. THEO: did you have a child with that woman ? Lyman ? I insist!!! I insist!!!! *Lyman emerges from the upstage side of the bed [...] while theo and Bessie continue addressing the bed, as though he were still in it. Light change: an ethereal colourness now [...]. Theo continues to address the bed, and Bessie is fixed on it as well [...] as they become part of his vision.*

<sup>202</sup> “opening the play with a man asleep is Miller’s way of warning us that this whole play could turn out to be nothing more than one man’s dream (or nightmare)”.

<sup>203</sup> “*Lyman Felt* asleep in a hospital bed”.

<sup>204</sup> “*Lyman’s* name with its possibilities of outrageous deceit (lies) [...]”.

<sup>205</sup> “There are many similarities between *Willy Loman* and *Lyman Felt* beyond the echo in their names”.

bem como na memória e sonho. O cenário deve, portanto, ser aberto para permitir que as cenas se movam fluidamente sem pausa”<sup>206</sup> (1999, sem página).

O uso deste tipo de cenário experimental para expressar alienação e o jogo entre tempo e a realidade é também encontrado na *Morte de um Caixeiro-Viajante*, com o uso da iluminação e efeitos de som. Por exemplo, *Lyman* diz que “[...] o único que sofreu nos últimos nove anos fui eu!”<sup>207</sup> (1999, p. 79), quando quer mostrar que foi ele que sofreu sendo casado com duas mulheres. A reação vem nas passagens: “um enorme rugido ecoando enche o teatro [...] luz sobe em Bessie [...]”<sup>208</sup> (1999, p. 79). O rugido representa a indignação das mulheres por serem traídas e a luz em *Bessie* mostra que ela, sendo a segunda esposa, é a maior sofredora.

Abbotson (2007, p. 303) nota que “*The Ride down Mt. Morgan* ocorre em tempos conturbados e aborda as dificuldades de se viver em uma sociedade pós-moderna caótica e amoral”<sup>209</sup>, como acontece também na *Morte de um Caixeiro-Viajante*. De fato, nestas peças, a encenação, o jogo entre a realidade e o tempo estipulam a ênfase da obra de Miller na alienação, provocada pela vida moderna cheia de auto(engano) e amoralidade para atingir o sucesso individualista e as demandas da sociedade capitalista.

## 2.7 Arthur Miller e a política

Vale salientar que a alienação no drama social se expressa na obra de Miller também pela crítica à política e não apenas pela alienação na encenação, assim a “alienação de Arthur Miller era diferente de novo [...], excluída por um sistema político que considerava o seu tipo de convicção moral como perigosamente desestabilizador”<sup>210</sup>, como Bigsby (2004, p. 73) observa. Como exemplo, Bigsby (2005, p. 136) relata que a peça *A Morte de um Caixeiro-Viajante* era “[...] vista como

<sup>206</sup> “The play follows Lyman’s mind through scenes in real time as well as in memory and dream. The set must therefore be an open one to allow scenes to move fluidly without pause”.

<sup>207</sup> “[...] the only one who suffered these past nine years was me!”

<sup>208</sup> “An enormous echoing roar fills the theatre [...] light rises on Bessie [...]”.

<sup>209</sup> “*The Ride down Mt. Morgan* takes place in troubled times and addresses the difficulties of living in an amoral, chaotic, postmodern society”.

<sup>210</sup> “Arthur Miller’s alienation was different again [...], excluded by a political system that regarded his kind of moral conviction as dangerously destabilising”.

ideologicamente suspeita”<sup>211</sup>, principalmente quando a versão fílmica foi lançada em 1950.

Na exibição desta versão fílmica, havia manifestantes presentes, principalmente da Legião Americana<sup>212</sup>, que, de acordo com Barton-Palmer (2010, p. 215), “suspeitava que *A Morte de um Caixeiro-Viajante* fosse uma obra anticapitalista e, portanto, antiamericana”<sup>213</sup>. O estúdio, *Columbia Pictures*, planejou um curta-metragem para ser mostrado antes do filme com professores explicando que *Caixeiro-Viajante* não seria antiamericana e que o protagonista *Willy Loman* era totalmente atípico e, então, não representativo de sua profissão.

Miller reagiu, ameaçando a *Columbia Pictures* com um processo, se não retirassem o curta-metragem. Miller ganhou, mas o fato de “um estúdio de cinema estar pronto para sabotar o seu próprio filme diz muito sobre a crescente histeria na América”<sup>214</sup> (BIGSBY, 2005). Assim, Miller foi uma vítima da perseguição à liberdade e à expressão livre por sua crítica à “maneira de vida americana”<sup>215</sup> na *Morte de um Caixeiro-Viajante*.

Pouco tempo depois, Miller foi mais uma vez vítima da perseguição política. No dia 21 de junho de 1956, Arthur Miller foi interrogado pelo Comitê de Atividades Antiamericanas (*House of Un-American Activities Committee* - HUAC) por ter solicitado um passaporte para assistir à estreia da sua peça *As Bruxas de Salém* (*The Crucible*) na Bélgica. O HUAC, que então vigiava de perto artistas e intelectuais, considerou Miller suspeito de ter simpatias comunistas e antiamericanas, entrevendo em sua intenção de viajar uma estratégia para fazer propaganda comunista e antiamericana no exterior (ABBOTSON, 2007).

Na ocasião, Miller foi indagado pelo Comitê sobre seu conhecimento acerca de outras pessoas que tivessem simpatias comunistas e antiamericanas, mas o dramaturgo recusou-se a delatar outros, negando ter conhecimento de nomes que pudessem constar na lista de suspeitos. Como resultado de sua postura, não apenas o passaporte lhe foi negado, mas Miller foi ainda condenado por desacato. A sentença, uma multa de

---

<sup>211</sup> “*Death of a Salesman* was [...]...seen as ideologically suspect”.

<sup>212</sup> A Legião Americana (American Legion) é uma organização de militares veteranos conservadores, defendendo os “verdadeiros valores norte-americanos”.

<sup>213</sup> “*Death of a Salesman* was an anti-capitalist and hence anti-American work”.

<sup>214</sup> “a movie studio stood ready to sabotage its own film says a great deal about the growing hysteria in America”.

<sup>215</sup> “American way of life”.

quinhentos dólares ou trinta dias na prisão, foi pouco mais tarde anulada (ABBOTSON, 2007).

Williams (1967, p. 315) observa que Miller “restaurou a crítica social ativa para o drama e escreveu sobre temas como [...] a intolerância e o controle do pensamento [...]”<sup>216</sup> no contexto do drama social. Por exemplo, a intolerância e controle do pensamento são temas sociais encontrados na peça *As Bruxas de Sálem* de 1953, que faz referências ao Macarthismo como um tempo de suspeição e perseguição nos Estados Unidos da década de 1950, associando esse momento de repressão à reação pessoal de Arthur Miller e articulando esses acontecimentos à trama da peça *As Bruxas de Salém*.

Murphy (2006) confirma que *As Bruxas de Salém* é uma “[...] dramatização dos julgamentos das bruxas de Salém que serviram como uma analogia histórica para o macarthismo e as investigações do congresso sobre as crenças políticas de cidadãos individuais, incluindo Miller, que resultou em uma lista negra e outras formas de perseguição política”<sup>217</sup>.

Nesta peça, que retoma as circunstâncias históricas ocorridas na cidade de Salém nos Estados Unidos em 1692-1693, uma comunidade de colonizadores Puritanos vivencia uma caça às bruxas, quando pessoas suspeitas de envolvimento com o demônio passam a ser acusadas e condenadas por uma corte que favorece e estimula a delação de outros. Nos acontecimentos históricos de Salém, os moradores sentiam-se instados a delatar seus vizinhos sobre a prática de bruxaria para salvar seus próprios pescoços do cadafalso.

Em meados dos anos 50 do século XX, o estímulo, assim como o impulso à delação, reaparece na vida social dos Estados Unidos, objetivando-se ironicamente na intimação do próprio Miller diante do HUAC. O dramaturgo torna-se, então, vítima desses jogos de acusações, vivenciando em sua própria experiência o mecanismo persecutório contra o qual escreveu.

A peça de Miller é então “[...] um paralelo claro entre a paranóia anticomunista dos EUA da década de 1950 e os julgamentos de bruxas de Salém de 1692, expondo ambos como sendo tanto ser motivado maliciosamente com denúncias ritualísticas e

---

<sup>216</sup> “[...] has restored active social criticism to the drama and has written on [...] intolerance and thought-control [...]”.

<sup>217</sup> “[...] dramatization of the Salem witch trials that served as a historical analogy for McCarthyism and the Congressional investigations into the political beliefs of individual citizens, including Miller, which had resulted in blacklisting and other forms of political persecution”.

públicas de pessoas inocentes”<sup>218</sup> (ABBOTSON, 2007, p. 12). De fato, a peça é um drama histórico que, enquanto representa a caça às bruxas de Salém, serve de metáfora à caça aos comunistas durante o Macarthismo, quando a delação faz-se novamente peça-chave para isenção de culpa, já que a acusação de outros abre os portais da libertação do acusado, nem sempre importando aos inquisidores se as delações proferidas por via de opressão recairiam sobre pessoas inocentes.

### 2.7.1 O Macarthismo

O Macarthismo<sup>219</sup> representou um período de intensa perseguição ao comunismo, numa fase da história em que os Estados Unidos vivenciam a Guerra Fria. Nesse enquadramento ideológico que prioriza o patriotismo e a devoção aos princípios liberais apregoados pelo país, não foram poucos os acusados de terem simpatias comunistas, de serem espiões da União Soviética, ou de serem “antiamericanos”. O mais feroz acusador da época foi o senador Joseph McCarthy, que exerceu seu mandato de 1947 a 1957 e começou uma verdadeira caça aos comunistas. Tendo emprestado seu nome ao próprio movimento repressor e punitivo, McCarthy faleceu em 1957, desprezado e desacreditado (FITZGERALD, 2007), mas o legado de suas perseguições ficou impresso na memória social e discursiva do país.

O HUAC, o Comitê de Atividades Antiamericanas, que exerceu um papel marcante durante a época do Macarthismo, havia sido fundado décadas antes, em 1938, para investigar deslealdade aos Estados Unidos e desbaratar organizações subversivas. O comitê retomou seu poder investigativo depois da Segunda-Guerra Mundial, sobressaindo-se em suas funções ao fim da década de 1940, quando desperta entre o povo estadunidense a chamada *red scare* (medo ou terror vermelho), ou seja, o medo que se instalou no país em relação a atividades comunistas e antiamericanas (FITZGERALD, 2007).

Durante o Macarthismo, principalmente o mundo de entretenimento e das artes passou a ser investigado. Muitos atores, autores, diretores foram intimados a

---

<sup>218</sup> “[...] a clear parallel between the U.S. anticommunist paranoia of the 1950s and the 1692 Salem Witch Trials, exposing both to be maliciously motivated with ritualistic, public denunciations of innocent people”.

<sup>219</sup> McCarthyism em Inglês.

comparecer diante do comitê para assumir simpatias e/ou acusar outros de simpatias comunistas. Os acusados eram colocados numa lista negra, *The Hollywood Blacklist*, e banidos do trabalho ou demitidos. Os que se recusavam a colaborar eram condenados por desacato (FINKELMAN, 2006). Para escapar à lista negra, muitos artistas “confessaram” ter conexões comunistas e deram nomes de outros supostos comunistas em declarações não raramente falsas.

### 2.7.2 *As Bruxas de Salém*

Vários estudiosos e críticos literários da obra de Miller perceberam a conexão entre a trama da peça *As Bruxas de Salém* e os acontecimentos relacionados ao Macarthismo. Por exemplo, Hobson (1978, p. 227) observou que “a peça do Sr. Arthur Miller sobre a caça às bruxas em Massachussetts do século XVII mantém um olho firmemente fixo nos presentes inquéritos anticomunistas nos Estados Unidos”<sup>220</sup>. Outros críticos, tais como, Brooks (1978, p. 192), Bentley (1978, p. 205), e Warshow (1978, p. 210) mencionaram a conexão entre a peça e o Macarthismo.

A peça *As Bruxas de Salém* constrói-se ficcionalmente com base nos julgamentos históricos de pessoas acusadas de bruxaria na cidade de Salém entre 1692 e 1693. A ação da peça tem início *in medias res*, numa noite em que um grupo de meninas, dançando na floresta, é flagrado pelo pastor da comunidade. Devido aos preceitos da religião Puritana, dançar era proibido na cidade de Salém. Uma das meninas, *Betty*, justamente a filha do pastor, cai em estado de choque. Muitos habitantes da cidade acham que a dança e o consequente coma de *Betty* são oriundos de prática de bruxaria e trabalho do diabo.

*Betty*, no entanto, acorda do coma, mas, com medo de ser acusada e condenada como bruxa, “confessa” que dançou sob a influência do demônio. As outras meninas do grupo também “confessam”, certas de que o reconhecimento público de sua fragilidade face ao poder do demônio demoveria os religiosos a lhes perdoar. No entanto, movidas pelo intuito de desviar de forma mais definitiva a atenção dos religiosos sobre suas danças “pecaminosas”, as meninas passam a acusar outras pessoas de práticas de

---

<sup>220</sup> “Mr. Arthur Miller’s play about witch hunting in seventeenth century Massachussetts keeps one eye steadily fixed on the present anti-communist investigations in the United States”. Todas as traduções são próprias, exceto quando indicado.

bruxaria e de pactos com o diabo. Cria-se, assim, uma rede de incriminação irresponsável, através da qual a suspeita, que em princípio pode recair sobre qualquer um, é afastada por via da transferência e da projeção da suspeição sobre o outro.

Num tal contexto de terror e histeria, a acusação ao outro vinha de par com uma “confissão”, preço da purgação da culpa. A “confissão”, o reconhecimento do erro, era a senha para a obtenção do perdão, enquanto que a negação do pacto com o demônio era vista como opção obstinada de permanecer no pacto. Daí que algumas pessoas acusadas, temerosas da punição, “confessavam” serem praticantes de bruxaria para escapar à pena de morte por enforcamento. Outras pessoas, moralmente íntegras, não ousavam proferir “confissões” que sabiam ser falsas, preferiam não mentir perante o Deus que os observava a todos e, em sua obstinação honesta, recusavam-se a admitir terem ligações com o demônio, sendo condenadas à morte por um tribunal de líderes religiosos.

Destacando-se no grupo dos que resistem e não confessam uma culpa que não lhes pode ser imputada, está *John Proctor*, o protagonista da trama de Miller, construído nos moldes do heroísmo clássico. Considere-se que, mesmo depois de ter a tradição teatral acolhido como centro do drama moderno o homem comum, a dramaturgia trágica continuou a exigir desse homem comum qualidades extraordinárias, muito embora a própria condição de herói trágico exija também que, na caracterização desses protagonistas, haja motivação para o cometimento de falhas ou erros que se revelarão funestos.

Ex-patrão de *Abigail*, líder do grupo de meninas que dançou na floresta, *John Proctor* havia tido com a jovem serva um caso amoroso. Descoberto pela esposa, para salvar o casamento, *John Proctor* demitiu *Abigail*, que, tão logo instada a delatar as “bruxas” da comunidade, acusa *Elizabeth* a esposa de *John*, como forma de vingança contra aquela que considera ainda sua rival. *Proctor*, movido pelo intento de livrar sua esposa e os outros habitantes inocentes de Salém das acusações das meninas, acaba por ser também envolvido no processo e acusado, ele próprio, de bruxaria.

Diante do poder que exerce face aos condenados, *John* é instado a “confessar” sua ligação com o demônio para salvar a própria vida. O tribunal exige que *John Proctor* assine uma confissão a ser lida em público. A confissão acusa indiretamente outras pessoas e, sendo um documento oficial, se assinado, marcaria o nome de *Proctor* como bruxo para a eternidade, ainda que o mesmo pudesse, com a tal “confissão”,

permanecer vivo. *John*, que na peça vivencia uma espécie de *bildungsroman*<sup>221</sup> em direção ao heroísmo, num ato de coragem e resistência, rasga o documento, preservando seu nome e sua honra, com isso sentenciando-se a morrer na forca, porém, fazendo-o como um homem honesto, que não acusou ninguém falsamente.

## 2.8 Considerações finais do drama social de Arthur Miller

Miller é, em relação ao drama social, “[...] aquele que vê os mundos privados e públicos como um, um cronista da época e um criador de metáforas”<sup>222</sup> (BIGSBY, 2007, p. 58). Peças como *A Morte de um Caixeiro-Viajante* e *As Bruxas de Sálem* são metáforas de uma época. A primeira é uma metáfora de materialismo, capitalismo e a segunda de perseguição política, uma acusação de Miller ao endereço Macarthista na forma de uma metáfora, comparando a caça às bruxas na peça *As Bruxas de Salém* à caça aos comunistas durante o Macarthismo.

Assim, o drama social de Miller é um documento e monumento que impede o esquecimento ou o silenciamento e que também faz com que a exclusão do Outro não saia da memória, assim servindo como exemplo ou como uma lição na vida cotidiana. Uma lição, porque, como diz Le Goff (2005, p. 535): um “documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou”. As peças sociais de Miller entram na memória coletiva como exemplo, praticando uma resistência que pode ser retomada, citada e parafraseada em outros tantos casos e tempos de repressão e perseguição.

Na mesma forma, as peças sociais de Miller são uma lição que ensinam que a sociedade no drama social é capaz de destruir os indivíduos, mas paradoxalmente é preciso levar em conta que esta mesma sociedade é feita por estes indivíduos; somos responsáveis por esta sociedade intolerante e gananciosa. Por isso, entender e estudar o drama social de Miller nos alerta para os excessos tais como, intolerância e queda de um indivíduo, não observados pela sociedade. É um processo de retroalimentação, o drama

<sup>221</sup> *Bildungsroman* (do alemão da época do romantismo) é um romance de formação. O protagonista é um jovem, que começa a sua formação em conflito com o ambiente em que vive e que é marcado pelos acontecimentos e pelo sofrimento e aprende com eles, provocando uma compreensão melhor do mundo. (E-Dicionário de Termos Literários).

<sup>222</sup> “[...] one who sees the private and public worlds as one, who is a chronicler of the age and a creator of metaphors”.



social pode ensinar como melhorar a sociedade, e a sociedade pode ensinar os indivíduos a serem melhores.

# CAPÍTULO III

## A QUEDA DE *WILLY LOMAN*: DESTINO OU PESADELO DO “SONHO AMERICANO”

*Willy Loman*, protagonista da peça *A Morte de um Caixeiro-Viajante* é um vendedor de idade madura, que não foi bem sucedido na vida. Ele foi demitido, sofre de delírios e seu casamento já viu dias melhores. Seus filhos também falharam. No final da peça, *Willy* se suicida. Assim, a família *Loman* não é uma família de sucesso, mas de fracassados. Será que a queda trágica da família *Loman* é provocada pelo destino ou por outros fatores, como fatores sociais?

### 3.1 A queda trágica de *Willy Loman*: destino ou vontade consciente?

Como já foi discutido, no drama social, de acordo com Lawson (1960, p. 163) “[...] pessoas são confrontadas contra outras pessoas, ou indivíduos contra grupos, ou grupos contra outros grupos ou indivíduos ou grupos contra forças sociais ou naturais”<sup>223</sup>. Mas, ainda nas palavras de Lawson (1960, p. 163), “o caráter essencial do drama é o conflito social no qual a vontade consciente é exercida [...]”<sup>224</sup>. Assim é importante discutir se a morte de *Willy Loman* fora causada por destino ou por vontade consciente.

Nas tragédias antigas, como Lawson (1960, p. 7) declara, “o destino, como personificado pela vontade dos deuses ou as forças da natureza, desempenha um papel importante no drama grego”<sup>225</sup>. Até os deuses gregos estavam submetidos às deusas do destino, as *moiras*. Estas irmãs fabricavam um tecido que representava a vida e o destino de todos, deuses e humanos mortais.

Por usar a *Roda da Fortuna*, as *moiras* decidiam o destino de todos, como má-fortuna ou boa-fortuna, vida ou morte. Neste último caso, o fio da vida de uma pessoa era cortado. Um exemplo famoso do destino ocorre no mito de *Édipo*, representado em *Édipo Rei* de Sófocles. O rei *Laio* recebe do oráculo de Delfos a profécia de que ele vai ser assassinado pelo próprio filho. *Laio* decide de se livrar do filho recém-nascido, mas o menino, *Édipo*, sobrevive. Anos mais tarde, *Laio* é assassinado na estrada durante uma briga por seu desconhecido filho *Édipo*.

