UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

ÉWERTON SILVA DE OLIVEIRA

Análise formal de *Death of a Salesman*, de Arthur Miller, e *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho: a utilização do épico

Versão Corrigida
(o exemplar original se encontra disponível no CAPH da FFLCH - Centro de Apoio à Pesquisa Histórica)

São Paulo
2012

Lombada

Éwerton Silva de Oliveira

Análise formal de *Death of a Salesman*, de Arthur Miller, e *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho: a utilização do épico

MESTRADO
FFLCH/USP
2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Análise formal de *Death of a Salesman*, de Arthur Miller, e *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho: a utilização do épico

Éwerton Silva de Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Versão Corrigida

(o exemplar original se encontra disponível no CAPH da FFLCH - Centro de Apoio à Pesquisa Histórica)

Orientador: Profa. Dra. Maria Sílvia Betti

São Paulo
2012

DEDICATÓRIA

A meus pais, Celso (*in memoriam*) e Maria José.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder os dias de vida necessários para a elaboração desta dissertação.

Aos meus pais, Celso e Maria, pelo apoio irrestrito que eu tive durante toda a minha vida de estudos.

À professora Maria Sílvia Betti, por me orientar e pelo aprendizado que obtive durante esses anos de pesquisa.

À Universidade de São Paulo, pela possibilidade de realização desta pesquisa.

À FAPESP, pelo apoio financeiro concedido.

E a todos aqueles que, direta ou indiretamente, participaram da construção desta dissertação.

"O teatro, elemento de formação do sistema de representação do homem, tem que ser o fiel intérprete da historicidade, da sua imersão no caos, na oceanidade – mas também tem que ser o intérprete de sua projeção".

Vianinha, "A ação dramática como categoria estética"[1]

[1] *In*: Peixoto, 1983:138.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar e comparar as peças *Death of a Salesman* [*Morte dum caixeiro viajante*] (1949), do dramaturgo americano Arthur Miller (1915-2005), e *Rasga Coração* (1974), do dramaturgo brasileiro Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) (1936-1974), especialmente em relação aos elementos épicos presentes nelas. Ambas as obras possuem uma estrutura formal que apresenta passado e presente simultaneamente no palco. Uma vez que uma peça dramática pressupõe sempre o tempo presente exposto cenicamente, o fato de o passado ser parte estrutural de *Death of a Salesman* e *Rasga Coração* já o transforma num primeiro importante traço épico das duas obras. A partir daí, vários outros elementos épicos serão apontados e examinados durante o trabalho – sendo que estes elementos são importantes na representação dos conflitos socio-históricos presentes nos Estados Unidos dos anos 40 e no Brasil nas primeiras sete décadas do século XX. Outro aspecto que as duas peças apresentam em comum é o fato de analisarem um conflito geracional entre pai e filho(s), que representa, ao mesmo tempo, o conflito entre forças sociais e históricas maiores. Estudar quais são estas forças sociais representadas é também objetivo da pesquisa. Isto fará com que semelhanças e diferenças entre as obras e seus contextos apareçam e sejam discutidas.

Palavras-chave: Arthur Miller; Vianinha; épico; forma teatral; contexto sócio-histórico.

ABSTRACT

The objective of this research is to analyze and compare the plays *Death of a Salesman* (1949), by the American playwright Arthur Miller (1915-2005), and *Rasga Coração*, by the Brazilian playwright Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) (1936-1974), especially concerning their use of epic elements. Both plays have a formal structure that presents past and present simultaneously on stage. Since a dramatic work always presupposes the scenic exposure of the present as a central characteristic, the fact that the past is part of the structure of *Death of a Salesman* and *Rasga Coração* transforms it into the most important epic element in both plays. Other epic elements of importance for the representation of social and historical conflicts of the United States in the forties and of Brazil in the first seven decades of the XX century will be examined as well. Another characteristic shared by these two plays is the fact that they discuss the generational conflict between father and son(s) in a way that combines the representation of private family affairs to the one of bigger social and historical forces. To study the nature of these social forces represented in the two plays is another objective of this research, which will discuss and point out similarities and differences between them and their respective social contexts.

Keywords: Arthur Miller; Vianinha; epic; theater form; social and historical context.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

1-Introdução geral, justificativa do trabalho e objetivos 11
2- Pressupostos teóricos: o conceito de épico 13

CAPÍTULO 1: Considerações analíticas sobre *Death of a Salesman* 21

1- Introdução 21
2 -O título da peça e o desejo de reconhecimento de Willy Loman 27
3 -O réquiem e seu traço épico 29
4 -Os Loman e o *American Dream* 33
5 -Estrutura da peça: algumas transições tempo-espaciais de *Salesman* 38

CAPÍTULO 2: Considerações analíticas sobre *Rasga Coração* - 50

1-Introdução 50
2- Manguari em conflito, visto sob vários aspectos – o choque de forças sociais na história 53
3- Recorrência e memória 57
4 - O conflito geracional 60
5 - Estrutura da peça 63
6 - Alguns traços épicos da peça 68

CAPÍTULO 3 - Aspectos históricos de *Death of a Salesman* 71

1 - O crescimento econômico do pós-guerra nos EUA 71
2 - Ben, *American Dream* e a história americana 72
3 - O Sonho Americano [*American Dream*] 82
4 - As corridas do ouro (*Gold Rushes*) 90
5 - Biff e o *Farwest* 102
6 - A Crise de 29 nos Estados Unidos 104
7 - Figuras históricas em *Salesman* 106

CAPÍTULO 4 - Aspectos históricos de *Rasga* Coração 110

1 - 666 e a questão sanitária 110
2 - Revolução de 1930 113
3 - Camargo Velho, Tenentismo e Intentona Comunista de 1935 114
3.1 – O Tenentismo 114
3.2 A Intentona Comunista 118