Assim, os gregos acreditavam em um destino cego e fixo; julgavam que tudo era predestinado. Também, além da crença no destino, existia “a crença de que a culpa moral pode ser transmitida ou herdada. O tabu, a violação, a punição, constituem a lei moral sobre a qual repousa a tragédia grega”<sup>226</sup> (LAWSON, 1960, p. 7). Então, também a hereditariedade funcionava como um tipo de destino.

<sup>223</sup> “[...] persons are pitted against other persons, or individuals against groups, or groups against other groups, or individuals or groups against social or natural forces”.

<sup>224</sup> “The essential character of drama is social conflict in which the conscious will is exerted [...]”.

<sup>225</sup> “Fate, as personified by the will of the gods or the forces of nature, plays a major part in Greek drama”.

<sup>226</sup> “the belief that moral guilt can be transmitted or inherited. The taboo, the violation, the punishment, constitute the moral law on which Greek tragedy rests”.

Por exemplo, no mito de *Édipo*, este é punido pelos atos do seu pai *Laio*. Este *Laio* está apaixonado por *Crisipo*, filho do rei *Pélope*. *Laio* sequestrou *Crisipo* e por isso foi amaldiçoado por *Pélope*. *Pélope* deseja que *Laio* também sofresse por causa do seu filho. De fato, mais tarde, *Laio* será assassinado por seu filho *Édipo*. Então, *Édipo*, inocente dos atos do pai, torna-se culpado do ato de patricídio e assim se faz criminoso.

Mas, a crença em fatalismo, culpa herdada e destino foi atacada ao longo dos séculos em favor de uma crença na vontade consciente. Lawson (1960, p. 87) enfatiza que “uma compreensão do papel da vontade consciente no processo dramático é necessária para uma compreensão da tendência do teatro moderno”<sup>227</sup>. A vontade é psicologicamente dividida em três tipos (LAWSON, 1960).

Estes três tipos são desejo, vontade e volição. O primeiro tipo de vontade é um sentimento primal, como a vontade de viver. Volição é um impulso, motivado por uma vontade que ativa o corpo, como vestir um casaco quando se sente frio. Vontade “[...] é a combinação de elementos intelectuais e emocionais que trazem o desejo de actuar ao nível de consciência”<sup>228</sup> (LAWSON, 1960, p. 97). Este último tipo é então a vontade consciente “exercida no conflito dramático”<sup>229</sup> (LAWSON, 1960, p. 97), que é distinta dos outros tipos mais primários e impulsivos.

A questão quanto à vontade consciente ser livre foi formulada na “lei do conflito trágico” (*law of tragic conflict*), por Ferdinand Brunetière (1849-1906). Esta lei é, de acordo com Lawson (1960, p. 58), “a contribuição mais importante para a teoria dramática moderna”<sup>230</sup>. Brunetière não acreditava que o drama estivesse baseado em fatalismo e destino, mas em uma vontade consciente em conflito com outras forças:

O que nós pedimos do teatro é o espetáculo da vontade se esforçando para realizar um objetivo, e consciente dos meios que utiliza. [...] O drama é a representação da vontade do homem em conflito com os poderes misteriosos ou forças naturais que nos limitam e nos menosprezam, é um de nós jogado vivo no palco, para lutar lá contra a fatalidade, contra a lei social, contra um dos seus semelhantes mortais, contra si mesmo, se necessário, contra as

<sup>227</sup> “an understanding of the role of the conscious will in the dramatic process is necessary to an understanding of the trend of the modern theatre”.

<sup>228</sup> “[...] is the combination of intellectual and emotional elements which bring the desire to act to the level of consciousness”.

<sup>229</sup> “exercised in dramatic conflict”

<sup>230</sup> “The most important contribution to modern dramatic theory was made by Ferdinand Brunetiere”.

ambições, os interesses, os preconceitos, a loucura, a maldade daqueles que o cercam<sup>231</sup> (BRUNETIÈRE *apud* Lawson, 1960, p.59).

A tragédia ocorre então por causa de um indivíduo que tem um objetivo que quer atingir. Este objetivo pessoal causa um conflito com a sociedade, pelo caráter ou a ideologia de um indivíduo em uma tragédia. Assim, “Brunetière passou a analisar o problema da vontade livre e a necessidade. Brunetière considerou que o fatalismo torna impossível o drama; o drama reside na tentativa do homem de dominar seu entorno”<sup>232</sup> (LAWSON, 1960, p. 59).

Um indivíduo quer atingir suas necessidades, quer dominar a sociedade com sua ideologia, o que causa fricção com a sociedade. Esta fricção é responsável pela queda do indivíduo, ou seja, o herói trágico numa tragédia. Então, não é a fatalidade ou o destino que são responsáveis pela queda trágica, de acordo com a “lei do conflito trágico”.

Esta lei de Brunetière foi influenciada por Hegel, que defende que a queda trágica não é causada por fatalidade, destino e hereditariedade, como diz o próprio filósofo (2001, p. 197) “toda uma linhagem sofre pelo primeiro criminoso; o destino da culpa e do delito é herdado. Para nós, esta condenação, enquanto a queda irracional em um destino cego, parecerá injusta”.

Assim, Hegel (2004, p. 245) defende que: “[...] para o agir verdadeiramente trágico é necessário que já tenha despertado o princípio da liberdade e da autonomia individuais ou pelo menos a autodeterminação de querer responder livremente [...]”. O herói trágico é responsável pela própria queda porque age a partir de uma vontade consciente e livre e de impulsos do seu caráter. Neste respeito Hegel (2001, p. 197) acrescenta que: “[...] no estado heróico o sujeito permanece em conexão imediata com o todo do seu querer, atividade e realização, ele também responde sem reservas por qualquer consequência que decorra desta atividade”.

---

<sup>231</sup> “What we ask of the theatre is the spectacle of the will striving toward a goal, and conscious of the means which it employs. [...] Drama is the representation of the will of man in conflict with the mysterious powers or natural forces which limit and belittle us; it is one of us thrown living upon the stage, there to struggle against fatality, against social law, against one of his fellow mortals, against himself, if need be, against the ambitions, the interests, the prejudices, the folly, the malevolence of those who surround him.”

<sup>232</sup> “Brunetiere proceeded to analyze the problem of free will and necessity. Brunetiere held that fatalism makes drama impossible; drama lies in man's attempt to dominate his surroundings”.

Para citar Lawson (1960, p. 168): “[...] a vontade consciente, exercida para a realização de objetivos específicos e compreensíveis, é suficientemente forte para levar o conflito a um ponto de crise”<sup>233</sup>. A vontade consciente e o próprio caráter são características essenciais na tragédia, porque são responsáveis por um conflito social que causa a queda do herói trágico.

Não é o destino cego que é responsável pela queda do herói trágico no drama social moderno do qual Arthur Miller é um importante representante. Como Abbotson (2007, p. 342) esclarece: “os gregos acreditavam em um mundo controlado por destinos que eram dirigidos pelos deuses, mas Miller prefere acreditar que o caráter das pessoas tem a maior influência na determinação de seu destino [...]”<sup>234</sup>. Então Miller defende nas suas peças também a “lei do conflito trágico” na qual a sociedade, a vontade consciente e o caráter próprio do herói trágico são responsáveis pela queda trágica.

### 3.1.1 O destino em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*

Entretanto, ainda há críticos literários que constataram a presença do destino cego, do fatalismo grego, e da culpa herdada na obra de Arthur Miller. Por exemplo, de acordo com Barker (2007, p. 39) a “[...] moira, uma noção necessária para reivindicações de Miller sobre a tragédia e o homem comum”<sup>235</sup>, é presente na obra de Miller. Já vemos que *as moiras* eram as deusas do destino na mitologia grega.

Em respeito ao homem comum, Gillemann (2008, p. 154) confirma a influência das *moiras*: “é o destino de Willy ser o que seu nome (Loman), num jogo de palavras, e ainda assim tão inocentemente sugere: apesar de seus grandes sonhos, ele é apenas um homem ‘pequeno’ [...]”<sup>236</sup>. O destino de *Willy Loman*, “homem baixo” é ficar numa posição social modesta, apesar de todo esforço e trabalho, seu nome já o condena ao seu destino fatal.

<sup>233</sup> “the conscious will, exerted for the accomplishment of specific and understandable aims, is sufficiently strong to bring the conflict to a point of crisis”.

<sup>234</sup> “the Greeks believed in a world controlled by fates that were directed by the gods, but Miller prefers to believe that people’s characters have the biggest influence in determining their fate [...]”.

<sup>235</sup> “[...] moira, a notion necessary to Miller’s claims about tragedy and the common man”.

<sup>236</sup> “it is Willy’s fate to be what his name (Loman) punningly and yet so innocently intimates: despite his big dreams, he is just a “small” man [...]”

O destino fixo e a culpa herdada são também presentes na peça *A Morte de um Caixeiro-Viajante* de acordo com Roudané (2010, p. 72), quando nota que “herdeiros dos pecados do passado de *Willy*, *Happy* e *Biff* encontram-se fadados [...] a uma herança trágica parental que será repassada para todos os descendentes. Para cada personagem, não há como escapar do tabu da história ancestral desta família”<sup>237</sup>. Assim, como *Édipo* em *Edipo Rei*, *Biff* and *Happy* são punidos pelos pecados ancestrais.

Principalmente “*Biff* permite que as sementes amadureçam, as sementes que produzem três falhas de caráter: desonestidade, imaturidade e insegurança”<sup>238</sup> (MEYER, 2008, p. 124). *Biff* segue o exemplo da desonestidade do pai inúmeras vezes na *Morte de um Caixeiro-Viajante*. Por exemplo, *Willy*, apesar de trair a esposa, também rouba nas cartas, quando joga com o vizinho *Charley*. “Devia ter vergonha” (2009, p. 197) é a reação de *Charley* ao comportamento antidesportivo de *Willy*.

O filho *Happy* também tem prazer em desonestidade: ele sai do trabalho sem o chefe saber e gosta de seduzir mulheres. Mas, é *Biff* que segue o pai mais ainda no pecado. Ele rouba bolas de basquete, madeira de prédios em obras e um terno no Kansas. Quando *Biff* rouba a madeira, ele é até encorajado por *Willy*: “não tem nada de errado. Qual é o problema?” (2009, p. 201) A consequência do roubo do terno é que *Biff* ficou na prisão.

Outro roubo de *Biff* acontece quando quer pedir um emprego a *Bill Oliver*. Este *Oliver* não quer falar com *Biff*, que rouba uma caneta-tinteiro quando o escritório está desocupado. Quando *Biff* fala deste roubo a *Happy*, este diz: “mas que coisa mais besta...porque voce fez uma coisa desta?”(2009, p. 240). A resposta de *Biff* é: “eu não sei. Eu só...queria pegar alguma coisa, não sei” (2009, p. 240). *Biff* não sabe porque roubou a caneta-tinteira, isso indica que fez por impulso causado pelo “destino” que provoca-lhe a cleptomania.

Outra falha de caráter herdada que é passada de *Willy* para *Biff* envolve imaturidade. Como Meyer (2008, p. 128) sugere: “*Willy* [...] ainda é imaturo, apesar de sua aparência adulta”<sup>239</sup>. Um exemplo disso ocorre quando *Willy* quer pedir outro

<sup>237</sup> “inheritors of Willy’s sins from the past, Happy and Biff find themselves fated [...] that a tragic parental heritage will be passed on to all descendants. For each character, there is no escape from this family’s tabooed ancestral history”.

<sup>238</sup> “Biff allows the seeds to mature, seeds that produce three character flaws: dishonesty, immaturity, and insecurity”.

<sup>239</sup> “Willy [...] is still immature, despite his grown up appearance”.

emprego ao seu chefe *Howard Wagner*, que responde assim: “mas onde eu vou colocar você, rapaz” (2009, p. 222). Então, *Willy* é chamado de “rapaz” por seu chefe *Howard Wagner*, que é bem mais jovem que *Willy*, mostrando assim a imaturidade de *Willy*.

A imaturidade de *Biff*, “o segundo traço herdado de *Willy* por *Biff*”<sup>240</sup> (MEYER, 2008, p. 127) é mostrada na peça pelo uso de linguagem, como o uso da expressão “xi”. Por exemplo, *Biff* diz: “xi, não sei” (2009, p. 210). A resposta de *Willy* é: “e não diga ‘xi’”. “xi” é palavra de moleque” (2009, p. 210). A imaturidade também é mostrada nesta discussão quando *Happy* diz que: “Bob Harrison disse que você foi ótimo e aí você vai e faz uma besteira como assobiar uma música inteira no elevador, feito um palhaço” (2009, p. 208). *Biff* responde com: “E daí? Eu gosto de assobiar às vezes” (2009, p. 208). Assim, *Biff* perdeu a chance a um emprego decente por sua imaturidade herdada e predestinada.

“*Biff* também herda a insegurança de *Willy*”<sup>241</sup> (MEYER, 2008, p. 129). Para compensar a insegurança, *Willy* e *Biff* buscam uma “verdade” que confirma a superioridade, escondendo a insegurança. Assim, “durante a peça, Miller mostra que os personagens que sofrem deste defeito de personalidade, muitas vezes exigem estímulos de ego dos outros [...] personagens”<sup>242</sup> (MEYER, 2008, p. 129). Marcante neste contexto é:

BIFF. Pai! Eu sou um zé-ninguém. Igual ao senhor!  
 WILLY. Eu não sou zé-ninguém. Eu sou Willy Loman e você é Biff Loman!  
 BIFF. Eu não sou um líder, Willy, nem o senhor.  
 (2009, p. 261)

Nesta parte, *Willy* busca a confirmação que ele é importante, um líder, o que é negado por um mais realista *Biff*. A insegurança de *Willy* é também mostrada por sua avaliação a respeito da sua aparência física. Por exemplo, *Willy* diz que: “eu sou gordo. Eu pareço...pareço meio bobo” (2009, p. 190). A esposa *Linda* tenta estimular o ego de *Willy*, dizendo que “*Willy* meu bem, você é o homem mais bonito do mundo” (2009, p. 190).

<sup>240</sup> “*Biff*’s second inherited trait from *Willy* [...]”

<sup>241</sup> “*Biff* inherits *Willy*’s insecurity”.

<sup>242</sup> “Throughout the play, Miller shows that characters who suffer from this personality defect often require ego boosts from other [...] characters”.



*Biff* também sofre de insegurança, resultando em sua trajetória de muitos empregos, mas ainda sem salário digno ou emprego fixo. Por isso, diz desesperadamente à mãe: “só que eu não consigo assentar, mãe. Não consigo assentar com nenhum tipo de vida” (2009, p. 203). *Biff*, como *Willy*, não sai do canto por causa do “destino”. Assim, “os defeitos do próprio *Willy* foram passados para seu filho”<sup>243</sup> (MEYER, 2009, p. 123).

Mas, diferente de *Willy*, *Biff* não quer ser derrotado pelo destino que derrotou *Willy*. Como Meyer (2008, p. 123) afirma: “o retorno de *Biff* para [...] Nova York sugere que ele ainda está confuso, incapaz de entender como seus traços de personalidade continuam a ser impactados pela herança de seu pai, embora ele se esforçasse para afastar-se dela”<sup>244</sup>. *Biff* deixou a família buscando sua fortuna e voltou porque falhou, não entendendo o motivo.

Voltando para casa, no entanto, *Biff* entenderá porque falhou, ele “[...] descobriu a verdade sobre si mesmo, [...] ele aceita o sonho impossível que as fantasias de seu pai construíram sobre suas habilidades”<sup>245</sup> (MEYER, 2009, p. 125). Por isso, *Biff* diz no enterro do pai que: “os sonhos dele eram todos errados” (2009, p. 266). Ele entende que não foi culpa herdada ou destino que provocou o seu fracasso na vida. Foi a influência nefasta do pai. Por isso, *Biff* acusa o pai: “eu nunca cheguei a lugar nenhum porque o senhor sempre me elogiou tanto que eu não consegui nunca aceitar ordens de ninguém! É aí que está a culpa!” (2009, p. 261).

*Biff* entende que foi a educação errada do pai que provocou o fracasso da família *Loman*. *Biff* entende também que foi a crença num sonho falso que destruiu a felicidade da família. Por isso, não é o destino cego dos gregos que enganou *Willy* e sua família, mas é outro destino: “é o destino de *Willy Loman* [...] a ser preso em [...] um sonho tentador, o sonho americano [...]”<sup>246</sup> (BIGSBY, 2005, p. 132).

Žižek (*apud* Abid, 2012, p. 33-34) acrescenta que “[...] o capitalismo global é apresentado a nós como [...] um destino, contra o qual não se pode lutar; ou se adapta a

<sup>243</sup> “Willy’s own defects have been handed down to his son”.

<sup>244</sup> “Biff’s return to [...] New York suggests he is still confused, unable to understand how his personality traits continue to be impacted by his heritage from his father although he has struggled to distance himself from it”.

<sup>245</sup> “[...] has discovered the truth about himself, [...] he accepts the impossible dream that his father’s fantasies have constructed about his abilities”.

<sup>246</sup> “It is *Willy Loman*’s fate [...] to be trapped in [...] that [...] tantalising dream, the American dream [...]”.

isso, ou cai fora [...] e é esmagado”<sup>247</sup>. Então, é o impiedoso capitalismo do “sonho americano” o destino que provoca a queda trágica da família *Loman*, como é descrito neste capítulo.

### 3.2 Arthur Miller e o “sonho americano”<sup>248</sup>

Bigsby (2005, p. 382) afirma que “um tema central à escrita Norte-Americana tem sido a discussão sobre o “sonho americano” e isso tem sido certamente um tema central na obra de Arthur Miller”<sup>249</sup>. Centola (2008, p.44) afirma que “esta peça (*Caxeiro-Viajante*), assim como o resto da dramaturgia de Miller, criticamente aborda a falência moral, oculta sob a fachada do sucesso material americano”<sup>250</sup>. Outro autor que confirma a importância do “sonho americano” na obra de Miller é Roudané (2010, p. 63): “*A Morte de um Caixeiro-Viajante* apresenta uma rica matriz ao permitir fábulas que definem o mito do “sonho americano”<sup>251</sup>.

O próprio Miller (2010, p. 197) também avaliou a importância do “sonho americano” na sua obra no programa da reencenação da sua peça *The Man Who Had All the Luck* na Inglaterra em 1990: “a coisa que você tem que entender sobre minhas peças é que o pano de fundo é o “sonho americano” e o primeiro plano é o pesadelo americano”<sup>252</sup>. Abbotson (2007, p. 137) afirma sobre *A Morte de um Caixeiro-Viajante* que: “uma questão temática central desta peça é a consideração de Miller do problemático e esquivo “sonho americano” de sucesso e como o sucesso é interpretado pela sociedade”<sup>253</sup>.

As fábulas que definem o “sonho americano” incorporam exemplos como iniciativa, liberdade, trabalho duro e autossuficiência. Estas fábulas se originaram da

<sup>247</sup> [...] global capitalism is presented to us as [...] a Fate, against which one cannot fight; one either adapts to it, or falls out [...] and is crushed”.

<sup>248</sup> O “sonho americano” se refere aos Estados Unidos.

<sup>249</sup> “a central theme of American writing has been an argument with the American dream, and it has certainly been a central theme of his work”.

<sup>250</sup> “this play, as well as the rest of Miller’s drama, critically addresses the moral bankruptcy, concealed beneath the façade of American material success”.

<sup>251</sup> “*Death of a Salesman* presents a rich matrix of enabling fables that define the myth of the American dream”.

<sup>252</sup> “The thing you’ve got to understand about my plays is that the background is the American dream and the foreground the American nightmare”.

<sup>253</sup> “A central thematic issue in this play is Miller’s consideration of the problematic and elusive American dream of success and how success is interpreted by society”.

época dos *Founding Fathers* (Pais Fundadores), quando os Estados Unidos ainda eram uma colônia inglesa, e dos tempos da Declaração da Independência (1776), composta por Thomas Jefferson (ROUDANÉ, 2010).

O entendimento do “sonho americano” da forma como é descrito e criticado na obra de Miller é vital, porque o inacessível sucesso material do “sonho americano” é considerado nesta dissertação como uma razão para a queda trágica de *Willy Loman*, protagonista da peça *A Morte de um Caixeiro-Viajante*. Além disso, questiona-se nesta pesquisa a própria culpa de *Willy Loman* e a influência da sociedade no fracasso do “sonho americano” que move o protagonista. Como Abbotson argumenta:

Os *Lomans* são retratados como fracassos sociais na sua incapacidade de ganharem dinheiro e viverem felizes e confortáveis, mas a questão mais profunda perguntada pela peça é se essa falha é devido às próprias insuficiências da família ou causada por padrões irrealistas de sucesso da sociedade? Na opinião de Miller, a culpa do fracasso não deve ser atribuída às engrenagens insignificantes na máquina social como os *Lomans*, mas deve ser parcialmente atribuída às forças sociais maiores que operam na vida das pessoas<sup>254</sup> (ABBOTSON, 2007, p. 137).

Assim, é vital estudar como o “sonho americano” é descrito na história e cultura norte-americana e como o “sonho americano” é representado no discurso das peças de Arthur Miller, principalmente em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, para entender como e por que o “sonho americano” fica inacessível para a família *Loman*, assim também para entender o papel da sociedade no fracasso dessa família.

Ferreira (2011, p. 61) confirma que “para compreender a cultura de um povo, é preciso conhecer a sociedade onde ele vive e está”. Assim, é possível compreender a cultura de um povo, neste caso, o “sonho americano” do povo norte-americano, através do discurso. Navarro afirma o seguinte em relação a práticas discursivas que convergem para a construção da(s) identidade(s) de um povo:

Discursos não partem de um único, mas de vários lugares enunciativos (o jornalista, o historiador, o político etc.), a rede de formulações gerada pelo cruzamento dessas diferentes posições enunciativas põe em cena a angústia da sociedade para saber quem somos, quem é esse sujeito produzido pelas diversas práticas historicamente instituídas. Esse acontecimento discursivo

<sup>254</sup> “The *Lomans* are depicted as social failures in their inability to make money and live happily and comfortably, but the deeper question asked by the play is whether this failure is because of their own inadequacies or caused by society’s unrealistic standards of success? In Miller’s opinion, the blame of failure should not be attached to insignificant cogs in the social machine like the *Lomans* but should be partially attributed to the larger social forces that operate on people’s lives”.

instaura, pois, um confronto entre posições enunciativas, a partir do qual é possível entender, definir, especificar, circunscrever, enfim, construir um quadro sobre a(s) identidade(s) [...] (NAVARRO, 2004, p.117).

A angústia da sociedade, como menciona Navarro (2004), sendo historicamente instituída, instaura um confronto entre práticas enunciativas. Estas práticas enunciativas, como presentes na obra de Miller, mostram o confronto entre o sucesso e o fracasso do “sonho americano”: a saber, o coração da identidade norte-americana.

O discurso, como Rodrigues (2011, p. 230) afirma, é também “um lugar de memória: lugar de repetições, de retomadas, de esquecimentos, de silenciamentos”. Assim, a obra de Miller é considerada um lugar de memória do “sonho americano”. A ideologia do “sonho americano” que quer silenciar os fracassados e repetir o discurso dos que venceram.

Mas, a obra de Miller é também um lugar de equívoco, conforme Rodrigues (2011, p. 230), “em que o que parece natural pode se desestabilizar”. O “sonho americano” parece normal e até natural, mas a obra de Miller mostra que não é assim para todo mundo. Então a obra de Miller desestabiliza a “naturalidade” do “sonho americano”, num jogo de efeitos de sentidos. Estes efeitos, como Fernandes (2007, p. 237) explica, consistem de “sentidos produzidos por enunciados, ou palavras, entre interlocutores, em decorrência de suas inscrições ideológicas.” Os interlocutores na obra de Miller, de acordo com sua ideologia, produzem sentidos em favor ou contra o “sonho americano”, assim desestabilizando o “natural” do “sonho americano”.

Ideologias, de acordo com Eagleton (1991, p. 52), “[...] podem ser vistas como [...] tentativas sistemáticas de fornecer explicações e justificações plausíveis para o comportamento social que poderia, de outra forma, ser objeto de crítica”<sup>255</sup>. Então, uma ideologia como o “sonho americano” quer evitar a desestabilização do “natural” do “sonho americano” por um processo de legitimação.

Este “[...] processo de legitimação pareceria envolver pelo menos seis diferentes estratégias”<sup>256</sup>, como Eagleton (1991, p. 5) declara. Primeiramente, uma ideologia é promovida como sendo a melhor opção. Os próximos passos consistem em naturalizar e universalizar, ambos causam uma ideologia que é considerada auto-evidente e

<sup>255</sup> “[...] can be seen as [...] systematic attempts to provide plausible explanations and justifications for social behaviour which might otherwise be the object of criticism”.

<sup>256</sup> “[...] process of legitimation would seem to involve at least six different strategies”.

inevitável, como se fosse “normal” acreditar em uma ideologia. Por isso, *Willy Loman* exclama: “[...] a maravilha deste país, que um homem pode acabar coberto de diamantes [...]” (2009, p. 227), acreditando no sucesso automático do “sonho americano”. Denegrir outras ideias também faz parte do processo de legitimação gerado nos oponentes de uma ideologia, daí decorre o medo de se expressar.

Outros passos do processo de legitimação de uma ideologia acontecem por “[...] excluir formas rivais de pensamento [...] e obscurecer a realidade social”<sup>257</sup>, como Eagleton (1991, p. 5) explica. Este obscurecer da realidade social envolve a negação de problemas causados por uma ideologia. Por exemplo, no caso do “sonho americano”, a negação implica na constatação de que nem todo mundo pode ter sucesso. A exclusão de ideologias rivais aconteceu no caso do “sonho americano” por processos anticomunistas na década de 1950 sob supervisão do senador Joseph McCarthy, como visto anteriormente. Assim, o processo de legitimação de uma ideologia “[...] envolve [...] a criação de um ajuste tão apertado quanto possível entre esta e a realidade social, encerrando assim a lacuna em que a alavancagem da crítica pode ser inserida”<sup>258</sup> (EAGLETON, 1991, p. 58).

### 3.3 O “sonho americano”: uma discussão histórica e cultural

A ideologia do “sonho americano”, de acordo com autores como Kamp (2009) e Speth (2011), pode ser encontrada já na Declaração de Independência dos Estados Unidos da América, uma vez que esta Declaração estabelece “que todos os homens são criados iguais” e têm o direito à liberdade e à busca da felicidade. Esta Declaração foi inspirada nos pensamentos, por exemplo, do filósofo inglês John Locke (1632-1704), como Lawson (1960, p. 25) enfatiza: “Locke estabeleceu os princípios econômicos e políticos que têm sido dominantes através de dois séculos [...]”<sup>259</sup>.

Por exemplo, Locke “[...] acreditava que o direito de propriedade depende do trabalho, que a tributação deve ser baseada exclusivamente sobre terras. Ele também

---

<sup>257</sup> “[...] excluding rival forms of thought [...] and obscuring social reality”.

<sup>258</sup> “[...] involves [...] creating as tight a fit as possible between itself and social reality, thereby closing the gap into which the leverage of critique could be inserted.

<sup>259</sup> “Locke laid down the economic and political principles which have been dominant through two centuries [...]”.

lutou pela tolerância religiosa, e um sistema liberal de educação”<sup>260</sup> (LAWSON, 1960, p. 25). Desta maneira, “um século depois, as idéias de Locke encontraram uma expressão concreta na Declaração da Independência Americana”<sup>261</sup> (LAWSON, 1960, p. 26), na verdade a Declaração Americana defende os pensamentos econômicos, religiosos e políticos de Locke.

O termo “sonho americano” foi popularizado por James Truslow Adams em *Epic of America* (1931). Vários autores como, Clark (2007), Dias (2008) e Speth (2011), reconhecem que “em 1931 [...] o autor James Truslow Adams cunhou a expressão o “sonho americano”<sup>262</sup> (CLARK, 2007). Adams descreve o “sonho americano” como uma ordem social em que todos podem obter sucesso, independentemente da posição social, através do trabalho:

[...] o “sonho americano”, aquele sonho de um país em que a vida deveria ser melhor e mais rica e mais completa para qualquer homem, com a oportunidade para que cada um de acordo com sua capacidade ou realização [...] seja reconhecido pelos outros por aquilo que são, independentemente [...] de nascimento e posição<sup>263</sup> (ADAMS, 1933, p. 374).

O “sonho americano” é então um conceito enraizado desde os tempos da independência dos Estados Unidos e, na verdade, já nos tempos coloniais: “a América nasceu de uma crença na perfeição. Foi um novo começo para a humanidade”<sup>264</sup>, (BIGSBY, 2010, p. 178). Assim, citando Ferreira (2011, p. 61), pode-se considerar *A Morte de um Caixeiro-Viajante* de Miller como um “lugar da memória que, ao conservar e reproduzir artefatos simbólicos e materiais de geração em geração, torna-se a depositária de toda essa massa de informação social”.

Os primeiros traços do “sonho americano” na história dos Estados Unidos, como já foi mencionado, são encontrados na época colonial. Os primeiros imigrantes, principalmente da classe trabalhadora e média, chegaram a *New England* (também o

<sup>260</sup> “[...] believed that the right of property depends on labor, that taxation should be based solely on land. He also fought for religious toleration, and a liberal system of education”.

<sup>261</sup> “a century later, Locke’s ideas found concrete expression in the American Declaration of Independence”.

<sup>262</sup> “In 1931, [...] writer James Truslow Adams coined the term the American Dream”.

<sup>263</sup> “the American Dream, that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for everyman, with opportunity for each according to his ability or achievement [...] be recognized by others for what they are, regardless [...] of birth and position.”.

<sup>264</sup> “America was born out of a belief in perfection. It was a new start for mankind”.

território de *Willy Loman*) na costa leste. Uma parte dos imigrantes buscava terras para escapar à pobreza da Inglaterra. Outra parte dos imigrantes foram *The Pilgrim Fathers* (os patriarcas religiosos), Protestantes Puritanos, em busca de liberdade religiosa. Assim, foram fundados os primeiros princípios do “sonho americano”: liberdade religiosa e liberdade econômica (ADAMS, 1933).

Esta liberdade econômica, de acordo com Adams (1933, p. 33), “causou um processo de democratização e a formação do “sonho americano”<sup>265</sup>. Poucos aristocratas foram mandados para a colônia norte-americana. A maioria dos imigrantes consistia de trabalhadores, como já foi notado. Havia pouco trabalhadores qualificados disponíveis na colônia. Assim, os trabalhadores receberiam um salário decente na colônia e eram mais respeitados do que na Inglaterra, o que sugeria uma noção de igualdade (ADAMS, 1933).

Os trabalhadores também eram relativamente livres, sem muita interferência aristocrata, para ocupar e cultivar terra. Mas, havia várias dificuldades a serem enfrentadas com pouca ajuda governamental, tais como: construir fazendas, cultivar a terra, a fome nos primeiros anos e os conflitos com os povos indígenas. Como Adams (1933, p. 39) confirma: “[...] os imigrantes, plebeus, fizeram suas próprias leis, haviam realizado uma tarefa difícil, tinham coragem, e resistência. Eram *self-made men* e sabiam disso”<sup>266</sup>.

As possibilidades para os homens comuns à busca da felicidade e igualdade na época da colonização da *New England* foram descritas no livro *Description of New England* de 1616 de John Smith (1580-1631). Este “[...] Smith considerou *New England* como um lugar para onde a vida inglesa poderia ser transplantada para a América, e este trabalho é uma propaganda e um folheto para os investidores e os colonizadores [...]”<sup>267</sup> (ROYSTER, 2006, p. I). Por isso, este livro é uma testemunha viva e interessante do início do desenvolvimento do “sonho americano”.

Por exemplo, Smith (2006, p. 5) menciona no seu livro as possibilidades amplas a respeito de ganhar dinheiro fácil na pesca, agricultura e comércio em peles: “[...] podem ser obtidos da Nova Inglaterra produtos básicos, valendo 3 ou 400.000 libras por

<sup>265</sup> “[...] caused a process of democratisation and the shaping of the American dream”.

<sup>266</sup> “The immigrants, commoners made their own laws, had performed a hard task, courage and endurance. They were self-made men and they knew this”.

<sup>267</sup> “[...] Smith saw *New England* as a place where English life could be transplanted to America, and this work is an extended advertisement and prospectus for investors and settlers [...]”.

ano, com tão pequena taxa, e tal facilidade, como esse discurso vai daí a conhecer”<sup>268</sup>. Smith (2006, p. 27) também relata da pouca influência dos aristocratas e da classe alta na colônia: “[...] aqui não há senhorios duros para torturar-nos com aluguel alto, ou multas extorquidas para consumir-nos [...], aqui cada homem pode ser mestre e dono do seu trabalho e sua terra [...]”<sup>269</sup>. Assim, Smith já menciona a liberdade econômica dos trabalhadores na colônia.

As possibilidades para os trabalhadores terem sucesso financeiro também são descritas por Smith (2006, p. 27) quando afirma que o trabalhador pode “[...] pela industriiosidade rapidamente ficar rico [...]”<sup>270</sup>. Então, por trabalhar duro os “[...] trabalhadores, [...] ficam ricos: quando [...] boa terra, pode ser obtido e não custa nada além de trabalho; parece estranho para mim, que alguém possa ficar pobre lá”<sup>271</sup> (SMITH, 2006, p. 49). Assim, Smith já defende a “busca à felicidade” por via do trabalho duro, um conceito importante a ser inserido na Declaração de Independência e fundamental à ideologia do “sonho americano”.

Smith (2006, p. 47-48), seduz seus leitores com noções de oportunidades para todos com respeito a lucro financeiro: “[...] não podem tanto o servidor, o mestre, e o comerciante estar bem contentes com esse ganho? Se um homem trabalha, [...] ele consegue obter mais do que ele pode gastar [...]”<sup>272</sup>. Para Smith, como mencionado nesta citação, as chances para lucrar e a “busca à felicidade” seriam iguais na Nova Inglaterra, o servidor, o mestre, e o comerciante todos podiam fazer fortuna, se trabalhassem arduamente.

Para estipular que todos tem a mesma chance na colônia de *New England*, Smith (2006, p. 48) escreve que “[...] cada um em suas várias funções, como seus trabalhos em suas qualidades podem ser igualmente rentáveis, porque há uma necessidade mútua de todos”<sup>273</sup>. Assim, Smith já antecipa fundamentos das ideias liberais que mais tarde

---

<sup>268</sup> “[...] there may be had from New England Staple commodities, well worth 3 or 400000 pound a yeare, with so small charge, and such facilitie, as this discourse will acquaint you”. Todas as citações de Smith são em Inglês do século XVII.

<sup>269</sup> “[...] here are no hard Landlords to racke vs with high rents, or extorted fines to consume vs [...], here euery man may be master and owner of his owne labour and land [...]”.

<sup>270</sup> “[...] by industrie quickly grow rich [...]”.

<sup>271</sup> “[...] labourers, [...] grow rich: when [...] good ground, may be had and cost nothing but labour; it seemes strange to me, any such should there grow poore”.

<sup>272</sup> “[...] may not both the seruant, the master, and marchant, be well content with this gaine ? If a man worke [...], he may get more then hee can spend [...]”.

<sup>273</sup> “[...] each in their seuerall functions, as their labours in their qualities may be as profitable, because there is a necessary mutuall vse of all”.



seriam registradas na Declaração de Independência dos Estados Unidos, que estabelece “que todos os homens são criados iguais”.

Mas, já em 1616, Smith (2006, p. 48), crítica distorções já evidenciáveis no nascente “sonho americano”, quando exclama com um pouco de desprezo: “pois cavalheiros, que exercício deve mais encantá-los, que viajar diariamente por estas partes desconhecidas, caçando aves e pescando [...]”<sup>274</sup>. Desta maneira, Smith ridiculariza a vida confortável na colônia de *New England* da classe alta e nobre que tem tempo e dinheiro para gastar com seus passatempos ao invés do trabalho duro dos trabalhadores.

Então, a conquista da primeira fronteira na América do Norte, a costa leste, *New England*, pelos imigrantes, introduzia na mentalidade inglesa e entre os homens responsáveis pela própria colonização norte-americana os princípios do trabalhar duro como caminho à obtenção do sucesso, a possibilidade de trabalhar por si mesmo e a auto dependência para sobreviver. Assim, “[...] o direito dos cidadãos a perseguir seus interesses pessoais e à felicidade venceu [...]. Esta vitória foi confirmada por ondas de imigrantes [...], para os quais a América foi verdadeiramente a terra das oportunidades”<sup>275</sup> (SPETH, 2011).

A mentalidade norte-americana foi, além de caracterizada pela democratização operária, marcada ideologicamente pelos Puritanos, que, de acordo com Centola (2008, p. 35), “[...] deixaram um legado que afetaria fortemente as perspectivas da América por centenas de anos”<sup>276</sup>. Este grupo, os *Pilgrim Fathers*, chegou aos territórios norte-americanos em 1629 no navio *The Mayflower*. Os Puritanos eram protestantes calvinistas que consideram a igreja anglicana corrupta em relação à reforma protestante. Por isso queriam “purificar” a Igreja. Por causa da perseguição sofrida na Inglaterra, decidiram se estabelecer em *New England* (Nova Inglaterra) em busca de liberdade religiosa. (ADAMS, 1933).

Os Puritanos, sendo calvinistas, acreditavam que eram os escolhidos por Deus. Assim, como Adams (1933, p. 39) explica: “eles tinham uma crença ardente em sua superioridade”<sup>277</sup>. Por isso, queriam levar a ordem moral ao continente americano dos

<sup>274</sup> “for gentlemen, what exercise should more delight them, then ranging dayly those vnknowne parts, vsing fowling and fishing [...]”.

<sup>275</sup> “[...] the right of citizens to pursue their personal interests and joy won [...]. This victory was confirmed by waves of immigrant [...] for whom America was truly the land of opportunity”.

<sup>276</sup> “[...] left a legacy that would strongly affect perspectives of America for hundreds of years”.

<sup>277</sup> “burning belief in their superiority”.

“selvagens” e da natureza selvagem. Eles queriam criar, de acordo com Centola (2008, p. 35.) “uma Nova Jerusalém [...] que prometia a possibilidade da perfeição moral e da redenção pessoal”<sup>278</sup>.

A crença dos Puritanos em sua própria superioridade gerou conflitos e intolerância com outros cristãos, como os Quakers e os povos nativos. Entretanto, os sucessos comerciais e bélicos sobre os nativos, sobre a natureza selvagem assustadora e sobre os outros cristãos com trabalho duro, fé em si mesmo e em Deus e fé no empreendimento humano, afirmaram a “superioridade” Puritana (CENTOLA, 2008).

Weber (2008, p. 12) confirma a contribuição substancial dos Puritanos no desenvolvimento do “sonho americano” quando declara que “[...] a maior participação relativa dos Protestantes na propriedade do capital, [...] nas esferas mais altas das modernas empresas comerciais e industriais pode em parte ser explicada pelas circunstâncias históricas oriundas de um passado distante [...]”. Foi a ideologia calvinista dos puritanos que deixou suas marcas ainda presentes no “sonho americano”.

Esta ideologia calvinista enfatiza a superioridade dos calvinistas e, referente a esta superioridade, a salvação por Deus. Os Puritanos se auto-afirmam escolhidos e eleitos, predestinados a serem salvos por Deus. Esta salvação seria determinada pela dupla predestinação. Os puritanos acreditam que a predestinação é predeterminada por Deus, sem influência das pessoas (WEBER, 2008).

Os Puritanos também acreditavam que por trabalhar duro com dedicação, teriam sucesso. Por poupar e não gastar com produtos de luxo investindo dinheiro poderiam mostrar que seriam bons cristãos e, portanto, seriam salvos. Desta maneira, os Puritanos, por se acharem bons cristãos, se autodenominavam melhores do que os outros se justificando a importância de se trabalhar muito e ter sucesso na cultura norte-americana (WEBER, 2008).

Assim, nas palavras de Centola (2008, p. 35), os Puritanos forjaram: “para a posteridade uma visão do sonho da América que iria atormentar, seduzir, frustrar, e inspirar escritores por muitos anos por vir”<sup>279</sup>. Seduzir e inspirar por causa da crença no sucesso como resultado de trabalho duro, de fé em si mesmo, em Deus e no

---

<sup>278</sup> “a New Jerusalem [...] that promised the possibility of moral perfection and personal redemption”.