4 - A guerrilha dos anos 60 129
5 - Castro Cott: integralismo e educação 138
6 - Catolicismo e luta política 144
7 - Lorde Bundinha e seus comentários 145

CAPÍTULO 5 - *Death of a Salesman* e o Expressionismo 148

1 - O Expressionismo nos EUA 148
2 - Miller e o Expressionismo 152

CAPÍTULO 6 - *Rasga Coração* e os movimentos artísticos pós-1964 169

1 –Percurso teatral de Vianinha 169
2 - *Rasga Coração*, Teatro de Arena e Opinião 170
3 - *Rasga Coração* e as "Vanguardas" 176
4 - *Rasga Coração* e Contracultura 182

CAPÍTULO 7 - Análise comparativa: semelhanças e diferenças entre *Death of a Salesman* e *Rasga Coração* 193

1 – Introdução 193
2 – A questão geracional 194
3 – A questão da habitação 202
4 – A questão da escola e do trabalho 207
5 – Mães e filhos 208
6 – A questão do orçamento familiar 211
7 - Traços épicos influenciando a forma da peça 213
7.1 - Cenas de paralelismo entre passado e presente 213
7.2 - Repetição - músicas nas peças 219
7.3 - Uso da luz nas peças e aparecimento das personagens 224
7.4 - A questão da narração 226
7.5 - Estrutura "cinematográfica" e diálogo com peças anteriores 229
7.6 - Autonomia de frases no texto épico 232
7.7 – Conhecimento prévio 236

CAPÍTULO 8 - Vianinha comentando sobre a obra de Miller 237

1 – Vianinha e *Salesman* 237
2 – Vianinha e o uso das formas tradicionais teatrais 244

CONSIDERAÇÕES FINAIS 248

BIBLIOGRAFIA **254**

INTRODUÇÃO

1-Introdução geral, justificativa do trabalho e objetivos: O presente trabalho procura analisar como a forma épica aparece nas peças *Death of a Salesman* [*Morte dum Caixeiro Viajante*] (1949), do dramaturgo americano Arthur Miller – segunda peça de sucesso do autor, levando-o a ganhar o Pulitzer Prize em 1949, e *Rasga Coração* (1974), do dramaturgo carioca Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) – última obra do autor, que ganhou prêmios como o do Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1975, e o prêmio Molière (1979). Ambas as peças são consideradas obras primas de seus autores.

A primeira conta a história de Willy Loman, caixeiro viajante que acredita nos pressupostos do *self-made man* e do *American Dream* – ou seja, na ideia de que, nos Estados Unidos, as pessoas são livres, e, independentemente de classe social, todos têm iguais oportunidades de enriquecer e de atingir os seus sonhos. Se o objetivo for, por exemplo, se tornar o presidente da República ou o dono de uma grande empresa, todos podem atingir este sonho, desde que trabalhem arduamente para isto.

Willy tinha o desejo de ser um caixeiro viajante famoso e reconhecido. Vendo, porém, que, ao longo do tempo, este sonho de fama e enriquecimento não se realizava, e suas condições de trabalho pioravam (o caixeiro tinha de viajar grandes distâncias para vender seus produtos), chegando ao nível da demissão, Willy põe suas esperanças nos filhos, de que estes consigam tal sucesso profissional – especialmente o seu filho Biff; no entanto, ao ver que este não conseguia, assim como o pai, o sucesso que Willy tanto queria, o caixeiro se suicida, para deixar o seguro de vida que pagava aos filhos e à mulher.

Rasga Coração, por sua vez, narra a história de Manguari Pistolão, funcionário público e militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que tem como filho Luca, um jovem adepto dos ideais da contracultura. Ambos divergem em suas concepções de luta política – o primeiro pensa em lutar por melhores condições de emprego e salários para os trabalhadores, enquanto o segundo se preocupa mais com questões como a proteção da natureza e a liberação sexual. Quando o diretor da escola em que Luca estuda, Castro Cott, proíbe o uso de cabelos compridos aos alunos, e Luca resolve contestar esta decisão do diretor, Manguari vê neste fato uma possibilidade de que seu filho inicie um engajamento político semelhante ao do pai; no entanto, Luca escolhe outras

opções de luta, e a enorme distância ideológica entre ambos fica visível quando Manguari expulsa o seu filho de casa.

As duas peças procuram analisar aspectos da história e da cultura americana e brasileira. No primeiro caso, existe a discussão dos conceitos de *American Dream* e *self-made man*, além da discussão sobre o lugar dos idosos num mercado de trabalho que descarta aqueles que não são produtivos; já no segundo caso, há a análise de temas da história nacional, como o período Vargas, a Intentona Comunista de 1935 e a Revolta da Vacina.

A comparação feita, neste trabalho, entre *Death of a Salesman* e *Rasga Coração* parte do princípio de que há elementos comuns em ambas as obras: as duas possuem, além da tensão entre pai e filho, que representa o conflito de pontos de vista entre diferentes gerações, uma forte presença de elementos épicos, que já tem como ponto de partida o fato de apresentarem, em sua estrutura, uma simultaneidade temporal que mistura passado e presente no palco (flashes de fatos passados vividos por Willy estão presentes em cena, assim como toda a militância política desempenhada por Manguari em sua juventude, no passado, especialmente durante a era Vargas). O conceito de épico utilizado aqui se baseia em Szondi (2001) e Rosenfeld (2006) [2], sendo que as concepções defendidas por estes autores aparecerão adiante. [3]

Uma vez que a presença de Arthur Miller sempre foi muito forte nos palcos brasileiros, e sua obra comentada por vários autores nacionais (inclusive por Vianinha), interessa encontrar similaridades e diferenças entre as peças, que possam revelar pontos de encontro e desencontro no aspecto estético entre ambos os autores, e no aspecto histórico entre ambas as nações. Parte-se da hipótese de que os dois textos são potenciais importantes fontes de reflexão sobre momentos sócio-históricos americanos e brasileiros (o que justifica a análise e a comparação de ambas as peças: o objetivo é que, por meio da identificação dos traços épicos nos textos, entre outros elementos, o trabalho auxilie na reflexão sobre importantes aspectos históricos, sociais e teatralmente estéticos dos Estados Unidos e do Brasil, num contexto em que Miller e Vianinha são figuras de destaque como grandes dramaturgos em seus países). A relação (e também a tensão) entre forma e conteúdo nas obras também deverá ser enfatizada ao longo deste estudo.

---

[2] Cf. bibliografia

[3] A presença do passado e da história, num texto teatral – que pertence, como gênero, à Dramática, e que pressupõe um presente que caminha para um futuro - já representa um traço épico nas duas peças, tal como será discutido numa etapa posterior do trabalho.

Nota sobre as edições utilizadas no trabalho: é preciso ressaltar, também, que o objeto de análise deste projeto de mestrado são as duas peças. Assim, os comentários dos autores e de outros críticos sobre as obras serão considerados, mas o foco central estará no estudo dos textos teatrais propriamente ditos. As citações de ambas as peças que aparecerão durante o trabalho são baseadas em MILLER, A. Death of a Salesman. *In*: *Collected plays*. London: Cresset Press, 1958, por esta se tratar de uma importante edição da obra do autor, e em VIANNA FILHO, O. *Rasga Coração*. Rio de Janeiro: SNT, 1979, por esta edição apresentar um importante material de pesquisa compilado por Vianinha, utilizado pelo dramaturgo para a elaboração da obra e útil para a análise que será feita da peça.

A respeito dos trechos de *Death of a Salesman* que foram traduzidos do inglês para o português neste estudo, é preciso salientar que, apesar de terem sido citadas na bibliografia do trabalho as traduções brasileira e portuguesa de *Death of a Salesman*, optei por não utilizar nenhuma das duas nas citações feitas da peça ao longo do trabalho. A primeira, de Rangel (1976) apresenta alguns desvios de tradução, como, por exemplo, num momento em que Willy menciona a palavra *walrus* (morsa), e que é traduzida por "cavalo-marinho", o que provoca desvios na significação do termo na peça (outros exemplos são *merchandizing manager*, convertido em português para "chefe de seção", e frases tais quais "*I'm fat"*, traduzida como "Eu sou um grosso"); e a segunda, de Pires & Palla (2001), apresenta intervenções dos tradutores nas rubricas do autor, o que traz problemas ao conceito de fidelidade ao texto original. Também em 2009, houve o lançamento da tradução de Siqueira (2009); no entanto, como ela foi lançada após eu ter feito as traduções dos diálogos utilizados ao longo do trabalho, optei por manter os trechos já por mim traduzidos. Estas edições são mencionadas na bibliografia, por serem úteis em termos de consulta (até porque uma tradução também representa uma interpretação do texto); no entanto, os trechos da peça terão traduções minhas ao longo do trabalho.

Em determinados momentos da pesquisa, há um grande uso de notas de rodapé - intencionalmente utilizadas, sobretudo, devido à necessidade de compartilhar as fontes e os bastidores das reflexões analíticas, e de tornar ainda mais clara e completa a análise sobre o conteúdo histórico e a estrutura formal presente em ambas as peças.

2. *Pressupostos teóricos: o conceito de épico*

O conceito de épico (ou forma épica) utilizado no projeto baseia-se, entre outras obras, nas concepções de Rosenfeld (*O teatro épico*, edição de 2006)[4] e de Szondi (*Teoria do drama moderno: 1880-1950*, edição de 2001)[5].

O primeiro procura analisar a teoria dos gêneros literários aplicando-a ao teatro que foi produzido ao longo da história. Estes gêneros seriam a Lírica, em que um "eu" (pronome-base deste gênero) expressa a sua subjetividade por meio de um tempo presente, e que tem como exemplos os versos poéticos; a Épica, em que um "eu" narra uma história a alguém de uma terceira pessoa (ainda que esta terceira pessoa seja o próprio narrador no passado), mostrando uma relação entre o "eu" subjetivo e o mundo objetivo narrado[6], e cujo tempo-base é o passado em que ocorreu a narrativa relatada - o seu pronome-base é o "ele" que está sendo narrado (sendo exemplos da Épica o conto, o romance e a epopéia); e a Dramática, em que o diálogo dispensa qualquer subjetividade de um narrador, tendo como tempo-base um presente que caminha para um futuro - o seu pronome-base é o "tu" (relação intersubjetiva entre as personagens no palco; como exemplos deste gênero, há a tragédia, a comédia e o drama).

O diálogo seria a espinha dorsal do gênero dramático. Ele produz os conflitos entre as personagens no palco, que fazem com que a ação dramática tenha movimento[7]. Tal ação dramática possui, entre suas características, a causalidade e a linearidade, uma vez que trata-se de uma ação que caminha do presente para o futuro (não havendo, neste caso, *flashbacks* ou saltos temporais), e uma cena é estruturada para ser a causa da cena seguinte. A sequencia textual, neste caso, não é organizada por um narrador, mas possui uma auto-organização por meio desta causalidade.[8]

---

[4] A edição citada de *O Teatro Épico* no projeto é de 2002; no entanto, optei por utilizar no trabalho uma edição mais recente do livro (2006).