<sup>279</sup> “for posterity a vision of the dream of America that would tantalize, beguile, frustrate, and inspire writers for many years to come”.

empreendimento humano. Atormentar e frustrar pela intolerância e violência, causadas pela crença na superioridade da própria cultura.

Outro ponto marcante na construção do “sonho americano” é a independência dos Estados Unidos e principalmente a Declaração da Independência<sup>280</sup>. Uranga (2008, p. 83) afirma que: “Thomas Jefferson resume o “sonho americano” na Declaração da Independência como o direito de toda pessoa à vida, liberdade e à busca da felicidade”<sup>281</sup>. O significado da independência e da Declaração da Independência foi que o homem comum acreditou no reconhecimento dos seus direitos civis e democráticos, oportunidades iguais à felicidade e à prosperidade, ao invés de um sistema colonial de exploração e supressão (ADAMS, 1933).

Mas, a Declaração da Independência provocou também uma cisão entre os *Founding Fathers*<sup>282</sup> e consequentemente no “sonho americano”, que foi dividido entre duas ideologias, a de Alexander Hamilton (1755-1804) e a do futuro presidente Thomas Jefferson (1743-1826). Ambos foram nomeados pelo primeiro presidente dos Estados Unidos, George Washington (1732-1799), como conselheiros. Assim os dois tiveram uma grande influência no pensamento ideológico norte-americano (ADAMS, 1933).

Jefferson, compositor da versão original da Declaração da Independência acreditava, como já foi mencionado, na liberdade e na busca da felicidade para todos. Também acreditava em oportunidades iguais para os privilegiados e o homem comum. Outros aspectos da ideologia Jeffersoniana são a crença em uma democracia com participação dos homens comuns, um governo descentralizado com poucas funções e uma economia voltada para a agricultura com subsídios para os fazendeiros e terra barata (ADAMS, 1933).

Alexander Hamilton defendia um governo centralizado, forte e participante na sociedade. O governo deveria ser liderado pelas classes privilegiadas e endinheiradas. Economicamente, a ideologia Hamiltoniana preconizava a industrialização com tarifas protecionistas. Assim, o “sonho americano” foi dividido em uma linha democrática e agrícola baseada no povo comum e uma linha aristocrata e industrial (ADAMS, 1933).

---

<sup>280</sup> Proclamada em 04-07-1776.

<sup>281</sup> “Thomas Jefferson summarizes the American Dream in the *Declaration of Independence* as the right of every person to “life, liberty, and the pursuit of happiness”.

<sup>282</sup> Pais Fundadores dos Estados Unidos e participantes da Declaração da Independência.

A divisão ideológica do “sonho americano” não foi a única divisão. Além desta divisão mental, havia também literalmente uma divisão geográfica entre as ideologias Jeffersonianas e Hamiltonianas. Esta divisão literal se expressou na oposição entre os interesses do leste e do oeste. O leste, *New England*, representando a colônia original e a base dos Estados Unidos com suas cidades tradicionais como Boston e Nova York, *versus* o oeste, representante do *Frontier*, as novas terras e os *Frontiermen*, os pioneiros (ADAMS, 1933).

O leste, e principalmente Nova York, representou no século XIX o lado Hamiltoniano. Já naquela época, Nova York era uma cidade industrial com uma vida suburbana. Nova York foi também a cidade exemplar dos *businessmen*, os homens de negócio. Schweinitz (1967, p. 278) descreve Nova York como:

[...] o “nível inferior”, [...] o centro de negócios norte-americano, [...] o “lugar” natural [...] do vendedor. [...], New York [...], onde a lealdade de negócios e jogar limpo não duram de uma geração para outra; onde um prêmio bruto é colocado [...] no sucesso em um sentido puramente materialista ou físico [...] <sup>283</sup>. (SCHWEINITZ, 1967, p. 278).

Então, o objetivo da cidade onde *Willy Loman* mora era de ganhar muito dinheiro da forma mais rápida possível. Isso significou, muitas vezes, sob o lema de *business is business* (negócio é negócio), fazer negócios a qualquer custo, sem piedade e escrúpulos. Como Adams (1933, p. 208) observa: “ganhar dinheiro como uma virtude patriótica em oposição a obedecer à lei [...] confundiu nossa consciência moral” <sup>284</sup>.

Já a exploração do oeste representou a filosofia Jeffersoniana. O oeste era uma parte dos Estados Unidos ainda pouca habitada e conhecida. Havia muita terra desocupada, deixando o caminho livre para os pobres e os pioneiros tomarem posse da riqueza do oeste. Mas este sonho Jeffersoniano de empreendimento agrícola dos pobres em busca de liberdade e prosperidade com pouca influência governamental tinha também um lado assombreado, tal como o sonho Hamiltoniano (ADAMS, 1933).

No faroeste, *the Wild West*, os *frontiermen*, os pioneiros, estes “[...] praticantes de uma autossuficiência ignóbil e individualismo áspero tornaram-se os ladrões barões

<sup>283</sup> “[...] the “bottom level”, [...] the center of American business, [...] the natural “stand” of [...], the salesman. [...], New York [...] where business loyalties and fair play do not last from one generation to another; where a gross premium is put [...] on success in a purely materialistic or physical sense [...]”.

<sup>284</sup> “The making of money as a patriotic virtue against obeying the law...befuddled our moral conscience”.

cuja avareza e ganância mancharam o sonho agrário [...]”<sup>285</sup> (CENTOLA, 2008, p. 36). Eles tomavam a lei em suas próprias mãos. A violência dominou o oeste na busca de terra e ouro. Assim, muitos indígenas foram assassinados e suas terras tomadas pelos pioneiros. Entre si, os pioneiros não mostraram piedade e muitos morreram também de fome e exaustão, causada pela ganância dos agiotas do leste (ADAMS, 1933).

Entretanto, os pioneiros do oeste enfatizaram algumas características consideradas necessárias para ter sucesso material. Eles eram corajosos, individualistas, autoconfiantes, agressivos e determinados. Eles também desconfiavam dos intelectuais, porque tinha sido com trabalho duro e perigoso que conseguiram sucesso material e não com educação escolar (ADAMS, 1933).

Assim, Goldstein (2008, p. 111) nota que “[...] na ficção americana e *folklore* há uma tendência para ampliar [...] o pioneiro em tipos nacionais de homens representativos, “heróico” na medida em que eles entram nas florestas encantadas selvagens [...] e as conquistam por força corajosa de atos violentos”. Então, o pioneiro entrou no “sonho americano” como um exemplo de um herói folclórico e nacional.

### 3.4 A representação do “sonho americano” em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*

Percebe-se, num paralelo com a peça *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, que ninguém da família *Loman* é interessado em estudar, por exemplo, *Biff* tem reprovação em matemática, assim perdendo a chance de entrar para uma universidade. *Bernard*, o filho do vizinho *Charley*, que é chamado de “anêmico” por *Willy*, estuda muito e se torna um advogado importante. Assim, ironicamente, *Bernard*, que é “quisto, mais não bem-quisto”, é quem atinge o sucesso tão desejado mas não conseguido por *Willy*.

Também observada na *Morte de um Caixeiro-Viajante* é a oposição entre o leste tradicional, com seus homens de negócios, e o oeste, com as novas terras a serem exploradas pelos pioneiros. *Willy* é o representante do negociante urbano do leste. Os representantes do pioneirismo são *Biff*, o primogênito de *Willy*, e *Ben*, irmão mais velho de *Willy*. *Ben* foi ao Alasca e à África. Ele já é falecido quando a peça começa e aparece apenas nas recordações de *Willy Loman*.

<sup>285</sup> “[...] practitioners of an ignoble selfreliance and rugged individualism became the robber barons whose avarice and cupidity tarnished the agrarian dream [...]”.

*Ben* é uma lembrança de *Willy* da vida do pioneirismo vivida em sua infância. *Willy* e a família viajavam pelos Estados Unidos de carroça. *Willy* retorna, ao falar com *Ben*, às terras recém-exploradas como Ohio, Indiana e Michigan. O pai fabricava e vendia flautas. O pai é lembrado por *Willy* como um *self-made man*, um homem autossuficiente e um grande inventor, então, um típico representante do pioneirismo do qual *Willy* sente saudades.

*Ben* também volta nas recordações de *Willy* como um lema recorrente, como se fosse um vendedor do “sonho americano”: “quando eu entrei na selva, tinha dezessete anos. Quando saí tinha vinte e um. E, minha nossa, como estava rico!” (2009, p. 201-202)<sup>286</sup>. O que *Ben* quer vender a *Willy* é a ideia do pioneirismo como caminho ao “sonho americano”. *Ben* queria que *Willy* fosse com ele para fazer fortuna nas terras desconhecidas.

*Willy* lamenta não ter aceitado essa oportunidade: “se eu tivesse ido para o Alasca com ele aquela vez, tudo teria sido completamente diferente” (2009, p. 196). Mas *Willy* decide ficar na cidade na esperança de fazer carreira na companhia na qual trabalha, o que é encorajado por sua esposa *Linda* que aponta que *Willy* poderia tornar-se sócio da companhia.

*Linda* entende “[...] que [...] *Ben* e sua história representam a dissolução da família, o sucesso ao custo da humanidade”<sup>287</sup> (BARKER, 2007, p. 47). Por isso, *Linda* quer que *Willy* fique com a família para não destruir sua carreira promissora e a família. Assim, “*Willy* encontra outro aspecto do sonho americano em sua esposa *Linda*, para os quais a segurança é o objetivo mais importante na vida”<sup>288</sup> (DILLINGHAM, 1967, p. 344).

*Ben* debocha da vida urbana sem risco na qual *Willy* vive e *Willy*, querendo se mostrar também como um pioneiro, diz a *Ben* que: “aqui é o Brooklin, eu sei, mas a gente também caça” (2009, p. 200). Esta caça consiste principalmente de coelhos. *Willy* quer que seus filhos aprendam com *Ben* e com seu sucesso. Então *Ben* quer que *Biff* o ataque, mas *Ben* usa um truque sujo para derrubar *Biff*, dizendo que: “nunca se luta limpo com um estranho, rapaz. Não vai sair da selva desse jeito” (2009, p. 199-200).

<sup>286</sup> Todas as traduções da peça *Caixeiro-Viajante* são de José Rubens Siqueira (2009).

<sup>287</sup> “[...] that [...] *Ben* and his story represent the breakup of the family, success at the price of humanness”.

<sup>288</sup> “*Willy* encounters another aspect of the American dream in his wife *Linda*, for whom security is the most important goal in life”.

Assim *Ben* mostra que, para ter sucesso na vida como pioneiro, não se pode ter escrúpulos, assim como na vida urbana do capitalismo sem escrúpulos.

Outra personagem na peça que não se sente bem na vida urbana é o filho *Biff* quando diz: “que o que você mais quer de verdade é sair fora, tirar a camisa” (2009, p. 179). *Biff* deixou a cidade e viajou pelo país trabalhando braçalmente, ganhando um salário mínimo. Ele trabalhou principalmente no Texas como caubói. *Willy* acusa *Biff* de ser um malandro que, aos 34 anos, ainda não tem uma direção na vida. *Willy* quer que *Biff* fique na cidade para trabalhar como vendedor.

*Biff* tenta pedir dinheiro emprestado sob pressão do pai para começar seu próprio negócio, mas acaba roubando uma caneta. Assim, *Biff* reconhece que não é feito para viver a vida de *businessman* na cidade grande, quando afirma: “o que eu estou fazendo num escritório, feito um idiota, implorando. Quando tudo o que eu quero está lá fora...” (2009, p. 261). A reação de *Willy* é se suicidar, para que *Biff* possa começar um negócio com o dinheiro do seguro, advindo de sua morte.

Mas o sacrifício de *Willy* é em vão. *Biff* entende que o pai, igual a ele, não prestava para a vida urbana de vendas, quando *Biff* afirma no enterro de *Willy* que: “os sonhos dele eram todos errados. Todos. Todos errados” (2009, p. 266). A vida no campo, como pioneiros, fazendo trabalho braçal é o que *Biff* queria para ele e seu pai. *Biff* se lembra no enterro de “tantos dias bons...construindo a varanda. Terminando o porão. Fazendo a cobertura...tem mais dele na varanda do que em todas as vendas que ele fez” (2009, p. 266).

Assim, o “sonho americano” levou *Willy Loman* ao caminho errado e o encaminhou para sua queda. Não era o “sonho americano” urbano capitalista de Hamilton, mas o “sonho americano” de Jefferson de pioneirismo, agricultura e autossuficiência que deveria ter sido o “sonho americano” ideal de *Willy*, “[...] sonho pastoral que poderia ter sido mais adequado para a natureza de *Willy* do que o mundo cruel de negócio que ele escolheu”<sup>289</sup> (ABBOTSON, 2007, p. 136), como o pai, o irmão *Ben* e o filho *Biff*, os pioneiros da família, mostraram.

Entretanto, Bigsby (2005, p. 213) nota que “as viagens de vendas de *Willy Loman* para o território da Nova Inglaterra são versões ironicas de uma experiência

---

<sup>289</sup> “[...] pastoral dream that may have suited *Willy’s* nature better than the harsh world of business that he chose”.

mística em que o pioneiro tomou simultaneamente posse de um país [...] desafiando o mundo físico e encontrando o novo”<sup>290</sup>. Então, *Willy* tenta realizar o “sonho americano” dos pioneiros, mas falha também neste respeito. *Willy* vende pouco nas suas viagens e já bateu o carro algumas vezes e não aguenta mais viajar tanto: “voltei a dez por hora. Levei quatro horas de Yonkers<sup>291</sup> até aqui” (2009, p. 172), reclama *Willy*. As viagens “pioneiras” de *Willy*, buscando sua fortuna, também provocam uma crise entre *Willy* e *Biff*.

*Biff* é reprovado na prova de matemática e vai atrás de *Willy*, que está em Boston, para buscar sua ajuda. Mas ao procurar *Willy*, ele descobre que seu pai trai a mãe com outra mulher. Há uma briga dramática que resulta em um *Biff* revoltado, que desiste da escola e, como consequência, não consegue entrar na faculdade. Assim, “*Willy Loman*, dirigindo desesperadamente pelas estradas de Nova York e da Nova Inglaterra, está no final de um processo histórico que uma vez viu homens queimarem trilhas no coração do desconhecido e de uma utopia que prometeu [...] uma nova esperança”<sup>292</sup> (BIGSBY, 2005, p. 113). Então, nem o pioneirismo do “sonho americano” traz felicidade para *Willy*.

A conquista do oeste no final do século XIX mostrou que, tanto no “sonho americano” Jeffersoniano, como no Hamiltoniano, como diz Adams (1933, p. 113): “o sucesso material se tornou um bem que não pode ser questionado”<sup>293</sup>. As duas ideologias se misturaram: ganhar dinheiro se tornou sagrado como um dever moral e patriótico.

A competição se tornou impiedosa e baseada no individualismo. As barreiras sociais não existiriam mais, então, o caminho democrático ao “sonho americano” se abriu para proclamar uma vida de sucesso para todo mundo. Fazer as coisas, trabalhar duro e ter sucesso foram considerados muito importantes no final do século XIX, independentemente das consequências sociais para um indivíduo ou para a sociedade total (ADAMS, 1933).

---

<sup>290</sup> “*Willy Loman*’s sales trips into the New England territory are ironic versions of a mythic experience in which the frontiersman simultaneously took possession of a country [...] challenging the physical world and encountering the new”.

<sup>291</sup> Uma cidade perto de Nova York.

<sup>292</sup> “*Willy Loman*, desperately driving the highways of New York and New England, is at the end of a historical process that once saw men blaze trails into the heart of the unknown and of a utopia that promised [...] a new hope”.

<sup>293</sup> “Material success became a good that could not be questioned”.



Como mencionado anteriormente, o “sonho americano” se desenvolveu num primeiro momento a partir dos primeiros imigrantes, os Puritanos e foi fixado nas bases da Declaração da independência dos Estados Unidos, num conceito voltado para a liberdade, a democracia e a igualdade baseadas em trabalho duro e empreendimento e uma crença na própria superioridade cultural. O século XIX, a época da oposição entre as ideologias de Hamilton e Jefferson, do leste dos homens de negócio *versus* os pioneiros no oeste, trouxe individualismo, pioneirismo e a propensão a fazer negócios sem escrúpulos, com corrupção e em desobediência à lei. Ilustrativo disso na peça é que o filho mais velho de *Willy, Biff*, rouba material de construção, uma caneta-tinteiro, um terno e acaba até na prisão.

Adams (1933, p. 377) também nota a consequência para o cidadão norte-americano de ter uma vida voltada para ganhar dinheiro: “não que ele possa desfrutar, mas que ele possa gastar (em bens de consumo), a fim de que as fábricas possam crescer e ficar mais ricas”<sup>294</sup>. Então, o “sonho americano” tornou-se um capitalismo impiedoso no século XX. Assim, como Clurman (1967, p. 212-213) confirma: “[...] existem duas versões do sonho americano. O sonho americano histórico é a promessa de uma terra de liberdade com oportunidade e igualdade para todos [...]. Mas [...] desde 1900, o sonho americano tornou-se distorcido como sendo o sonho de sucesso empresarial”<sup>295</sup>.

No século XX, o capitalismo e o “sonho americano” de prosperidade chegaram ao fim do poço, em 1929, com a *Wall Street Crash*, quando a bolsa de valores de Nova York se deteriorou, causando uma crise econômica mundial que durou até o começo da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Muitas pessoas perderam o emprego e não tinham condições para pagar as contas, as dívidas, e, até a comida (SINCLAIR, 2011).

*Willy Loman* também tem grandes dificuldades para vender seu produto, seu carro já está velho, sua casa tem muitas falhas e ele tem que comprar a prazo, como a maioria dos norte-americanos durante a década de 1930. Assim, *A Morte de Um Caixeiro-Viajante* “pode ser lida como uma ilustração dos interesses e forças

<sup>294</sup> “not that he may enjoy, but that he may spend (in consumer goods), in order that the factories may grow richer”.

<sup>295</sup> “[...] there are two versions of the American Dream. The historical American dream is the promise of a land of freedom with opportunity and equality for all [...]. But [...] since 1900, the American dream has become distorted to the dream of business success”.

econômicas históricas que atuaram na sociedade norte-americana a partir da virada do século, até quando a peça foi escrita”<sup>296</sup> (ABBOTSON, 2007, p. 37).

No fim da década de 1940, quando Miller escreveu *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, Os EUA entraram em um período de crescimento econômico, causado pela produção industrial em expansão durante a Segunda Guerra Mundial, principalmente em segmentos como o setor bélico e o automobilístico. No entanto, o crescimento econômico também impôs uma inflação elevada. Esta inflação foi provocada pela utilização do crédito. Muitos americanos compraram produtos, tais como casas, carros e artigos de luxo a crédito. No entanto, as parcelas não puderam ser pagas, principalmente pelos operários, como balconistas, lavradores e vendedores, como *Willy Loman*. (SINCLAIR, 2011).

Percebe-se, em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, que *Willy Loman* é um vendedor que compra muitos produtos a crédito, tais como a sua casa e sua geladeira. Ele se esforça para pagar suas dívidas, que, em geral, são muito altas para sua renda. Neste contexto, o discurso de *Linda*, a esposa, é marcante: “bom, tem nove e sessenta da máquina de lavar. E o aspirador é três e cinquenta e vence no dia quinze. Depois tem o telhado, que faltam ainda vinte e um dólares” (2009, p. 189).

*Willy* não consegue pagar suas próprias contas. A casa, que ainda não foi paga, após vinte e cinco anos, está caindo aos pedaços. O carro sempre tem problemas e outros produtos, como a geladeira, quebrou-se imediatamente depois da última parcela paga, provocando irritação de *Willy*: “uma vez na vida eu queria ter alguma coisa até o fim sem quebrar!” (2009, p. 216).

Neste respeito, a produção em massa e os pagamentos de longo prazo de *Loman*, refletem a relação com o fordismo. Este é um sistema de produção, caracterizado pela linha de montagem industrial resultando em produção em massa padronizada e consumo de massa. O conceito, nomeado após Henry Ford (1863-1947), um empreendedor estadunidense e o fundador da *Ford Motor Company*, é um conceito social e econômico. O fordismo, embora originalmente relativo a melhoramentos na produtividade na indústria automobilística, é aplicado a qualquer tipo de processo de fabricação (WOOD, 1992).

---

<sup>296</sup> “*Death of a Salesman* can be read as an illustration of the historical economic interests and forces operating on U.S. society from the turn of the century to when the play was written”.

O fordismo começou quando Henry Ford introduziu o carro do *Model T* em 1908. A produção em massa deste automóvel reduziu seu preço, tornando-o acessível para o consumidor médio. Houve uma padronização do produto, que foi fabricado na linha de montagem. Estas linhas de montagem permitiam aos trabalhadores não qualificados trabalharem com pouco conhecimento profissional, já que o trabalho era repetitivo e pouco qualificado, assim evitando a contratação de mão de obra especializada e com salários mais elevados (WOOD, 1992).

Além disso, Ford aumentou substancialmente os salários dos seus trabalhadores para combater o absenteísmo dos funcionários. A subconsequência foi que os trabalhadores da Ford se tornaram clientes da própria empresa. Assim, estes trabalhadores podiam comprar os produtos da Ford, principalmente com pagamentos divididos em parcelamentos de longo prazo sendo assim forçados a trabalhando para a Ford (WOOD, 1992).

Então, “o materialismo de Willy é [...] representado em suas lamentações sobre o fracasso dos bens de consumo que ele adquiriu”<sup>297</sup> (BIGSBY, 2005, p. 103). Pior ainda, *Willy* tem que pedir dinheiro emprestado ao vizinho para completar seu miserável salário. Então, o “sonho americano”, como representado assim, não é uma realidade para *Willy*.

Nesta época de pós-guerra também entraram nas casas norte-americanas muitas novidades eletrônicas que foram inventadas para o uso bélico. Abbotson (2007, p. 137) explica que: “forças do capitalismo e do materialismo vieram à tona e a tecnologia fez sua maior incursão nas vidas de pessoas comuns. *A Morte de um Caixeiro-Viajante* retrata o impacto dessas forças na vida de uma família comum, os *Loman*”<sup>298</sup>.

Por exemplo, *Willy* vai até seu chefe *Howard Wagner*, para pedir um emprego no escritório, porque *Willy* não aguenta mais tanta viagem por tão pouco dinheiro. *Howard* mostra a *Willy* um gravador com o qual *Howard* grava as vozes da sua família. *Howard* tem mais interesse no gravador do que em *Willy*, que está desesperado com sua situação, o que, de acordo com Guijarro-González & Espejo (2008, p. 70) é: “[...] um

---

<sup>297</sup> “Willy’s materialism is [...] embodied in his lament over the failure of the consumer goods he has acquired”.

<sup>298</sup> “forces of capitalism and materialism came to the fore and technology made its greatest inroad into the lives of everyday people. *Death of a Salesman* depicts the impact of these forces on the lives of an ordinary family, the Lomans”.

sinal de uma nova era e uma nova maneira de fazer negócios, quando os dispositivos eletrônicos cada vez mais sofisticados começam a fazer o trabalho dos funcionários”<sup>299</sup>.

Quando é deixado sozinho por *Howard*, *Willy* acidentalmente liga o gravador e fica assustado. Esta cena no escritório de *Howard* mostra que *Willy*, um sessentão, não sabe lidar com as novas tecnologias, ele é considerado antiquado. Também seu estilo de vender está fora da moda, como *Abbotson* confirma:

A peça explora a mudança do papel do capitalismo na sociedade e seu impacto na vida das pessoas. *Willy* está vivendo em uma época em que a natureza do negócio em si está passando por mudanças intrínsecas, em parte devido à pressão capitalista para ganhar mais dinheiro e tornar-se mais eficiente. *A Morte de um Caixeiro-Viajante* descreve um confronto definitivo entre negócio capitalista e moralidade<sup>300</sup> (ABBOTSON, 2007, p. 137).

Assim, *Willy* tem dificuldades como vendedor, porque o contato pessoal desapareceu nos anos pós guerra do mundo de vendas. Ele se lembra dos anos 1920, quando um vendedor como *Dave Singleman*, “de chinelo verde de veludo” (2009, p. 223), vendia do seu quarto do hotel, sendo bem-quisto por sua personalidade. Por isso, “*Singleman* representa o sucesso que é atingível. Em *Singleman* o conceito de sucesso é cortado ao tamanho do *Willy*, reduzido a uma idéia [...], ficar à frente por ser bem quisto”<sup>301</sup> (Hadomi, 2007. p. 17).

Por isso, *Willy Loman* “[...] acredita nas promessas do sonho americano. [...] ele tem fé que qualidades superficiais, como a aparência física, levará alguém ao sucesso no sonho”<sup>302</sup>, como *Abid* (2012, p. 55) adiciona. O próprio *Willy* confirma sua confiança em superficialidades quando diz que: “porque o homem que tem aparência no mundo dos negócios, o homem que desperta interesse pessoal, esse é o que chega na frente” (p. 187, 2009), suspira *Willy*, frustrado com os novos tempos.

<sup>299</sup> “[...] a sign of a new era and a new way of doing business, when increasingly sophisticated electronic devices start doing the work of employees”.

<sup>300</sup> “The play explores the changing role of capitalism in society and its impact on people’s lives. *Willy* is living in a time when the nature of business itself is undergoing intrinsic changes, partly due to the capitalist pressure to make more money and to become more efficient. *Death of a Salesman* depicts a definite clash between capitalistic business and morality”.

<sup>301</sup> “*Singleman* represents success that is attainable. In *Singleman* the concept of success is cut down to *Willy*’s size, reduced to an idea [...], that of getting ahead by being well liked”.

<sup>302</sup> “[...] believes in the promises of the American Dream. [...] he has faith that superficial qualities, like one’s appearance, will lead one to succeeding in the dream”.

Então, o “sonho americano” de *Willy*, de vender pessoalmente sendo *well-liked* (bem-quisto), cai aos pedaços. Uranga (2008, p. 81) afirma que: “a ingenuidade de *Willy* faz dele um alvo fácil [...] do “sonho americano”. Ele prontamente acredita na retórica popular que todos possam alcançar o sucesso material através de personalidade e popularidade”<sup>303</sup>. Mas é o capitalismo tecnocrático que determina quem terá sucesso no mundo de negócios moderno do “sonho americano”. “Naquela época a coisa tinha personalidade, *Howard*. Hoje está tudo curto e seco, e a amizade não tem mais chance, nem a personalidade” (2009, p. 223), *Willy* confirma a seu chefe *Howard*, lembrando os velhos tempos.

Este *Howard* representa o homem de negócios moderno, que, de acordo com Guijarro-González & Espejo (2008, p. 69): “[...] pertence a uma nova geração que incorpora uma forma inovadora de fazer negócios [...] após a Segunda Guerra Mundial [...]. Nesta nova era praticamente não há tempo a perder com expressões sentimentais vazias”<sup>304</sup>. Então *Howard* não tem paciência com as sentimentalidades, o estilo de trabalho de *Willy*, nem com os anos de serviço de *Willy*.

Clurman (1967, p. 213) confirma esta mudança no modo de fazer negócios, porque, “a premissa original do nosso sonho de sucesso [...] foi que empreendimento, coragem e trabalho duro eram as chaves para o sucesso [...] isso também mudou”<sup>305</sup>. O “nosso sonho” mudou e o “[...] objetivo de vender é fazer um acordo, ter lucro; a acumulação de lucro sendo um fim inquestionável em si mesmo”<sup>306</sup> (CLURMAN, 1967, p. 213). Assim, o contato pessoal saiu do campo do fazer negócios nos tempos modernos e entrou em cena a impiedosa acumulação de lucro.

Por isso, *Howard* demite *Willy*, que revida com um grito desesperado: “Você não pode chupar a laranja e jogar a casca fora...um homem não é uma fruta!” (2009, p. 223). Mas, para *Howard*, o homem de negócios moderno sem sentimentos, a decisão foi apenas uma questão de negócio, quando diz a *Loman*: “porque você há de admitir, negócio é negócio” (2009, p. 222).

---

<sup>303</sup> “Willy’s naïveté makes him an easy target [...] of the American Dream. He readily believes the popular rhetoric that everyone can achieve material success through personality and popularity”.

<sup>304</sup> “[...] belongs to a new generation that embodies an innovative way of doing business [...] after the Second World War [...]. In this new age, there is hardly time to waste with empty sentimental expressions”.

<sup>305</sup> “The original premise of our dream of success [...] was that enterprise, courage and hard work were the keys to success [...] this too has changed”.

<sup>306</sup> “[...] the goal of salesmanship is to make a deal, to earn a profit; the accumulation of profit being an unquestioned end in itself”.

Mas tarde na peça, *Howard* nem estará presente no enterro de *Willy*, empregado na sua companhia por décadas. Guijarro-González & Espejo (2008, p. 71) argumentam que esta ausência de *Howard* “[...] serve como a última peça de evidência na trama que, sob a nova forma de atividade capitalista endossada pelo jovem *Howard Wagner*, o pessoal e o profissional não têm relação nenhuma”<sup>307</sup>.

*Willy*, devastado, visita o escritório do seu vizinho, *Charley*, para pedir mais um empréstimo e para reclamar do tratamento que recebeu de *Howard*. *Willy*, revoltado, diz a *Charley* que ele havia dado o nome Howard e por isso, e por seu esforço pela companhia há 28 anos, merecia um tratamento melhor. “Você escolheu o nome de Howard para ele, mas isso não vende” (2009, p. 235), responde *Charley*, também mostrando a frieza dos negócios modernos, no qual não existe mais lugar para sentimentos.

A situação política do pós-guerra também é notada na peça, que estreou em 1949, durante o início da Guerra Fria. Esta guerra teve como foco a batalha ideológica entre o capitalismo norte-americano e a ideologia comunista. Os norte-americanos queriam proteger o mundo ocidental do comunismo, já que os americanos se sentiam superiores devido às vitórias durante a Segunda Guerra Mundial (SINCLAIR, 2011).

Além disso, os norte-americanos queriam provar que o modo de vida norte-americano era superior ao modelo comunista, desde que, de acordo com Laraia (2001, p. 72) “o homem que vê o mundo através de sua cultura tem como consequência a propensão em considerar o seu modo de vida como o mais correto e o mais natural”. Esta mentalidade de se sentir superior, como já foi discutida, é uma característica do “sonho americano”, vinda do Puritanismo.

Assim, de um lado, podem-se destacar como características do modo de vida americano o sucesso financeiro, o consumismo e a liberdade de iniciativa, características de uma sociedade de mercado, contrárias às restrições de uma sociedade comunista. Por outro lado, o consumismo e a liberdade de iniciativa são criticados por Miller no discurso de *Loman*, quando é dito que “a competição é uma loucura” (2009, p. 175), quando este entende que tem que trabalhar duro demais para ganhar um pequeno salário.

---

<sup>307</sup> “[...] serves as the very last piece of evidence in the play that under the new form of capitalist activity endorsed by the young Howard Wagner, the personal and the professional have no relation whatsoever”.

Willy, no final da peça, reconhece que fracassou totalmente e se suicida para que os filhos e *Linda* possam pagar as contas e recomeçar suas vidas, como *Loman* afirma: “Engraçado, sabe? Depois de tanta estrada, trens, reuniões, os anos todos, você acaba valendo mais morto do que vivo” (2009, p.235). Assim, o “sonho americano” de *Willy Loman* se torna um pesadelo.

Os discursos em *A Morte de um Caixeiro-Viajante* “se relacionam entre si como complementares, contraditórios, similares, contrários, etc., e, desse modo, fazem com que o sujeito se depare com diversas verdades e crenças coexistentes” (FERNANDES & KHALIL, 2011, p. 261). Bigsby (2005, p. 105) acrescenta que “*A Morte de um Caixeiro-Viajante* não é um ataque aos valores americanos. É, no entanto, uma exploração da traição desses valores e o custo disso em termos humanos”<sup>308</sup>. Assim, Miller oferece nesta peça discursos contraditórios e complementares do “sonho americano” através do personagem *Ben*, o irmão mais velho de *Willy Loman*: “para Willy, *Ben* exemplifica o sonho americano, a história do sucesso capitalista”<sup>309</sup>, como afirma Uranga (2008, p. 88).

*Ben* é a força contrária a *Willy*, a imagem positiva do “sonho americano”. *Ben* é o exemplo do *winner* (vencedor) do “sonho americano”. Quando *Ben* visita *Willy* e sua família, *Ben* diz aos filhos de *Willy*: “quando eu tinha dezessete anos entrei na selva e quando tinha vinte e um saí. (ri). E nossa como eu estava rico” (2009, p.198). Assim, “a resposta de *Ben* é um sumário do “sonho Americano”<sup>310</sup> (DILLINGHAM, 1967, p. 344). *Willy* sempre tem, através de *Ben*, o sucesso do “sonho americano” na sua memória.

Através de *Ben*, o leitor é confrontado com “diversas, e muitas vezes contraditórias, vontades de verdade, explicitando a instabilidade e a relatividade da ‘verdade’ concebida como única” (FERNANDES & KHALIL, 2011, p. 262). Por causa de *Ben*, *Willy* ainda pode sonhar com o sucesso em vez de somente pensar em fracasso e sonhos frustrados, por isso, “*Willy Loman* está hipnotizado por um mito nacional encarnado na pessoa de seu irmão *Ben*, que entrou na selva e saiu rico”<sup>311</sup> (BIGSBY, 2005, p. 132). De fato, como *Willy* diz: “maravilha deste país, que um homem pode

<sup>308</sup> “*Death of a Salesman* is not an attack on American values. It is, however, an exploration of the betrayal of those values and the cost of this in human terms”.

<sup>309</sup> “for Willy, *Ben* exemplifies the American Dream, the capitalistic success story”.

<sup>310</sup> “*Ben*’s answer is the “American dream” in summary”.

<sup>311</sup> “*Willy Loman* is mesmerised by a national myth embodied in the person of his brother *Ben*, who went into the jungle and came out rich”

acabar coberto de diamantes aqui na base por ser bem quisto!” (2009, p. 226). Então Miller mostra nesta peça que há possibilidades para atingir o sucesso no “sonho americano”.

Entretanto, o sucesso de *Ben* representa um “sonho americano” sem escrúpulos e amoral, como Guijarro-González & Espejo (2008, p. 66) afirmam: “há um consenso geral da crítica que o irmão de Willy representa um capitalismo impiedoso”<sup>312</sup>. Contudo existe também outra versão mais humana do “sonho americano”, a dos vizinhos de Willy: *Charley* e seu filho *Bernard*. O “sonho americano” deles é “[...] uma versão não se transformando em auto-ilusão e em ambição amoral para o sucesso, mas em trabalho duro e caridade”<sup>313</sup>, como Bigsby (2005, p. 105) acrescenta.

Guijarro-González & Espejo (2008, p. 63) notam que: “em muitos aspectos, *Charley* funciona como um espelho de Willy. Estes dois homens encarnam abordagens radicalmente opostas, não só para fazer dinheiro, mas na vida em geral”<sup>314</sup>. É *Charley*, chamado por Arthur Miller (1994, p. 37) de “capitalista” e o “homem mais decente” em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, que baseia seu “sonho americano” em trabalho duro e não na popularidade, como *Willy*. *Charley* é sempre ridiculizado por *Willy*, mas *Charley* tem seu próprio negócio, empresta regularmente cinquenta dólares a *Willy* e defende *Willy* até no seu enterro: “que ninguém acuse este homem” (2009, p. 267). É também *Charley* que sempre oferece a *Willy* um emprego.

*Charley*, como declaram Guijarro-González & Espejo (2008, p. 66), “[...] também pode ser entendido como a contrapartida a outros dois personagens masculinos na peça: Ben Loman e Howard Wagner”<sup>315</sup>. *Charley* sente piedade por *Willy*, apesar de ser maltratado por ele. *Charley* oferece mais uma vez um emprego a *Willy*, quando *Willy* é despedido por *Howard*. Então, *Charley* “[...] está em oposição ao caráter de Howard Wagner, porque eles representam duas versões opostas de fazer negócios dentro do sistema capitalista (GUIJARRO-GONZÁLEZ & ESPEJO, 2008, p. 67)”<sup>316</sup>.

<sup>312</sup> “There is widespread critical agreement that Willy’s brother stands for a ruthless capitalism”.

<sup>313</sup> “[...] a version turning not on self-delusion and an amoral drive for success but on hard work and charity”.

<sup>314</sup> “In many respects, *Charley* functions as *Willy*’s double. These two men embody radically opposite approaches not only to Money making but to life in general”.

<sup>315</sup> “[...] can also be perceived as the counterpart to two other male characters in the play: Ben Loman and Howard Wagner”.

<sup>316</sup> “[...] stands in opposition to the character of Howard Wagner because they represent two opposing versions of doing business within the capitalist system”.



Além disso, também *Charley* e *Ben* são “[...] relacionados [...] como versões opostas de sucesso econômico”<sup>317</sup> (GUIJARRO-GONZÁLEZ & ESPEJO, 2008, p. 66), porque *Charley* representa um capitalismo humano e honesto, enquanto que *Ben* fez sua fortuna sem escrúpulos na selva. Então, *Charley* é o contraponto da impiedade de *Howard* e de *Ben*. Até *Willy*, orgulhoso e se achando melhor do que *Charley* tem que dizer a *Charley*: “você é meu único amigo. Não é uma coisa incrível?” (2009, p. 236).

*Bernard*, de acordo com Guijarro-González & Espejo (2008, p. 69) “também pode ser considerado como a extensão lógica dos valores do pai”<sup>318</sup>. *Bernard* é um tipo de poucas palavras, como seu pai, que acredita em trabalhar e estudar muito. *Bernard*, chamado por *Willy* de “anêmico” e não sendo considerado como “bem-quisto” por *Willy* e seus filhos, tornou-se um advogado de sucesso, chegando até a defender um caso na suprema corte.

*Bernard* é “um ambicioso trabalhador, honesto e talentoso, ele se move para frente com certa graça e humanidade [...] ao sonho”<sup>319</sup> (BIGSBY, 2005, p. 113). *Bernard* não fracassou na vida como *Biff*. Como *Charley* e *Willy* são forças opostas, *Bernard* e *Biff* são forças opostas também. *Bernard* é ridicularizado por *Biff* por estudar muito e ser responsável. *Biff* é um ladrão e quer ser “bem-quisto”. Apesar disso, *Bernard* ajudou *Biff* com seus estudos, até mesmo no ato de “filar” as provas.

*Bernard* e *Charley* mostram, como Guijarro-González & Espejo (2008, p. 69) sugerem, que: “era realmente possível alcançar o sucesso em uma economia capitalista americana do pós-guerra, permanecendo um ser humano honesto, que estava profundamente preocupado com as vidas dos menos afortunados”<sup>320</sup>. *Charley* e *Bernard*, por ajudarem *Willy* e *Biff*, mostram que não precisa ser impiedoso, como *Howard* e *Ben*, para se ter sucesso.

Assim, “[...] na forma de *Charley* e *Bernard*, existe outra versão do sonho [...] não baseada em auto-ilusão e uma motivação amoral para o sucesso, mas no trabalho duro e na caridade”<sup>321</sup> (BIGSBY, 2005, p. 105). *Charley* e *Bernard* mostram que

<sup>317</sup> “[...] related [...] as opposite versions of economic success”.

<sup>318</sup> “Bernard can also be regarded as the logical extension of his father’s values”.

<sup>319</sup> “um ambicioso trabalhador, honesto e talentoso, ele se move para frente com certa graça e humanidade [...] a [...] o sonho”.

<sup>320</sup> “it was indeed possible to attain success in a postwar American capitalistic economy while remaining an honest human being who was deeply concerned about the lives of those less fortunate”.

<sup>321</sup> “[...] in the form of *Charley* and *Bernard*, is another version of the dream [...] turning not on self-delusion and an amoral drive for success but on hard work and charity”.

trabalhar e estudar muito pode resultar em sucesso, ao invés de tentar fundamentar o “sonho americano” por sucesso material em conceitos vazios como o lema de *Willy*, “ser bem-quisto”.