[5] Também serão utilizados, de forma mais incisiva, comentários de Costa (1998) nesta metodologia, uma vez que a autora faz uma leitura útil da teoria de Szondi.

[6] "É sobretudo fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). O narrador, ademais, já conhece o futuro dos personagens (pois toda a estória já decorreu) e tem por isso um *horizonte mais vasto* que estes; há, geralmente, dois horizontes: o dos personagens, menor, e o do narrador, maior." (2006:25)

[7] "É com efeito o diálogo que *constitui* a Dramática como literatura e como teatro declamado (apartes e monólogos não afetam a situação essencialmente dialógica). Para que através do diálogo se produza uma ação é impositivo que ele contraponha vontades, ou seja, manifestações de atitudes contrárias. O que se chama, em sentido estilístico, de 'dramático', refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito." (2006:34)

[8] "Sendo o drama sempre primário, sua época é sempre o presente. O que não indica absolutamente que é estático, senão somente que há um tipo particular de decurso temporal no drama: o presente passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Ele passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de

No entanto, Rosenfeld demonstra que tais gêneros não aparecem nos textos de forma pura, e podem se misturar em determinado texto ou subgênero; por isso, há também o uso dos adjetivos "lírico", "épico" e "dramático"[9], em contraste com os substantivos essenciais "Lírica", "Épica" e "Dramática". Em *O Teatro Épico*, é explicitado como, ao longo da história do teatro, nos subgêneros teatrais que são parte da Dramática como gênero, aparecem traços líricos e épicos. Na tragédia grega, por exemplo, havia a presença do coro, que interrompe a ação dramática, fornecendo comentários (seja sobre as personagens, seja sobre a contextualização social e religiosa do enredo) a respeito do que está acontecendo – tal como um narrador faz num romance ou numa epopéia; já o teatro medieval não possuía a unidade de ação requerida pelo gênero dramático, muitas vezes se propondo a narrar desde a criação do mundo até o juízo final, produzindo uma dramaturgia com muitos episódios (sendo os episódios próprios do gênero épico, em que as ações não acontecem uma como conseqüência da outra, como no gênero dramático, mas elas são escolhas de um narrador que decide o que vai contar).

Tais elementos líricos e épicos aparecerão com força no teatro do século XX. O dramaturgo alemão Bertolt Brecht, por exemplo, terá sua obra largamente discutida por Rosenfeld em *O Teatro Épico*, por apresentar em sua obra dramatúrgica elementos da Épica que se sobrepõem ao fato de o teatro ser inerente à Dramática como essência. Outros autores, como o próprio Arthur Miller e seus traços épicos, serão discutidos neste livro.

Já Szondi vai comentar sobre a forma teatral que ganha força com a ascensão política e cultural da burguesia no século XVIII, e sobre o seu período de crise e transformação: o drama [burguês]. Esta forma teatral apresenta como herói um indivíduo livre ávido por vencer conflitos

---

sua antítese. O decurso temporal do drama é uma seqüência de presentes absolutos. Como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo. Por esse motivo, cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser 'prenhe de futuro'. O que se torna possível por sua estrutura dialética, baseada por sua vez na relação intersubjetiva" (Szondi, 2001:32).

[9] Ao classificar a ode (lírica) como o gênero literário dos tempos primitivos, a epopéia (épica) como gênero da antiguidade clássica, e o drama (dramático) como o gênero dos tempos modernos, diz Victor Hugo: "Os historiadores nascem com a segunda época [da epopéia], os cronistas e os críticos com a terceira. Os personagens da época da ode são os colossos: Adão, Caim, Noé; os da época da epopéia são os gigantes: Aquiles, Atreu, Orestes; os do drama são os homens: Hamlet, Macbeth, Othello. A ode se baseia no ideal, a epopéia no grandioso, o drama no real. Enfim, tal tripla poesia advém de três grandes fontes: a Bíblia, Homero e Shakespeare [Les historiens naissent avec la seconde époque [l'épopée]; lês chroniqueurs et les critiques avec la troisième. Les personnages de l'ode sont des colosses: Adam, Caïn, Noé; ceux de l'epopée sont des géants : Achille, Atrée, Oreste ; ceux du drame sont des hommes: Hamlet, Macbeth, Othello. L'ode vit de l'ideal, l'épopée du grandiose, le drame du réel. Enfin, cette triple poésie découle de trois grandes sources: la Bible, Homère, Shakespeare]» [Tradução minha]. Hugo, Victor. Préface à Cromwell. In: Hugo (1963-4 :423). Chama a atenção a ligação feita por Hugo entre epopéia (pertencente ao gênero épico) e história (historiadores).

gerados por outros seres ou pela sociedade que o envolve[10]. O embate entre o herói e seus conflitos é traduzido pelo diálogo intersubjetivo entre as personagens. Além disso, uma das características principais deste drama é a autonomia cênica[11] em relação ao mundo exterior – ou seja, referências extrapalco, sobre a história[12] e a situação social de um determinado país, a demonstração do estado interior de uma personagem, ou qualquer outro elemento que represente a quebra da ilusão teatral e da quarta parede e o rompimento do sentimento de identificação entre espectador e personagem não são utilizadas, ou não são postas em primeiro plano.