### 3.5 O “sonho americano” em outras peças de Miller

O “sonho americano” foi também o tema central em outras peças de Arthur Miller, como já fora notado anteriormente por autores como Bigsby (2005), Centola (2008) e o próprio Miller (2010). Barker (2010, p. 267) acrescenta que: “cada uma das peças de Miller é uma crítica [...] à vida das pessoas, Americanos e de outros”<sup>322</sup>. Assim, para citar Fernandes (2007, p. 234), as peças de Miller fazem parte de uma “biblioteca, lugar onde os livros, ao serem retomados, promovem uma efervescência de sentidos em um jogo de memória marcado por entrecruzamento de diferentes discursos”. As outras peças de Miller fazem então parte de uma biblioteca de uma crítica recorrente ao “sonho americano”.

A linguagem e o discurso nas peças fazem com que o “sonho americano” seja retomado e memorizado em diferentes sentidos num “jogo de espelhos sem limites” (FERNANDES, 2007, p. 234). Assim, as peças de Miller figuram como uma biblioteca de efeitos de sentido do “sonho americano”. Uma destas peças é *All My Sons* (*Todos Eram meus Filhos*) de 1947, que foi, de acordo com Bigsby (2005, p. 98) considerada pela “imprensa de direita [...] como um ataque aos valores americanos”<sup>323</sup>. Weales (1967, p. 362) também nota que “[...] em ‘Filhos’ há crítica explícita a uma sociedade orientada para negócios em que corrupção, egoísmo, indiferença, são as normas”<sup>324</sup>, assim confirmando o ataque ao “sonho americano” nesta peça.

À primeira vista, a situação de *Joe Keller*, protagonista da peça *All My Sons*, não parece em nada com a situação de *Willy Loman*. Como exposto em capítulo anterior, *Joe* é a personificação da realização do “sonho americano”. *Joe* subiu a escada do sucesso como um *self-made man*, um homem que conseguiu ascender de uma família simples para proprietário de uma fábrica de peças de aviões, usando as oportunidades e

<sup>322</sup> “each of Miller’s plays is a critique...of the life of people, American and otherwise”.

<sup>323</sup> “the right-wing press [...] as an attack on American values”.

<sup>324</sup> “[...] Sons” contain explicit criticism of a business-orientated society in which corruption, selfishness, indifference, are the norms”.

capacidades do “sonho americano”. Mas como na peça *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, Arthur Miller também criticou na peça *All My Sons* o “sonho americano,” a relação entre o homem e os fatores econômicos.

Nesta peça, *Joe Keller*, o *self-made man*, é corrompido pela sociedade, pela ganância e inclemência nos negócios. *Joe* vende peças defeituosas ao governo americano. Estas peças são usadas para fabricar aviões. Os aviões caem por causa das peças defeituosas e *Joe* é acusado pela justiça. *Joe* culpa seu parceiro e amigo *Steve Deever*, que é condenado à prisão. *Joe* justifica sua ação covarde dizendo que queria defender sua família, a empresa pela qual trabalhou tantos anos para construir e que sempre o homem comum é vítima do governo e dos poderosos: “um pequeno homem comete um erro e eles o enforcam pelos polegares; os grandes viram embaixadores”<sup>325</sup> (1973, p. 150).

Entretanto, a vida de *Joe* tem uma reviravolta. O filho, que é piloto, comete suicídio ao saber que outros pilotos morreram por causa da maldade do pai. Quando o filho mais jovem descobre que o pai foi o culpado da morte dos pilotos, *Joe* reage com: “o que eu poderia fazer! Estou em negócios, um homem está em negócios”<sup>326</sup> (1973, p. 157). Assim, a peça mostra que a ganância, provocada por lucro econômico, pode provocar cegueira em relação ao sofrimento dos outros e até da própria família.

Então, a relação entre o homem individual e a sociedade fica empobrecida na peça *All My Sons*. Como *Joe* observa: “dólares e centavos, moedas de cinco e dez centavos, guerra e paz, moedas de cinco e dez centavos, o que é limpo?”<sup>327</sup> (1973, p. 168). O poder do dinheiro nesta peça destrói os homens e até a própria família porque “o negócio dos Estados Unidos é [...], aparentemente, negócio”<sup>328</sup>, como Bigsby (2005, p. 79) explica a busca de sucesso material.

A pressão da sociedade com relação a se ter sucesso, o desejo de viver o “sonho americano”, provoca no homem comum e trabalhador a concupiscência por centavos. Esta influência negativa da sociedade no indivíduo resulta num fim trágico de *Joe Keller*, que se suicida no final da peça. Mas, ao mesmo tempo, o indivíduo *Joe* é também responsável pela morte de outros e da crença no “sonho americano”. Como Bigsby (2005, p. 80) acrescenta: “[...] embora a peça fosse visto como um estudo sobre

<sup>325</sup> “a little man makes a mistake and they hang him by the thumbs; the big ones become ambassadors”.

<sup>326</sup> What could I do! I’m in business, a man is in business.

<sup>327</sup> “It’s dollars and cents, nickels and dimes; war and peace, it’s nickels and dimes, what’s clean?”

<sup>328</sup> “the business of America is [...], it seems, business”.

um aproveitador da guerra, ela é igualmente sobre a morte do ideal, o fracasso da sociedade [...]”<sup>329</sup> Assim, a peça *All My Sons* é um forte protesto contra a ganância da sociedade em ganhar dinheiro a qualquer custo.

Outra peça da “biblioteca do sonho americano” de Miller é *A Memory of Two Mondays* de 1955. Esta peça concentra-se na história de um grupo de trabalhadores desesperados que trabalham em um armazém de peças de automóveis no Brooklyn durante a Grande Depressão na década de 1930, quando vinte e cinco por cento dos trabalhadores estavam desempregados nos Estados Unidos. O protagonista, *Bert*, trabalha no armazém para poupar dinheiro para uma educação universitária, enquanto os outros trabalhadores se perdem no alcoolismo, num emprego tedioso e sem esperança de sair.

Os trabalhadores são então vítimas do “sonho americano”. Seus empregos repetitivos e tediosos fizeram com que eles se sentassem sem esperança, porque a Grande Depressão causou em todos os trabalhadores o medo de perder o emprego miserável. O “sonho americano” não é capaz de deixar os trabalhadores escaparem da realidade econômica.

*Bert*, o único que tem chances de escapar, se desespera vendo a situação dos outros: “eu não entendo como eles vem todas as manhãs. Todas as manhãs e todas as manhãs, e sem fim à vista. Essa é a coisa - não há fim!”<sup>330</sup> (1983, p. 42-43). Os trabalhadores simplesmente argumentam porque eles já desistiram de ser bem sucedidos no sonho americano, eles se satisfazem com a vida tediosa por ter pelo menos um emprego.

O emprego está interligado não apenas à importância de se ter em que trabalhar, mas também ao prestígio de um emprego perante a sociedade, e este é um ponto de discussão na peça *The Last Yankee* (1993), de Miller. Também, nesta peça, de acordo com Bigsby (2005, p. 382), Miller “[...] retornou a essa dicotomia (da sociedade e do “sonho americano”), em uma peça em que um empresário debate com um artesão e o artesão com sua esposa”<sup>331</sup>.

<sup>329</sup> “[...] though the play was seen as a study of a war profiteer, it is equally about the death of the ideal, the failure of society [...]”.

<sup>330</sup> “I don’t understand how they come every morning. Every morning and every morning, and no end in sight. That’s the thing – there’s no end!”.

<sup>331</sup> “[...] returned to this dichotomy (the society and the American dream) in a play in which a businessman debates with a craftsman and that craftsman with his wife”.

A ação da peça ocorre em um hospital psiquiátrico. *Patricia Hamilton* está se recuperando de uma depressão, e este pode ser o dia em que ela se sente forte o suficiente para ir para casa. Mas a visita de seu marido, *Leroy*, coincide com a de um empresário de sucesso, *John Frick*, que chegou para ver sua esposa recém-hospitalizada, *Karen*. Um choque de valores perturba todos eles.

Este choque é causado por opiniões diferentes acerca do “sonho americano”, *Patrícia* quer que o marido, *Leroy*, um carpinteiro, se esforce mais para ter mais sucesso em um emprego mais prestigioso. Como *Patrícia* diz com decepção: “você poderia ter acendido o mundo em chamas”<sup>332</sup> (1993, p. 27). *Patrícia* considera *Leroy* como um fracassado, o que provoca uma reação irritada de *Leroy*: “ei, eu já sei - Vou deixar imprimir um adesivo; o motorista deste carro é um fracasso”!<sup>333</sup> (1993, p. 28).

Mas *Leroy* sente-se satisfeito com seu emprego como carpinteiro e, ao contrário de *Patricia*, não se sente inferior e nem um fracasso. Então, como Bigsby (2005, p. 385) nota, *Patricia*, como *Willy* em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, “[...] procura validação e espera encontrá-la no sucesso que uma vez atraiu sua família (imigrantes suecos) através do oceano”<sup>334</sup>.

A peça apresenta também o encontro entre o sucesso e o fracasso do “sonho americano”, nas personagens de *Leroy* e *John Frick* por ocasião da visita às esposas hospitalizadas. *John* é um emblema do sucesso do “sonho americano”, ele subiu na vida, começando do nada, assim “[...] demonstrando aquele inspirador “sonho americano” de ir dos trapos às riquezas”<sup>335</sup> como Abbotson (2007, p. 218) observa. *John Frick* também deixa claro que acha os operários, como *Leroy*, burros e fracassados. O preconceito de *Frick* “[...] destaca a ironia de tais pontos de vista já que sem homens, a América provavelmente nunca teria sido construída”<sup>336</sup>, como Abbotson (2007, p. 217) observa.

Mas o “sonho americano” de *John* tem também um lado sombrio nesta peça. A esposa de *John*, *Karen*, está hospitalizada com uma crise nervosa, porque não tem a atenção do marido. *Karen* quer uma vida simples, “mas Frick é um acumulador, um

<sup>332</sup> “You could have set the world on fire”.

<sup>333</sup> “Hey, i know what – i’ll get a bumper sticker printed up ‘the driver of this car’s a failure!’”

<sup>334</sup> “[...] looks for validation and expects to find it in the success which once lured her family (Swedish immigrants) across the ocean”.

<sup>335</sup> “[...] demonstrating that inspiring American dream of rags to riches”.

<sup>336</sup> “[...] highlights the irony of such views since without such men, America mostly likely would never have been built”.

homem de negócios para quem tal ambição é simplesmente a evidência de uma doença”<sup>337</sup> (BIGSBY, 2005, p. 385). Frick só pensa em trabalhar e ganhar dinheiro, esquecendo a esposa.

No entanto, *Leroy*, (seu nome significa “o rei” em francês), que é considerado um fracassado por sua esposa e *John*, representa na verdade o sucesso. *Leroy* é um representante do “sonho americano” do velho oeste, dos homens da fronteira, um homem autossuficiente. Mais importante, então, é que *Leroy* está feliz, enquanto os outros na peça lutam com expectativas fracassadas e decepções.

Portanto, principalmente as duas esposas são vítimas do “sonho americano”: *Karen*, negligenciada pelo marido, e *Patrícia*, “[...] perplexa por um homem que não mostra nenhum interesse no sucesso, não se compromete a mitos animadores da cultura”<sup>338</sup> (BIGSBY, 2005, p. 384) do “sonho americano”, é frustrada pela posição modesta de *Leroy* na sociedade. O resultado é que ambas as mulheres acabaram num hospício, decepcionadas e depressivas.

Em 1980, estreiou a peça *The American Clock* (1980) sobre a qual o *New York Times* (1980, p. 5) menciona que: “Arthur Miller está de volta em contato com o seu melhor assunto, o fracasso do “sonho americano”<sup>339</sup>. Zinman (2008, p. 164) também confirma que *The American Clock* de Miller é “[...] sobre seus temas mais antigos: a traição do público americano pelo sonho americano [...]”<sup>340</sup>.

A peça consiste de uma série de cenas curtas sobre os Estados Unidos no auge da Grande Depressão, “[...] um período em que America ficou cara a cara com o colapso de seu princípio utópico [...]”<sup>341</sup> (BIGSBY, 2005, p. 350). Este princípio utópico é o “sonho americano”, que, por causa da crise econômica, perdeu muito prestígio. As personagens principais são da família *Baum*, uma família rica cuja fortuna desapareceu no *crash* da bolsa de *Wall Street* em 1929. Sua história é acentuada por breves vislumbres na vida de outros sofrendo da crise econômica, como um agricultor

---

<sup>337</sup> “But Frick is an accumulator, a businessman for whom such an ambition is merely evidence of sickness”.

<sup>338</sup> “[...] she is baffled by a man who shows no interest in success no commitment to the culture’s animating myth”.

<sup>339</sup> “Arthur Miller is back in touch with his best subject, the failure of the American dream”. *New York Times*, 05-07-1980 (in: Bigsby, 2005).

<sup>340</sup> “[...] about his oldest themes: the betrayal of the American public by the American Dream [...]”.

<sup>341</sup> “[...] a period in which America came face to face with the collapse of its utopian principle [...]”.

que perdeu sua fazenda, e uma prostituta, que troca seus favores por um tratamento dental.

A grande depressão na década de 1930 deixou muitas pessoas bruscamente devastadas, em pobreza absoluta e sem esperança, depois da prosperidade dos anos de 1920. Por isso, como Bigsby (2005, p. 339) explica: “o retrato (em *The American Clock*) de Miller é [...] o de uma sociedade [...] perplexa com o fracasso dos velhos modelos [...]”<sup>342</sup>. Este modelo velho fracassado é do “sonho americano”. Na peça, as personagens, de acordo com Bigsby (2005, p. 337), “[...] começam a criar o retrato de um país descobrindo a falsidade de velhos paradigmas”<sup>343</sup>. Um exemplo na peça da descoberta da falsidade do “sonho americano” pode ser percebido da seguinte citação:

LEE: Eu acho que é justo dizer que quase todo americano...  
 MOE: acreditava firmemente que ele estava ficando...  
 EMPRESA: cada vez mais rico...  
 ROBERTSON: O país se ajoelhou para um bezerro de ouro em um cobertor de vermelho, branco e azul...<sup>344</sup>  
 (2012, p. 417).

Mas ironicamente, *Theodore K. Quinn*, um das personagens da peça mais bem sucedidas, apesar da crise, revolta se também com o “sonho americano”. Este *Quinn*, de origem humilde, acabou de ser nomeado o diretor da *General Electric* (GE). Entretanto, como Abbotson (2007, p. 64) observa, “[...] ele agora vê que [...] o “sonho americano” é um objetivo vazio; o conglomerado maciço que é a GE é totalmente sem alma”<sup>345</sup>.

*Quinn* pede demissão já no primeiro dia como diretor da GE. Ele não se conforma que uma multinacional como a GE destrua as pequenas empresas concorrentes, “porque quando isso acontecer – Deus todo-poderoso– não vai ser muito divertido!”<sup>346</sup> (2012, p. 450), afirma *Quinn*. *Quinn* quer, como já foi mencionado em relação à Declaração da Independência, que todo mundo tenha uma chance igual e democrática ao “sonho americano” de felicidade e prosperidade e não apenas as multinacionais

<sup>342</sup> “Miller’s portrait is [...] that of a society [...] baffled by the failure of old models [...]”.

<sup>343</sup> “[...] begin to create the portrait of a country discovering the falsity of old paradigms”.

<sup>344</sup> LEE: I think it’s fair to say that nearly every American...MOE: Firmly believed that he was going to get...COMPANY: Richer and richer...ROBERTSON: The country knelt down to a Golden calf in a blanket of red, White and blue...

<sup>345</sup> “[...] he now sees that the [...] American dream is an empty goal; the massive conglomerate that is GE is utterly soulless”.

<sup>346</sup> “cause when that happens-God almighty-it’s not going to be much fun!”

gananciosas, escravizando e fazendo todo mundo dançar para o bezerro de ouro do multinacionalismo cooperativo.

Estas multinacionais também dominam, com seu capitalismo impiedoso e imoral, ao fazer dinheiro a qualquer custo, o “sonho americano” na peça *Resurrection Blues* (2002). Esta penúltima peça de Miller é, de acordo com Bigsby (2005, p. 432), “[...] um verdadeiro lamento sobre a decadência dos princípios, o utopismo contaminado de uma geração vendendo preocupação social para [...] o interesse próprio”<sup>347</sup>.

*Resurrection Blues* se passa em um país latino-americano sem nome, porque, como Abbotson (2007, p. 295) explica: “Miller quer que reconheçamos que os Estados Unidos não são diferentes deste estado fictício”<sup>348</sup>. A ação gira em torno de um prisioneiro capturado que pode ou não representar a segunda vinda de Cristo. Diz ser capaz de realizar milagres, como atravessar paredes. Por causa de sua popularidade entre os cidadãos empobrecidos, o ditador militar da nação o condena a ser crucificado. Este ditador, general *Felix Barriaux*, quer vender os direitos de transmissão para uma rede de TV *reality* norte-americana por 25 milhões de dólares.

Isso cria muitos dilemas morais entre personagens da peça, que incluem o primo do ditador, *Henri Schultz*, *Jeanine*, a filha deprimida de *Schultz*, e a equipe de produção de televisão americana, contratada para transmitir a crucificação. Esta equipe inicialmente só pensa em vender espaço para propaganda e imagens bonitas durante a crucificação e não se preocupa com as imagens macabras.

Por isso, Abbotson (2007, p. 296) considera “a peça como uma paródia do materialismo moderno”<sup>349</sup>. Por exemplo, *Emily*, a diretora, acabou de chegar no país e nem sabe do que se trata. Quando ela ouve sobre a crucificação, ela diz: “Uma crucificação. É mesmo. Mas, o que é o produto?”<sup>350</sup> (2006, p. 33). *Emily* não fica impressionada por ter que filmar uma crucificação, nem pela segunda vinda de Cristo, mas fica curiosa em relação a qual produto pode ser associado com a crucificação.

*Skip*, o contador da equipe de filmagem, também está principalmente interessado no aspecto financeiro da crucificação, quando diz: “ele não pode gritar na frente das

<sup>347</sup> “[...] a genuine lament over the decay of principles, the tainted utopianism of a generation trading social concern for [...] self-interest”.

<sup>348</sup> “Miller wants us to recognize that the United States is no different from this fictitious state”.

<sup>349</sup> “the play as a parody of modern materialism”.

<sup>350</sup> “A crucifixion. Really. But what’s the product?”



câmeras, senhor; isso destruiria todo o efeito. E sinto muito, mas eu vou ter que ir mais longe, quero dizer, senhor, você depositou o nosso cheque, certo?<sup>351</sup>”(2006, p. 49). Assim, como Abbotson (2007, p. 295) enfatiza: “Miller também tem como alvo o crasso, oportunismo mercenário dos meios de comunicação, que é alimentado pelo crescente materialismo de pessoas que estão presas em uma cultura capitalista”<sup>352</sup>.

Outro exemplo deste materialismo capitalista é o ditador *Felix Barrioux*. Ele viaja toda semana a Miami para visitar um psicanalista, é rico e mora num palácio, enquanto o povo do país está com fome e mora em circunstâncias abomináveis. Mas, como no “sonho americano” moderno, o ditador não tem escrúpulos: “o princípio nunca mudou desde os romanos: ferre-os antes que eles possam ferrar você”<sup>353</sup> (2006, p. 8).

Assim, como Bigsby (2005, p. 425) afirma: “[...] este país latino-americano é uma versão deslocada dos Estados Unidos [...] os seus valores, ou a falta deles, se infiltrando naqueles de uma sociedade em que alguns prosperam e outros sofrem”<sup>354</sup>. No país fictício de *Resurrection Blues*, como no falido “sonho americano” dos Estados Unidos, a ganância governa o mundo. O ditador *Felix Barrioux*, quando é questionado por *Henri* sobre a moralidade de ganhar dinheiro com uma crucificação, responde que: “com a crucificação, o céu é o limite”<sup>355</sup> (2006, p. 21).

Então, *Felix* coloca literalmente o lucro financeiro acima de tudo. *Felix* poderia pelo menos pensar em melhorar a vida do povo, mas “você não consegue ensinar um babuíno tocar Chopin”<sup>356</sup> (2006, p. 19), é o comentário sarcástico do ditador. Desse modo, como Bigsby (2005, p. 433) afirma, a “consciência social é adaptada aos imperativos do capitalismo mundial”<sup>357</sup>. *Resurrection Blues* mostra que o conceito nobre do “sonho americano” se tornou uma máquina pecuniária internacional que engole a consciência social de ajudar os outros.

---

<sup>351</sup> “he cannot scream on camera, sir; it would destroy the whole effect. And I’m afraid I’ll have to go further-I mean, sir, you have deposited our check, right?”

<sup>352</sup> “Miller is also targeting the crass, mercenary opportunism of the media, which is fed by the increasing materialism of people who are caught in a capitalist culture”.

<sup>353</sup> “the principle has never changed since the Romans-fuck them before they can fuck you”.

<sup>354</sup> “[...] this Latin American country is a displaced version of the United States [...] its values, or lack of them, infiltrating those of a society in which some prosper and others suffer”.

<sup>355</sup> “with a crucifixion the sky’s the limit”.

<sup>356</sup> “you can’t teach a baboon to play Chopin”.

<sup>357</sup> “social conscience is accommodated to the imperatives of worldwide capitalism”.

### 3.6 Considerações finais sobre o “sonho americano” em *A Morte de um Caixeiro-Viajante*

As peças de Arthur Miller, principalmente *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, podem ser consideradas uma forte crítica ao “sonho americano”. Uma crítica perceptível pelo enredo, o tema e o discurso nas peças. Assim, as peças de Miller são uma verdadeira biblioteca, sempre voltando ao “sonho americano” e funcionando como um lugar de memória deste.

De geração em geração, pode-se apreender que o “sonho americano” não significa uma mina de ouro para todos. As peças de Miller deixam os fracassados do “sonho americano” em nossa memória, evitando o silenciamento e o esquecimento das suas vítimas, como *Willy Loman*. Assim, essas peças contribuem para que o mundo seja um lugar melhor, na memória, e, talvez também no futuro.

Entretanto, não existe mais espaço no mundo moderno de negócios para fracassados como *Willy*, uma vítima do “sonho americano”, que vale mais morto do que vivo. Assim, o discurso expressa amargamente a memória do “sonho americano” quando *Biff*, o filho mais velho de *Willy*, diz no funeral do pai que “os sonhos dele eram todos errados. Todos, todos errados” (2009, p. 266). O erro do “sonho americano” de *Willy*, de acordo com Bigsby (205, p. 103) é que ele “[...] quer, acima de tudo, ser bem quisto, uma condição que ele confunde com sucesso”<sup>358</sup>. Assim,

Willy Loman [...] abraçou completamente o mito americano, nascido dos anunciantes, que nos promete amor e uma fortuna assim que clarearmos nossas espinhas, pararmos de transpirar pelas axilas, aprendermos a tocar piano; por esta razão, [...] ele confunde regularmente rótulos com a realidade: cidade do grande relógio, sendo bem-quisto<sup>359</sup> (WEALES, 1978, p. 356).

Outra forma de ilustrar isso é que não é claro o que afinal *Willy* vende. Ele “[...] quer vender a si mesmo, [...] um ponto sublinhado pela omissão óbvia na peça de qualquer referência aos produtos específicos que *Willy* leva nas suas malas”<sup>360</sup>, como Centola confirma (2007, p. 28), o que é confirmado pelo próprio Miller (1994, p. 141):

<sup>358</sup> “[...] wants, above all, to be well liked, a condition he confuses with success”.

<sup>359</sup> Willy Loman [...] has completely embraced the American myth, born of the advertisers, that promises us love and a fortune as soon as we clear up our pimples, stop underarm perspiration, learn to play the piano; for this reason, [...] he regularly confuses labels with reality: big clock city, being well likened.

<sup>360</sup> “[...] he wants to sell himself, [...] a point underscored by the obvious omission in the play of any reference to the specific products that Willy carries around in his valises”.

“[...] quando perguntado o que Willy estava vendendo, o que estava em suas malas, eu só poderia responder: ele mesmo”<sup>361</sup>.

O “sonho americano” se tornou tão impessoal que nem importa o que se vende. O que importa é que vende. “Doutrinado pelas platitudes de fórmulas de sucesso e esquemas de enriquecimento rápido, Willy Loman [...] sacrifica a integridade pessoal e qualquer [...] dignidade humana [...] para atingir o sempre esquivo sonho americano de sucesso material”<sup>362</sup> (CENTOLA, 2008, p. 43).

Assim, *Willy Loman* quer acreditar no “sonho americano” da propaganda publicitária. Por isso, Barker (2007, p. 40) sugere que, *Willy* “[...] traz a tragédia para si mesmo, não por se opor à mentira, mas vivendo-a”<sup>363</sup>. Então *Willy* “[...] é um homem que passa de vender coisas a vender a si mesmo, e tornou-se [...] uma mercadoria que, como outras mercadorias, será [...] descartada pelas leis da economia”<sup>364</sup>, como diz Barker (2007, p. 40). No “sonho americano” moderno dos homens de negócio, *Willy* é descartado, quando não precisam mais dele. A única solução para *Willy* é se suicidar e, assim, ele se vende a si mesmo pelo prêmio do seguro.

Desta maneira, *Willy* “[...] emergirá como o vendedor realizado que desejava ser. E qual maior vendedor poderia existir do que aquele que vendeu a si mesmo [...]”<sup>365</sup> (BIGSBY, 2005, p. 114). Também, com o dinheiro do seguro, *Willy* espera que *Biff* continue a ter esperança no sucesso, no “sonho americano”. Por isso, *Willy* diz: “já imaginou que maravilha, ele com vinte mil dólares no bolso?” (2009, p. 263).

Além disso, Bigsby (2005, p. 111) observa que *Willy* quer um enterro “[...] como o de Dave Singleman [...] que tinha em parte inspirado sua vida como um vendedor, iria atrair seus pares, ser a prova final de que ele era, de fato, bem querido”<sup>366</sup>. No enterro deste *Singleman*, havia estado presentes, como *Willy* explica, “[...] centenas de vendedores e compradores [...]” (2009, p. 223). *Willy* espera então que no seu enterro

---

<sup>361</sup> “[...] when asked what Willy was selling, what was in his bags, I could only reply, Himself”.

<sup>362</sup> “Indoctrinated with the success-formula platitudes and get-rich-quick schemes, Willy Loman [...] sacrifices personal integrity and any [...] human dignity [...] to achieve the forever-elusive American Dream of material success”.

<sup>363</sup> “[...] brings tragedy down on himself, not by opposing the lie, but by living it”.

<sup>364</sup> “[...] is a man who from selling things has passed to selling himself, and has become [...] a commodity which like other commodities will [...] be discarded by the laws of the economy”.

<sup>365</sup> “[...] will emerge as the consummate salesman he wished to be. And what greater salesman could there be than one who sold his own [...]”.

<sup>366</sup> “[...] like that of Dave Singleman [...] who had in part inspired his life as a salesman, would attract his peers, be the final evidence that he was, indeed, well liked”.

também estejam presentes muitos vendedores e compradores, assim afirmando seu sucesso. Uma esperança falsa, porque apenas sua família e *Charley* aparecem no seu enterro, confirmando a falta de sucesso de *Willy*.

Mas, o filho *Biff* que entende que o “sonho americano” é assombrado e não é para todo mundo, quando reconhece que “eu sou um zé-ninguém. Igual ao senhor!” (2009, p. 261), diz sobre *Willy* que “ele nem sabia quem ele era” (2009, p. 267). Então, de acordo com Mann (2008, p. 38) “*Biff* foi treinado por seu pai para atender ao chamado [...] do sonho americano. Mas durante a peça, ele [...] percebe que o sonho é vazio [...], revelando que alcançou um impressionante autoconhecimento”<sup>367</sup>. Este autoconhecimento consiste do fato que *Biff* entende que nem todo mundo pode atingir o sucesso do “sonho americano” e que se pode ter uma vida feliz sendo um operário simples, contente com o que se faz na vida.

Entretanto, a única que realmente entendeu o perigo que estava na cabeça de *Willy* como a espada de Dâmocles<sup>368</sup>, foi a esposa *Linda* quando diz que *Willy* “é um ser humano e uma coisa terrível está acontecendo com ele. Então a gente tem que dar atenção (2009, p.205)”. Esta atenção, na opinião de *Linda*, como ela diz no enterro de *Willy*, consistiria em um pequeno salário para sobreviver e uma existência sem grandes sonhos, mas com uma família feliz.

Mas a grandeza e a tentação do “sonho americano” prevalecem, quando *Charley* diz que “ninguém precisa só de um pequeno salário” (2009, p. 266), reagindo à modesta intenção de *Linda*. *Charley* também acrescenta “que um caixeiro-viajante tem que sonhar, rapaz. Faz parte da função dele” (2009, p. 267). Assim, *Charley* defende *Willy* e seus sonhos. Como Bigsby acrescenta (2005, p. 105), “*A Morte de um Caixeiro-Viajante* não é um ataque aos valores americanos. É, no entanto, uma exploração da

---

<sup>367</sup> “Biff was trained by his father to answer the [...] call of the American dream. But during the play, he [...] realizes that the dream is empty [...], revealing that he has achieved na impressive self-knowledge”.

<sup>368</sup> Damocles, na Grécia antiga, era um cortesão na corte de Dionísio. Ele era um adulator que disse a Dionísio que todos estavam de ciúmes dele. Dionísio, em seguida, ofereceu-lhe um banquete em seu palácio. Damocles gostava de viver neste luxo, até que percebeu que havia uma espada pendurada sobre sua cabeça, para mostrar o perigo ao qual alguém poderoso constantemente é ameaçado. Damocles imediatamente perdeu a vontade de viver na riqueza. Ele é conhecido na língua neerlandesa pelo provérbio “a espada de Dâmocles pende sobre a tua cabeça”, significando um perigo contínuo, em meio a prosperidade, totalmente incontrolável e inevitável. O provérbio é usado como um símbolo de uma situação de urgência (STOETT, 1925).

traição desses valores e o custo disso em termos humanos”<sup>369</sup>. A peça não quer atacar o “sonho americano”, mas o mal-uso do sonho.

Este mal uso é provocado pelos homens na vida de *Willy* que “[...] moldaram a sua imaginação, que trouxeram o sonho americano à vida; o pai, vendedor de flautas de *Willy*; *Dave Singleman*, o velho vendedor; e *Ben*, irmão financeiramente bem sucedido de *Willy*”<sup>370</sup>, como Mann (2008, p. 38) destaca. O pai de *Willy*, *Dave Singleman* e *Ben*, são “[...] arquétipos do mito americano como o pioneiro, o individual robusto, e o *self-made man*, o homem autosuficiente [...]”<sup>371</sup> (MANN, 2008, p. 38).

O problema é que “[...] *Willy* adora-os, recusando-se a ver que cada um é um modelo falho”<sup>372</sup> (MANN, 2008, p. 38). As falhas destes homens determinantes na vida de *Willy* são que “seu pai, abandonou a família; *Dave Singleman* era único, como seu nome indica, e a crueldade de *Ben* sugere a sua falta de humanidade” (MANN, 2008, p. 38)<sup>373</sup>. O pai de *Willy* é um exemplo porque “com uma maquineta ganhava numa semana mais do que qualquer um ganhava na vida” (2009, p. 199). Mas, como já fora mencionado, deixou a família sem escrúpulos, assim sendo um mau exemplo para *Willy*.

O vendedor *Dave Singleman*, fez-se um grande exemplo para *Willy*, porque trabalhava com suas vendas de maneira bem confortável, por telefone, do quarto do seu hotel de “chinelo de veludo” (2009, p. 222). O que *Willy* esquece é que *Singleman*, cujo nome significa homem singular ou único, era de fato único. Só ele conseguiu vender assim e ninguém mais. Assim, *Singleman* é um exemplo falso, igual a *Ben*. Este irmão de *Willy* fez sua fortuna na selva da África. Ainda assim, *Ben* não é um bom exemplo, porque ele representa uma maneira de fazer negócios sem piedade, baseado em força física e violência. Então, todos os exemplos masculinos na vida de *Willy* contribuíram para que ele tenha uma imagem falsa distorcida do “sonho americano”.

O único que ainda acredita no “sonho americano” é *Happy* quando diz que: “*Willy*...tinha um sonho bom. O único sonho que vale a pena: ser o número um” (2009,

---

<sup>369</sup> “*Death of a Salesman* is not an attack on American values. It is, however, an exploration of the betrayal of those values and the cost of this in human terms”.

<sup>370</sup> “[...] shaped his imagination, that bring the American dream alive; *Willy*’s flute-selling father; *Dave Singleman*, the old salesman; and *Ben*, *Willy*’s financially succesful brother”.

<sup>371</sup> “[...] archetypes of American myth as the pioneer, the rugged individualist, and the self-made man [...]”.

<sup>372</sup> “[...] *Willy* worships them, refusing to see that each is a flawed model”.

<sup>373</sup> “His father aboned the Family; *Dave Singleman* was one of a kind, as his name implies, and *Ben*’s ruthlessness suggests his lack of humanity”.

p. 267). *Happy* quer “vencer por ele (Willy)” (2009, p. 267), assim manter o “sonho americano” de *Willy Loman* vivo. Mas, como Abbotson (2007, p. 137) enfatiza sobre o “sonho americano” de *Willy*: “sua queda e derrota final ilustram não apenas o fracasso de um homem, mas também o fracasso de um modo de vida”<sup>374</sup>.

Entretanto, Wiegand (1978, p. 301) afirma que “[...] há uma aprendizagem em *Caixeiro-Viajante*, uma aprendizagem que chega até o público e a *Willy* também: o sonho é uma farsa e não pode haver nenhuma possibilidade de sua sobrevivência [...]”<sup>375</sup>. Por outro lado, *A Morte de um Caixeiro-Viajante* mostra que *Charley* e *Bernard* são “[...] bem sucedidos, mas não permitem que o desejo por riqueza domine suas vidas. Isto lhes permite manter a integridade moral e nos oferecer uma possível solução para este problema social que, Miller acredita, está no coração da democracia norte-americana”<sup>376</sup>, como Abbotson (2007, p. 137) observa.

Assim, *A Morte de um Caixeiro-Viajante* de Arthur Miller, através dos personagens de *Willy*, *Charley* e *Bernard*, “[...] preserva simultaneamente o sonho, mesmo quando atacando e revelando as deficiências grosseiras dos valores materialistas e mitos culturais que tradicionalmente têm definido e limitado a compreensão da sociedade americana do sonho americano”<sup>377</sup>, como Centola (2008, p. 37) explica. O problema social é que *Willy* morre na peça, porque *Willy* é iludido pelo “sonho americano”.

*Willy* acreditou na superficialidade e falsidade do “sonho americano”, vinculando-se às suas premissas de materialismo e popularidade, “a abraçar os valores fraudulentos de sua sociedade venal em sua busca fanática de seu sonho impossível, *Willy* abandona o controle sobre sua vida e inconscientemente coloca em movimento a corrente de circunstâncias que [...] provoca a sua morte”<sup>378</sup> (CENTOLA, 2008, p. 43).

---

<sup>374</sup> “His downfall and final defeat illustrate not only the failure of a man but also the failure of a way of life”.

<sup>375</sup> “[...] there is a Learning in Salesman, a Learning that gets through to the audience and to Willy too: the dream is a sham and there can be no possibility of his surviving [...]”.

<sup>376</sup> “[...] very successful, but they do not allow their desire for wealth to run their lives. This enables them to maintain their moral integrity and offer us a potential solution to this social problem that, Miller believes, lies at the heart of the U.S. democracy”.

<sup>377</sup> “[...] preserves the dream, even when attacking and revealing the gross shortcomings of materialistic values and cultural myths that have traditionally defined and limited the understanding of the American society of the American dream”.

<sup>378</sup> “By embracing the fraudulent values of his venal society in his fanatical pursuit of his impossible dream, Willy relinquishes control over his life and unwittingly sets in motion the chain of circumstances that eventually brings about his demise”.

Assim, no caso de *Willy*, “o sonho” se torna um pesadelo de negócios sem escrúpulos. Um pesadelo provocado pela perda das bem-intencionadas ideias e ideologias dos Puritanos, os imigrantes e os pioneiros, lutando pela felicidade, liberdade, igualdade e democracia, mas que se corromperam ao longo do tempo. É esta lição de Miller que chega para o público, um “sonho americano” que foi traído e corrompido pela ganância do mundo dos homens de negócios, intolerância política e egoísmo impiedoso.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na peça *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, a queda trágica de *Willy* não é provocada pelo destino cego, nem por suas próprias falhas humanas. E estas falhas, deve-se dizer, *Willy* as tem em abundância: ele é egoísta, arrogante, sorrateiro, teimoso, ingênuo e traidor. Mas estas falhas não são a verdadeira causa da sua queda trágica na peça, resultando em uma morte triste e sem dignidade.

*Willy Loman* encontra seu fim inglório porque é enganado e iludido pelo “sonho americano”. Ele acredita nos *slogans* da propaganda segundo os quais um homem pode atingir o sucesso sendo “bem quisto” e por sua aparência *clean cut*. Mas, o “sonho americano” é ironicamente atingido por outros personagens que não são bonitinhos e “bem quistos”. São os vizinhos *Charley* e seu filho *Bernard*, considerados como *nerds* pela família *Loman*, que são bem sucedidos. Este sucesso, porém, é baseado em trabalho duro e honesto. Até *Ben*, considerado o ídolo e o deus de sucesso por *Willy*, atingiu o sucesso por enfrentar riscos e trabalho duro. Assim, *Loman* morre sem entender porque ele e seus filhos não foram bem sucedidos. A resposta é simples: foram iludidos pela ideologização do “sonho americano”.



Esta ilusão implicada na construção ideológica de um conceito que promete felicidade para todos consiste no fato de que o sucesso material não vem a alguém por este se comportar como na propaganda de creme dental, na qual um sorriso lindo traz milhões de dólares. O “sonho americano” se tornou um pesadelo na família *Loman*, porque esta família acreditou nas falsidades do “sonho americano”. Desta maneira, na *Morte de um Caixeiro-Viajante* “o *ethos* americano é suficientemente tratado [...] de modo a que a obra-prima de Miller claramente não é apenas uma peça de época”<sup>379</sup> (BLOOM, 2007, p. 147).

De fato, as falsidades do “sonho americano” ainda enganam muitas pessoas que acham que podem ir *from rags to riches*, de pobreza para riqueza, baseados num sorriso bonito. Este é uma lição importante que se pode apreender a partir da morte trágica do vendedor *Loman*, que se suicida, assim se vendendo para que a família possa desfrutar do dinheiro do seguro.

A *Morte de um Caixeiro-Viajante* não é uma peça de época, observe-se que esta peça ressalta questões do passado, ainda atuais. A peça de Miller foi atacada por não ser trágica, porque não existiria mais tragicidade nos tempos modernos. Outra crítica consistiu no fato da peça ter um herói, que é um homem comum, que não foi considerado trágico, baseado nos pensamentos de Aristóteles de que um herói deve ter uma posição elevada.

O desenvolvimento da tragédia culminando no drama social moderno mostra que um homem comum pode ser trágico, fatores como aumento da democratização e o surgimento da classe média trabalhadora ampliaram esta possibilidade. *Willy Loman*, como todo protagonista em uma tragédia grega sofre e morre. O fato de que ele não é nobre não é uma pré-condição para o leitor ou um espectador não ficar aterrorizado ou não sentir piedade diante de sua condição.

Pelo contrário, o fato de *Willy* ser um ser humano comum, provoca sentimentos tais como terror e piedade, e estes ficam maiores, porque o que aconteceu com ele pode acontecer a qualquer um de nós. Assim, ainda existe tragicidade, o sofrimento de um homem comum nos afeta e não apenas os “grandes eventos”, como guerras ou os “grandes personagens”, como os reis, podem evocar o trágico. Assim, o drama social de

---

<sup>379</sup> “The American ethos is sufficiently caught up [...] so that Miller’s masterwork is clearly not just a period piece”.

Miller é um espelho do nosso mundo, no qual existe lugar para a tragicidade do homem comum e o sofrimento em sua vida comum.

Como Miller (1994, p. 168) afirma: “[...] o negócio principal de uma peça é despertar as paixões de sua audiência para que pelo caminho da paixão possa ser aberta uma nova relação entre o homem e os homens, e entre os homens e o Homem. O Drama [...] deveria nos ajudar a saber mais [...]”<sup>380</sup>. Saber mais do outro para entender mais do outro, dos homens com letra minúscula e dos Homens com letra maiúscula. Saber mais para melhorar a relação dos homens entre si e entre os Homens, as sociedades e os países, para que não houvesse discriminação, juízo de valor e os seres humanos fossem mais solidários.