O drama burguês procurou suprimir elementos épicos e líricos presentes em outros subgêneros teatrais anteriores, como a tragédia grega e a Shakespeariana, dando especial ênfase ao diálogo intersubjetivo[13]:

> Mas o meio lingüístico do mundo intersubjetivo era o diálogo. No Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele tornou-se, talvez pela primeira vez na história do teatro (ao lado do monólogo, que era episódico e, portanto, não constitutivo da forma dramática), o único componente da textura dramática. É o que distingue o drama clássico tanto da tragédia antiga como da peça religiosa medieval, tanto do teatro mundano barroco como da peça histórica de Shakespeare. O domínio absoluto do diálogo, isto é,

---

[10] Sobre a luta do herói contra seus obstáculos, comenta Freytag: "O que o drama apresenta é sempre uma luta, que, com fortes perturbações da alma, o herói desencadeia contra forças de oposição [What the drama presents is always a struggle, which, with strong perturbations of soul, the hero wages against opposing forces]" [Tradução minha] (1904:104-5). E também Costa: "Assim, trocando mais em miúdos, sobre os personagens do drama pode-se dizer que devem ser *indivíduos* bem caracterizados, e é por essa razão que os críticos exigem profundidade *psicológica* dos dramaturgos. Esses indivíduos devem ser capazes de assumir seu próprio destino, bem com as conseqüências dos seus atos, sem se submeterem a instâncias externas ou superiores (fatalidade, deuses, tradições). Ao contrário, normalmente os heróis dramáticos enfrentam esse tipo de instâncias nas pessoas de seus agentes/ representantes" (1998:57).

[11] "O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si" (Szondi, 2001: 30). Szondi também chama o drama burguês de 'primário', por não remeter a nada antes nem depois de si, tendo um caráter autônomo e absoluto: "O caráter absoluto do drama pode ser formulado sob um outro aspecto: o drama é primário. Ele não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação, bem como cada uma de suas falas, é 'originária', ela se dá no presente. O drama não conhece a citação nem a variação. A citação remeteria o drama ao que é citado, a variação colocaria em questão sua propriedade de ser primário, isto é, 'verdadeiro', e (como variação de algo e sob outras variações) resultaria ao mesmo tempo secundário. Ademais, seria pressuposto um autor da citação ou da variação, e o drama seria remetido a ele" (p.32).

[12] "Outra conseqüência literária, no âmbito da restrição formal ou conteudística: sendo o drama primário, uma peça sobre assunto histórico jamais poderá ser dramática. Mas é possível fazer drama com personagem histórico: basta colocá-lo num momento de decisão (dramática), manipulando a história propriamente dita de modo a fazer dela simples moldura" (Costa, 1998:58).

[13] "Sendo o diálogo o veículo discursivo do drama, não há nele lugar para a narrativa (épica), mesmo que ele sempre esteja 'contando uma história'. Por isso o drama moderno eliminou prólogo, coro, epílogo – componentes essenciais à tragédia clássica (grega)" (Costa, 1998:57). O drama burguês, se compararmos ao que é dito por Rosenfeld, pode ser visto como um subgênero dramático "fechado", uma vez que ele procura preservar as características da Dramática e procura eliminar de sua estrutura elementos líricos e épicos.

> da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera (Szondi, 2001:30).

Tal subgênero teatral também procura criar a chamada ilusão dramática: o ator, por exemplo, precisa se identificar totalmente com a personagem, tornando-se a personagem no palco em sua plenitude, assumindo seu ponto de vista e suas características[14]. Além disso, este ator não pode considerar a existência do público: não deve se dirigir a ele, pois esta seria uma referência extrapalco, que quebraria a autonomia absoluta cênica.

O público não participa do que está acontecendo em cena: está separado dela pela 'quarta parede' imaginária, que fecha o palco em si, num mundo próprio. O público assiste ao que acontece em cena de forma passiva, sem intervir nas ações das personagens.[15] Há uma espécie de acordo entre o público e o palco, em que se finge que o que acontece no último é um mundo real, absoluto, autônomo, e não teatro.

A unidade de tempo e de lugar também tende a ser respeitada no drama burguês. A linearidade temporal dum presente que caminha para um futuro é requerida[16], e grandes variações espaciais são evitadas[17]. Também a unidade de ação é observada: é preciso que o drama tenha começo, meio e fim[18], por meio de uma ação única que evolui linearmente, sendo uma cena conse-

---

[14] "A arte do ator também está orientada ao drama como um absoluto. A relação ator-papel de modo algum deve ser visível; ao contrário, o ator e a personagem têm de unir-se, constituindo o homem dramático" (Szondi, 2001:31).

[15] "O mesmo caráter absoluto demonstra o drama em relação ao espectador. Assim como a fala dramática não é expressão do autor, tampouco é uma alocução dirigida ao público. Ao contrário, este assiste à conversão dramática: calado, com os braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo" (2001:31).

[16] "A partir disso a exigência dramatúrgica pela unidade de tempo é compreensível sob uma nova luz. A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da seqüência de presentes absolutos, uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação. Assim, cada cena seria relativizada. Além do mais, somente quando, na seqüência, cada cena produz a próxima (ou seja, a cena necessária ao drama), é que não se torna implícita a presença do montador. A frase (pronunciada ou não) 'deixemos passar agora três anos' pressupõe o eu-épico" (2001:33).

[17] "Algo análogo no que se refere ao espaço fundamenta a exigência de unidade de lugar. O entorno espacial deve (assim como os elementos temporais) ser eliminado da consciência do espectador. Só assim surge uma cena absoluta, isto é, dramática. Quanto mais freqüentes são as mudanças de cena, tanto mais difícil é esse trabalho. Ademais a descontinuidade espacial (como a temporal) pressupõe o eu-épico (como é o caso da frase típica: 'Deixemos agora os conjurados na floresta e procuremos o rei, que não desconfia de nada, em seu palácio')" (2001:33).

[18] "O drama é a forma teatral que tem por objeto a configuração de relações intersubjetivas através do diálogo (...). Através do diálogo, as relações vão se criando e entrelaçando de modo a produzir uma espécie de tecido, por isso mesmo chamado enredo ou entrecho, devendo ter claramente começo, meio e fim, com direito a nó dramático, nó cego, desenlace, etc." (Costa, 1998:56).

quência da cena anterior, evoluindo quase de forma automática, parecendo sequer haver um autor por trás do que acontece no palco[19].

No entanto, no século XIX, com o crescimento de setores da sociedade que começam a questionar o poder da burguesia e seus valores e pressupostos (como os trabalhadores, por exemplo), tais valores e pressupostos da burguesia passam a ser questionados também artisticamente, e certas temáticas que até então não eram contempladas com ênfase pela forma dramática burguesa acabam aparecendo nela, o que gerou um choque tensivo entre os pressupostos da forma do drama burguês e os conteúdos nela apresentados (algo que Szondi classificará como "crise do drama", e cuja presença analisará na obra de alguns autores como Tchekov, Strindberg e Ibsen).

Um exemplo disto é o aparecimento de uma tentativa de análise das forças sociais vigentes (conteúdo) nesta forma do drama burguês, que dá prioridade à representação do indivíduo livre, e não à representação das forças sociais (este conflito aparecerá em Hauptmann, por exemplo). Outro sinal desta crise do drama é a obra de Ibsen *Casa de Bonecas*, que fará a representação, não deste indivíduo (homem) livre, mas da mulher, cuja liberdade era restringida pela sua condição social, na época, de submissa e subordinada ao poder masculino. Ibsen, além disso, vai tentar representar o passado em suas peças – um conteúdo estranho a uma forma teatral que tem como pressuposto o desenvolvimento cênico de um presente que caminha para um futuro. Assim, esta tensão entre forma e conteúdo no drama do século XIX acaba gerando outras formas teatrais no século XX, que possuem traços épicos[20] e líricos muito mais fortes na sua estrutura formal.

Estas formas surgem para representar conteúdos que o drama burguês não conseguiria representar. Assim, elas rompem com vários dos pressupostos do drama descritos acima. Exemplo disso é o Teatro Épico de Brecht. No intuito de representar, em primeiro plano, não a esfera de um indivíduo livre, mas questões históricas e sociais no palco, Brecht acaba rompendo com várias características dramáticas: suas peças não terão a linearidade causal, mas serão estruturadas em episódios[21] para abranger tais questões sócio-históricas. A unidade de ação, tempo e lugar não

---

[19] Para Freytag (1904:114-5), a estrutura arquetípica do gênero dramático é composta de uma introdução, da qual emana uma força propulsora que faz a ação dramática evoluir até a um clímax. A partir daí, a ação decresce a uma catástrofe.

[20] "Como a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama, o seu exame não pode passar sem um conceito contrário. É como tal que aparece o termo 'épico': ele designa um traço estrutural comum da epopéia, do conto, do romance e de outros gêneros, ou seja, a presença do que se tem denominado o 'sujeito da forma épica' ou o 'eu-épico'" (Szondi, 2001:27).

[21]"Assim foi que aos poucos 'teatro épico' passou a designar aquelas peças que haviam rompido primeiro com os assuntos e depois com as formas do drama. Além de dar os créditos a seus antecessores, Brecht aponta para as conquistas formais do novo teatro: 'O romancista Döblin expressou com notável clareza a diferença entre os dois gêne-

será respeitada – lugares, tempos diferentes e ações que não tenham necessariamente começo, meio e fim farão parte deste teatro (a unidade pode ser de outra natureza que não a causalidade, sendo, por exemplo, uma idéia ou tese defendida). Também o palco não será autônomo, mas trará para si diversos conteúdos extrapalco – referências históricas, culturais, filosóficas, sociais.

Muitas vezes, um narrador, à maneira das epopéias e romances, fará a organização deste material no teatro brechtiano. Poderá haver o direcionamento dos atores à platéia, quebrando a ilusão dramática: não haverá mais o acordo convencional entre palco e público, em que o último finge acreditar que está presenciando diante de si um mundo real, autônomo: o teatro será considerado teatro desde o início (o objetivo de Brecht era fazer com que o público visse a peça como obra teatral, de forma distanciada, para poder refletir sobre as idéias discutidas no palco, sem uma identificação emocional com as personagens – que ocorre quando a ilusão dramática é estimulada – que fizesse com que esta reflexão fosse anulada). Também os atores não precisam, necessariamente, se fundir à personagem: eles podem ser várias outras personagens durante a peça, com a possibilidade até mesmo de discordar do ponto de vista delas.

A música também é fundamental em Brecht, como fonte de comentário (e muitas vezes de contraponto irônico) à ação que ocorre no palco:

> A função da música na obra de Brecht corresponde às tendências modernas em geral, que divergem das concepções wagnerianas, segundo as quais a música, o texto, e os outros elementos teatrais se apóiam e intensificam mutuamente, constituindo uma síntese de grande efeito opiático. Tal concepção torna a música um instrumento de interpretação psicológica, tirando-lhe toda autonomia. Contra isso se dirigem muitos compositores, no desejo de lhe restituir a independência perdida (...). Geralmente a música assume nas obras de Brecht a função de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes. Não intensifica a ação; neutraliza-lhe a força encantatória (Rosenfeld, 2006:159-60).

Segundo Szondi, estas são, do mesmo modo, outras características do teatro épico brechtiano:

> O cenário [em Brecht] causa distanciamento na medida em que deixa de simular uma localidade real e passa a ser um elemento autônomo do teatro épico que 'cita, narra, prepara e recorda'. Além das indicações de cena, o palco pode possuir também uma tela: nesse caso, os textos e imagens documentais mostram – como em Piscator – os contextos em que se desenrola o processo. Para causar distanciamento em relação ao de-

---

ros ao assinalar que, ao contrário do que acontecia com uma obra dramática, a obra épica podia ser cortada, tesourada, em partes capazes de seguir vivendo a própria vida'" (Costa, 1998:69).