Esta função de uma peça, ou seja, a de despertar paixões para que se possa saber mais acerca do outro, seria a função mais importante do drama social, levada a efeito por Arthur Miller em várias de suas obras e, exemplarmente, em *A Morte de um Caixeiro-Viajante. Willy Loman*, o “homem baixo”, apequenado pela ideologia que o anima, oprime e derrota, tornou-se um emblema do herói trágico na dramaturgia moderna.

---

<sup>380</sup> “[...] the prime business of a play is to arouse the passions of its audience so that by the route of passion may be opened up new relationships between a man and men, and between men and Man. Drama [...] ought to help us to know more [...]”.

## REFERÊNCIAS

ABBOTSON, Susan. **Critical Companion to Arthur Miller**: a literary reference to his life and work. New York: Facts On File, 2007.

ABID, Sabrina. The Pursuit of Happiness: the state of the American dream in Suzan-Lori Parks's *Topdog/Underdog*. Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Georgia State University, Atlanta, 2012. Disponível em: <[http://scholarworks.gsu.edu/english\\_theses](http://scholarworks.gsu.edu/english_theses)>. Acesso em 01.12.2013.

ADAMS, James Truslow. **The Epic of America**. Boston: Little, Brown and Company, 1933.

ARDOLINO, Frank. Miller's Poetic Use of Demotic English in *Death of a Salesman*. **Bloom's Modern Critical Interpretations**: Death of a Salesman, updated edition. BLOOM, Harold (Org.). New York: Chelsea House Infobase Publishing, 2007.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco, a Poética**. 4ª edição. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BAILEY McDANIEL, L. Domestic Tragedies: the feminist dilemma in Arthur Miller's *Death of a Salesman*. **Arthur Miller's Death of a Salesman**. STERLING, Eric (Org.). Amsterdam, New York: Editions Rodopi B.V., 2008.

BARKER, Stephen. The Crisis of Authenticity: *Death of a Salesman* and the tragic muse. **Bloom's Modern Critical Interpretations**: Death of a Salesman, updated edition. BLOOM, Harold (Org.). New York: Chelsea House Infobase Publishing, 2007.

\_\_\_\_\_. Critic, Criticism, Critics. **The Cambridge Companion to Arthur Miller**. BIGSBY, C. (Org.). Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

BARTON PALMER, R. Arthur Miller and the Cinema. **The Cambridge Companion to Arthur Miller**. Second Edition. BIGSBY, Christopher (Org.). Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

BATTEN, Samantha. Compensatory Symbolism in Miller's *Death of a Salesman*. **Arthur Miller's Death of a Salesman**. STERLING, Eric (Org.). Amsterdam, New York: Editions Rodopi B.V., 2008.

BENTLEY, Eric. The Innocence of Arthur Miller. **The Crucible**. Text and Criticism. WEALES, Gerald (Org.). New York: The Viking Critical Library, 1978.

BIGSBY, Christopher. **Arthur Miller: a critical study**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. Arthur Miller: poet. **Bloom's Modern Critical Interpretations: Death of a Salesman**, updated edition. BLOOM, Harold (Org.). New York: Chelsea House Infobase Publishing, 2007.

\_\_\_\_\_. **The Cambridge Companion to Arthur Miller**. Second Edition. BIGSBY, C. (Org.). Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

\_\_\_\_\_. **Modern American Drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BLOOM, Harold. Afterthought. **Bloom's Modern Critical Interpretations: Death of a Salesman**, updated edition. BLOOM, Harold (Org.). New York: Chelsea House Infobase Publishing, 2007.

BRECHT, Bertolt. On Chinese Acting. In: **The Tulane Drama Review**, Vol. 6, No. 1 (Sep., 1961), pp. 130-136. Trad. Bentley, Eric. Cambridge, MA: The MIT Press, 1961. Disponível em:

<[http://sites.uci.edu/humcorebeauchamp/files/2015/09/Brecht\\_OnChineseActing.pdf](http://sites.uci.edu/humcorebeauchamp/files/2015/09/Brecht_OnChineseActing.pdf)>.

Acesso em: 22 feb. 2016.

BROOKS, Atkinson. At the Theatre. **The Crucible**. Text and Criticism. WEALES, Gerald (Org.). New York: The Viking Critical Library, 1978.

CEIA, C. et al. **E-Dicionário de Termos Literários**. Lisboa, Portugal. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: 19 mai. 2015.

CENTOLA, Stephen. Arthur Miller: guardian of the dream of America. **Arthur Miller's Death of a Salesman**. STERLING, Eric J (Org.). Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V., 2008.

\_\_\_\_\_. Family Values in *Death of a Salesman*. **Bloom's Modern Critical Interpretations: Death of a Salesman**, updated edition. BLOOM, Harold (Org.). New York: Chelsea House Infobase Publishing, 2007.

CLARK, Jonas. **In Search of the American Dream**. [www.theatlantic.com](http://www.theatlantic.com), 05-01-2007. Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2007/06/in-search-of-the-american-dream/305921/>>. Acesso em: 05 maio 2015.

CLURMAN, Harold. The Success Dream on the American Stage. **Death of a Salesman**: text and criticism. WEALES, Gerald (Org.). New York: The Viking Press, 1967.

COHEN, Paula Marantz. The Dynamo, the Salesman and the Playwright. **Arthur Miller's *Death of a Salesman***. STERLING, Eric (Org.). Amsterdam, New York: Editions Rodopi B.V., 2008.

DIAS, Daise LÍlian Fonseca. **O Fracasso do “sonho americano” em A Morte de um Caixeiro Viajante de Arthur Miller**. In: Revista Vivência, nr. 34. Natal: UFRN, 2008. Disponível em:

<[http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/sumarios/34/PDF%20para%20INTERNET\\_34/08\\_Daise%20Lilian%20Fonseca%20Dias.pdf](http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/sumarios/34/PDF%20para%20INTERNET_34/08_Daise%20Lilian%20Fonseca%20Dias.pdf)>. Acesso em: 9 jun. 2014.

DILLINGHAM, William B. Arthur Miller and the Loss of Conscience. **Death of a Salesman**: text and criticism. WEALES, Gerald (Org.). New York: The Viking Press, 1967.

FERNANDES, Cleudemar Alves. Literatura: forma e efeitos de sentido. **Análise do Discurso no Brasil**. INDURSKY, F., FERREIRA, M. Cristina L (Orgs.). São Carlos: Claraluz, 2007.

\_\_\_\_\_, KHALIL, Lucas Martins Gama. Espaço Discursivo e Construções Identitárias em Cora Coralina. **Discurso, Semiologia e História**. PIOVEZANI, C., LUZMARA C., SARGENTINI, V (Org.). São Carlos: Claraluz, 2011.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O Lugar do Social e da Cultura numa Dimensão Discursiva. **Memória e História na/da Análise do Discurso**. 1ª edição. Campinas: Mercado de Letras edições e Livraria LTDA, 2011.

FINKELMAN, Paul. **The Encyclopedia of American Civil Liberties: A - F**, Index, Volume 1. New York: Routledge, 2006. Disponível em: <<http://books.google.com.br/>>. Acesso em: 2 jul. 2014.

FITZGERALD, Brian. **McCarthyism: The Red Scare**. Minneapolis: Compass Point Books, 2007. Disponível em: <<http://books.google.com.br/>>. Acesso em: 2 jul. 2014.

GILLEMANN, Luc. A little boat looking for a harbor: sexual symbolism in Arthur Miller's *Death of a Salesman*. **Arthur Miller's *Death of a Salesman***. STERLING, Eric (Org.). Amsterdam, New York: Editions Rodopi B.V., 2008.

GOLDSTEIN, Laurence. *The Misfits* and American Culture. **Arthur Miller's America**. Theatre and culture in a time of change. BRATER, Enoch, et al (Orgs.). Ann Arbor: the University of Michigan, 2008.

GUIJARRO-GONZÁLEZ, Juan Ignacio, ESPEJO, Ramón. Capitalist America in Arthur Miller's *Death of a Salesman*: a re-consideration. **Arthur Miller's Death of a Salesman**. STERLING, Eric J, et al (Orgs.). Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V., 2008.

GUINSBERG, J. Nietzsche no Teatro. **O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo**. Nietzsche, F. W. Trad. J. Guinsburg. 2ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo; Companhia das Letras, 1992.

HADOMI, Leah. Rhythm Between Fathers and Sons: *Death of a Salesman*. **Bloom's Modern Critical Interpretations: Death of a Salesman**, updated edition. BLOOM, Harold (Org.). New York: Chelsea House Infobase Publishing, 2007.

HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética, Volume I**. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética, Volume IV**. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HOBSON, Harold. Fair Play. **The Crucible**. Text and Criticism. WEALES, Gerald (Org.). New York: The Viking Critical Library, 1978.

HUNT, Albert. Realism and Intelligence: some notes on Arthur Miller. **The Crucible**. Text and Criticism. WEALES, Gerald (Org.). New York: The Viking Critical Library, 1978.

HYNES, Joseph, a. "Attention Must Be Paid." In: **Death of a Salesman: text and criticism**. WEALES, Gerald (Org.). New York: The Viking Press, 1967.

IBSEN, Henrik. **A Casa de Bonecas**. Trad. Cecil Thiré. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1976.

KAMP, David. Rethinking the American Dream. In: **Vanity Fair** (April 2009).

Disponível em <<http://www.vanityfair.com/culture/features/2009/04/american-dream200904>>. Acesso em: 1 jun. 2013.

KEY, J. P. **Research Design in Occupational Education**. Oklahoma State University, 2007. Disponível em:

<<http://www.okstate.edu/ag/agedcm4h/academic/aged5980a/5980/newpage21.htm>>.

Acesso em 27 jan. 2013.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 14ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2001.

LAWSON, John Howard. **Theory and Technique of Playwriting**. New York: Hill and Wang, 1960.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. **História e Memória**. 5a edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LIMA, Aline Cristine Vieira, et al. A morte do Caixeiro-viajante: o teatro americano de Arthur Miller. **Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários**. Patos de Minas: UNIPAM: 1-8, nov. 2009.

LIMA, Danielle Dayse Marques de. **Dramaticidade, subjetividade e sacralidade em Jane Eyre, o romance de formação de Charlotte Brontë**. Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, UFPB/CCHLA, João Pessoa, 2013, 347p.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica**: o legado grego. João Pessoa: Idéia, 2005.

\_\_\_\_\_. **Drama Social, Tragédia Moderna**: ensaios em teoria e crítica. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

MANN, Bruce, J. Teaching the Unseen Presence in Miller's. **Arthur Miller's America**. Theatre and culture in a time of change. BRATER, Enoch, et al (Orgs.). Ann Arbor: the University of Michigan, 2008.

MARTIN, Robert, A. Editor's introduction to the first edition. **The Theatre Essays of Arthur Miller**. London: Methuen Drama, 1994.

MEYER, Michael J. In His Father's Image: Biff Loman's struggle with inherited traits in *Death of a Salesman*. **Arthur Miller's Death of a Salesman**. STERLING, Eric J, et Al (Orgs.). Amsterdam, New York: Editions Rodopi B.V., 2008.

MILLER, Arthur. **After the Fall**. 5<sup>th</sup> printing. New York: Bantam Books, 1967.

- \_\_\_\_\_. **All My Sons/A View From the Bridge**. London: Penguin Books, 1973.
- \_\_\_\_\_. **The American Clock. Collected Plays 1964 – 1982**. New York: The Library of America, 2012.
- \_\_\_\_\_. **As Bruxas de Salém. A Morte de um Caixeiro-Viajante e Outras 4 Peças de Arthur Miller**. Trad. Siqueira, José Rubens. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. **The Crucible**. Text and Criticism. Edited by Weales, Gerald. New York: The Viking Critical Library, 1978.
- \_\_\_\_\_. Introduction to *Collected Plays*. **The Theatre Essays of Arthur Miller**. London: Methuen Drama, 1994.
- \_\_\_\_\_. **The Last Yankee**. New York: Dramatist Play Service, 1993.
- \_\_\_\_\_. **A Memory of Two Mondays**. New York: Dramatist Play Service, 1983.
- \_\_\_\_\_. **A Morte de um Caixeiro-Viajante e Outras 4 Peças de Arthur Miller**. Trad. Siqueira, José Rubens. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Mr. Peters' Connections**. England, New York: Penguin Plays, 1999.
- \_\_\_\_\_. Um Panorama Visto da Ponte. **A Morte de um Caixeiro-Viajante e Outras 4 Peças de Arthur Miller**. Trad. Siqueira, José Rubens. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Resurrection Blues**. New York: Penguin Books, 2006.
- \_\_\_\_\_. **The Ride Down Mt. Morgan**. New York: Penguin Books, 1999.
- \_\_\_\_\_. Todos Eram Meus Filhos. **A Morte de um Caixeiro-Viajante e Outras 4 Peças de Arthur Miller**. Trad. Siqueira, José Rubens. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. "Tragedy and the Common Man." **Death of a Salesman**: text and criticism. WEALES, Gerald (Org.). New York: The Viking Press, 1967.
- \_\_\_\_\_. **Uma Vida**. Título original: *Timebends*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- MOSS, Leonard. **Arthur Miller**. Trad. Silvia Jatobá. São Paulo: Lido, 1968.
- MURPHY, Brenda. Theatre. **The Cambridge Companion to Modern American Culture**. BIGSBY, Christopher (Org.). Cambridge: Cambridge University Press, 2006.



MURRAY, Edward. **Arthur Miller, Dramatist**. New York: Frederick Ungar Publishing Company, 1968.

NAVARRO, Pedro Barbosa. O Acontecimento Discursivo e a Construção da identidade na História. **Foucault e os Domínios da Linguagem**: discurso, poder, subjetividade. SARGENTINI, V.; NAVARRO-BARBOSA, P (Org.). São Carlos: Claraluz, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. 2ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo; Companhia das Letras, 1992.

ODETS, Clifford. Awake and Sing! **Six Plays of Clifford Odets**. New York: The Modern Library, 1939.

\_\_\_\_\_. Paradise Lost. **Six Plays of Clifford Odets**. New York: The Modern Library, 1939.

\_\_\_\_\_. Waiting For Lefty. **Six Plays of Clifford Odets**. New York: The Modern Library, 1939.

O'NEILL, Eugene. The Emperor Jones. **The Emperor Jones, Anna Christie, The Hairy Ape**. New York: Vintage Books, 1972.

OTTEN, Terry. Linda Loman: “attention must be paid”. **Arthur Miller’s Death of a Salesman**. STERLING, Eric (Org.). Amsterdam, New York: Editions Rodopi B.V., 2008.

\_\_\_\_\_. *Death of a Salesman* at Fifty—Still “Coming Home to Roost”. **Bloom’s Modern Critical Interpretations: Death of a Salesman, Updated Edition**. BLOOM, Harold (Org.). New York: Infobase Publishing, 2007.

QUIGLEY, Austin E. Setting the Scene: Death of a Salesman and After the Fall. **Bloom’s Modern Critical Interpretations: Death of a Salesman, updated edition**. BLOOM, Harold (Org.). New York: Chelsea House Infobase Publishing, 2007.

RODRIGUES, Eduardo Alves. Efeitos de Sentido em Curtas-metragens: diferenças e interseções entre discurso e memória. **Memória e História na/da Análise do Discurso**. INDURSKY, F., MITTMANN, S., FERREIRA, M. C. L (Orgs.). Campinas: Mercado de Letras Edições e Livraria LTDA, 2011.

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

ROUDANÉ, Matthew, C. *Death of a Salesman* and the Poetics of Arthur Miller. **The Cambridge Companion to Arthur Miller**. Second Edition. BIGSBY, C. (Org.). Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

ROVERE, Richard H. Arthur Miller's Conscience. **The Crucible**. Text and Criticism. WEALES, Gerald (Org.). New York: The Viking Critical Library, 1978.

ROYSTER, Paul. Introduction. *A Description of New England (1616)* by John Smith, Paul Royster (Org.). Lincoln: Libraries at University of Nebraska-Lincoln, 2006.

Disponível em:

<<http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=etas>>.

Acesso em: 11 mar. 2015.

SCHWEINITZ, George de. Arthur Miller: *Death of a Salesman*. **Death of a Salesman**: text and criticism. WEALES, Gerald (Org.). New York: The Viking Press, 1967.

SINCLAIR, Iain. **Insight Text Guide**. ST. Kilda: Insight Publications Pty Ltd., 2011. Disponível em: <[http://www.insightpublications.com.au/pdf\\_preview/TG-Death-of-a-Salesman-10-pages.pdf](http://www.insightpublications.com.au/pdf_preview/TG-Death-of-a-Salesman-10-pages.pdf)> . Acesso em 30 mai. 2013.

SMITH, John. **A Description of New England (1616)**. ROYSTER, Paul (Org.). Lincoln: Libraries at University of Nebraska-Lincoln, 2006. Disponível em: <<http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=etas>>.

Acesso em: 11 mar. 2015.

SOFER, Andrew. From Technology to Trope: *The Archbishop's Ceiling* and Miller's prismatic drama. **Arthur Miller's America**: theatre and culture in a time of change. BRATER Enoch, et al (Orgs.). Ann Arbor: the University of Michigan, 2008.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Jean Melville. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Martin Claret, 2008.

SPETH, James, Gustave. **What is the American Dream? Dueling Dualities in the American Tradition**. [www.newdream.org](http://www.newdream.org), 27-06-2011. Disponível em: <<http://www.newdream.org/blog/2011-06-what-is-the-american-dream-dueling-dualities-in-the>>. Acesso em: 8 mar. 2015.

SPIRKIN, Alexander. **Dialectical Materialism**. Moscow: Progress Publishers, 1983. Disponível em: <<https://www.marxists.org/reference/archive/spirkin/works/dialectical-materialism/index.html>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

STEINER, George. **A Morte da Tragédia**. Trad. Isa Kopelman. São Paulo. Perspectiva, 2006.

STOETT, F.A. **Nederlandsche spreekwoorden, spreekwijzen, uitdrukkingen en gezegden**. Zutphen: W.J. Thieme & Cie, 1923-1925. Disponível em: <<http://www.dbnl.org/index.php>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

SZONDI, Peter. Memory: Miller. **Bloom's Modern Critical Interpretations: Death of a Salesman**, updated edition. BLOOM, Harold (Org.). New York: Chelsea House Infobase Publishing, 2007.

\_\_\_\_\_. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Título original: *Theorie des Modernen Dramas (1880-1950)*. Trad: Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

URANGA, Linda. Willy Loman and the Legacy of Capitalism. **Arthur Miller's *Death of a Salesman***. STERLING, Eric J, et Al (Orgs.). Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V., 2008.

WARSHOW, Robert. The Liberal Conscience in *The Crucible*. **The Crucible**. Text and Criticism. WEALES, Gerald (Org.). New York: The Viking Critical Library, 1978.

WEALES, Gerald. Arthur Miller: man and his image. **Death of a Salesman: text and criticism**. WEALES, Gerald (Org.). New York: The Viking Press, 1967.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. 2ª edição revista. Trad. Macedo, José Marcos Mariani de. São Paulo: Editora Pioneira-Cengage Learning Edicoes Ltda, 2008.

WIEGAND, Wiliam. Arthur Miller and the Man Who Knows. **The Crucible**. Text and Criticism. WEALES, Gerald (Org.). New York: The Viking Critical Library, 1978.

\_\_\_\_\_. Arthur Miller and the Man Who Knows. **Death of a Salesman: text and criticism**. WEALES, Gerald (Org.). New York: The Viking Press, 1967.

WILLIAMS, Raymond. The Realism of Arthur Miller. **Death of a Salesman: text and criticism**. WEALES, Gerald (Org.). New York: The Viking Press, 1967.

\_\_\_\_\_. **Tragédia Moderna**. Título original: *Modern Tragedy*. Trad: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOOD, Thomaz. Fordismo, Toyotismo e Volvismo: os caminhos da indústria em busca do tempo perdido. In: **Revista de Administração de Empresas**. Vol.32, no.4, p. 6-18.

São Paulo: Sept./Oct, 1992. Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/rae/v32n4/a02v32n4.pdf>>. Acesso em: 23 feb. 2016.

ZINMAN, Toby. Vaudeville at the Edge of the Cliff. **Arthur Miller's America: Theatre and culture in a time of change**. BRATER, Enoch, et al, (Orgs.). Ann Arbor: University of Michigan, 2008.