> curso da ação, que já não tem mais a sistematicidade e a necessidade linear da ação dramática, vale recorrer a projeções de legendas, coros, canções ou mesmo gritos de 'jornaleiros' pelo auditório. Eles interrompem a ação e a comentam (2001:138).

Outro exemplo de nova forma teatral do século XX, referida por Szondi, é justamente a adotada por Miller em *Death of a Salesman*[22], com uma simultaneidade que mistura passado e presente em cena (quebrando a linha dramática de um presente que caminha para um futuro, típica do drama), trazendo ao palco as lembranças passadas e a memória subjetiva de Willy Loman.[23]

Assim, o intuito deste trabalho é, entre outras coisas, analisar como estas inovações formais no teatro do século XX estão presentes em *Death of a Salesman*, de Arthur Miller, e *Rasga Coração*, de Vianinha, refletindo sobre até que ponto a forma dramática é conservada, verificando os traços épicos presentes em ambas as peças, e as conseqüências da presença destes traços épicos para a análise de seus conteúdos, e observando como se dá a integração forma-conteúdo nos textos.[24]

A seqüência do trabalho inclui análises gerais sobre as duas obras, com especial atenção a determinados aspectos estéticos e históricos[25] presentes nos textos (sendo que tais aspectos recebem capítulos particulares que os discutirão de forma mais detalhada), seguidas de uma comparação formal e conteudística entre ambas as peças, das considerações de Vianinha sobre o trabalho de Miller, e das considerações finais.

---

[22] Cf. Szondi (2001:170-7).

[23] Outro exemplo de nova forma teatral no século XX, com vários traços líricos e épicos, é a desenvolvida pelo dramaturgo americano Eugene O'Neill na peça *Strange Interlude* [*Estranho Interlúdio*, 1928] para representar o mundo subjetivo das personagens, com uma utilização peculiar dos apartes (cf. Szondi, 2001:152-6).

[24] Chama a atenção, entre as dificuldades encontradas durante a pesquisa, a falta de traduções em português de textos críticos sobre Miller (e mesmo a falta de traduções dos ensaios do próprio Miller), o que fez com que, em vários casos, fosse necessária a apresentação, neste relatório, da citação original, em inglês, ao lado da tradução minha do trecho; e a dificuldade de se encontrar peças de Vianinha publicadas por editoras, sendo que a própria *Rasga Coração* tem a sua edição esgotada.

[25] Haverá, no trabalho, capítulos que tratarão de "aspectos históricos" e outros que tratarão de "aspectos estéticos". No entanto, tal divisão é meramente didática, uma vez que aspectos históricos e estéticos estão imbricados em ambas as obras.

CAPÍTULO 1: Considerações analíticas sobre *Death of a Salesman*

1 - Introdução: Muitos críticos costumam relacionar, em termos de estrutura formal dramática, Arthur Miller a Ibsen, dramaturgo norueguês do século XIX. A primeira peça de Miller que ganhou notoriedade, *All My Sons* [*Todos eram meus filhos*] (1947), é vista como retomando concepções ibsenianas: "Em *Todos eram meus filhos* [1947] estamos, sob vários aspectos, de volta às peças de Ibsen: uma mentira específica torna-se a demonstração de uma mentira geral" (Williams, 2002: 139)[26].

Entre estas concepções ibsenianas, está a chamada "técnica analítica"[27], em que toda a peça se torna a análise dos resultados e conseqüências das ações passadas das personagens (ações estas que não aparecem no palco, a não ser por meio de suas consequências). Ela está presente em *All My Sons*, e, de certa forma, é comentada por Hogan (1965: 31-2) [28]:

> Esta estrutura é de difícil manejo [a técnica analítica *à Ibsen*], pois o teatrólogo precisa mais explicar do que dramatizar grande parte da ação, e o peso da exposição sempre ameaça dissolver o impacto dramático da peça. Há provavelmente três maneiras principais de combater tal ameaça: pela beleza evocativa do diálogo, pela ironia e por uma hábil mistura da ação atual com explicação da ação passada.

Se pensarmos que a ação dramática é aquela que caminha do presente para o futuro, temos, em peças que apresentam esta técnica analítica, uma tensão formal entre o conteúdo apresentado (o passado enfatizado em suas consequências) e a forma utilizada (drama). Isto, de certa maneira, foi percebido por Arthur Miller, que cada vez mais passou a buscar uma forma teatral que, segundo o autor, melhor expressasse este conteúdo baseado numa análise do passado:

> Eu senti que a forma da peça não era, em si mesma, sensorial o bastante. O que significa que sua concepção de tempo acabou se chocando com minha própria experiência.

---

[26] No projeto, foi citado como referência o original deste livro, em inglês. No entanto, havendo uma tradução deste, torna-se mais prático citar a sua tradução, referida no final do trabalho.

[27] Conceito este desenvolvido por Szondi (2001).

[28] No ensaio "Introduction to the Collected Plays" ("Introdução às Obras reunidas"), Miller comenta sobre esta presença de Ibsen em *All My sons:* "*Todos eram meus filhos* desenvolve o seu tempo com o passado, não em deferência ao método de Ibsen como eu o via naquele momento, mas porque o seu tema é a questão de ações e conseqüências, e um caminho teria que ser encontrado para entrar no passado no sentido de fazer este tipo de conexão viável [*All my Sons* takes its time with the past, not in deference to Ibsen's method as I saw it then, but because its theme is the question of actions and consequences, and a way had to be found to throw a long line into the past in order to make that kind of connection viable]" (In: Martin, 1999:132) – tradução minha.

> A primeira imagem que me ocorreu, e que resultou em *Morte dum Caixeiro Viajante*, foi um rosto enorme da altura do arco do proscênio que apareceria e então se abriria, e veríamos o interior da cabeça de um homem (1999:135)[29].

Miller considerava a estrutura formal de *All my Sons* "linear", em que "um fato ou incidente criava a necessidade do incidente seguinte" (1999:136)[30]. Depois desta obra, o objetivo do autor passou a ser o de encontrar uma forma que pusesse a simultaneidade temporal no palco:

> Como sempre, eu e o mundo fomos cheios de problemas; mas *Todos eram meus filhos* tinha exaurido o meu interesse que já durava algum tempo pela forma Greco-Ibseniana, na maneira peculiar na qual eu pensava sobre ela. Agora mais e mais a simultaneidade de idéias e sentimentos em mim e a liberdade com a qual eles contradiziam um ao outro começaram a me fascinar. Eu até brinquei com a idéia de estudar música na esperança de compor, já que a única arte na qual a simultaneidade é realmente possível é na música. Palavras não podem fazer acordes; elas têm que ser ditas linearmente, uma depois da outra (1995:144).[31]

A peça, que a princípio se chamaria *The Inside of His Head* [*O interior de sua cabeça*], e que se tornou *Death of a Salesman* (1949), vinha da concepção de Miller de que

> nada na vida vem "em seqüência" mas tudo existe junto e ao mesmo tempo em nós; que não há passado para ser 'adiantado' no ser humano, mas que o homem é o seu passado a todo momento e que o presente nada mais é do que o que o seu passado é capaz de perceber e cheirar e ao que é capaz de reagir (1999:136).[32]

---

[29] "The form of the play, I felt, was not sensuous enough in itself. Which means that its conception of time came to appear at odds with my own experience.
The first image that occurred to me, which was to result in *Death of a Salesman*, was an enormous face the height of the proscenium arch which would appear and then open up, and we would see the inside of a man's head." Miller, A. Introduction to the Collected Plays. In: Martin (1999) – tradução minha.

[30] "a method one might call linear or eventual in that one fact or incident creates the necessity for the next". Miller, A. Introduction to the Collected Plays. In: Martin (1999) – tradução minha.

[31] "As always the world and I were full of problems, but *All My Sons* had exhausted my lifelong interest in the Greco-Ibsen form, in the particular manner in which I had come to think of it. Now more and more the simultaneity of ideas and feelings within me and the freedom with which they contradicted one another began to fascinate me. I even dabbled with the notion of studying music in the hope of composing, for the only art in which simultaneity was really possible was music. Words could not make chords; they had to be uttered in a line, one after the other." Miller (1995) – tradução minha

[32] "nothing in life comes 'next' but that everything exists together and at the same time within us; that there is no past to be 'brought forward' in a human being, but that he is his past at every moment and that the present is merely that which his past is capable of noticing and smelling and reacting to." Miller, A. Introduction to the Collected Plays. In: Martin (1999) - tradução minha.

Tal concepção de simultaneidade temporal defendida por Miller não caberia numa forma de drama linear[33] (ou numa estrutura dramática). Deste modo, *Death of a Salesman* resultou numa forma algo nova, com um primeiro e substancial traço épico: passado e presente se intercalam no palco – uma vez que a estrutura dramática diz respeito a um presente que caminha para um futuro (nos termos de Rosenfeld (2006)), e a forma épica valoriza o passado e a narração; assim, ver o passado no palco em consonância com o presente significa ter um traço épico forte na peça.

Em outro texto seu, "Salesman at 50" ("Salesman aos 50"), Miller também comenta sobre como age a mente humana, e a simultaneidade temporal nela presente:

> Não havia nenhum modelo o qual eu poderia adaptar para esta peça, nenhum precedente histórico para o tipo de trabalho que eu senti que poderia nascer. O que eu tinha diante de mim era o modo como a mente – ou pelo menos a minha mente – trabalhava de fato. Alguém pede para um policial informações; enquanto esta pessoa ouve, o nariz do policial, com pelos que são visíveis, se torna importante, trazendo à memória um pai, um irmão, um filho que tem um nariz com as mesmas características, que traz à memória discussões ou a amizade com esta pessoa, e isto tudo num espaço de segundos enquanto objetivamente este alguém toma nota das informações do policial [34]

A forma em *Death of a Salesman* tem papel importante na exposição da história deste caixeiro viajante nova-iorquino: é a estrutura formal que torna explícito o contraste entre o sonho de Willy e a realidade. A expectativa de Willy, de fazer fortuna com sua profissão, contrasta com sua vida de trabalho árduo, longas viagens cansativas e salários baixos[35]. Esse contraste dá mar-

---

[33] "*Morte dum Caixeiro Viajante*, além disso, ignora o desdobramento linear e cronocêntrico do tempo (...) Miller queria formular uma estrutura dramática que permitiria que a peça capturasse textual e teatralmente a simultaneidade da mente humana e como esta mente registra a experiência do mundo exterior por meio da sua própria subjetividade [*Death of a Salesman*, after all, ignores the linear, chronocentric unfolding of time (…). Miller wanted to formulate a dramatic structure that would allow the play textually and theatrically to capture the simultaneity of the human mind as that mind registers outer experience through its own inner subjectivity]" (Roudané, 1997:72) – tradução minha.

[34] "There was no model I could adapt for this play, no past history for the kind of work I felt it could become. What I had before me was the way the mind - at least my mind –actually worked. One asks a policeman for directions; as one listens, the hairs sticking out of his nose become important, reminding one of a father, brother, son with the same feature, and one's conflicts with him or one's friendship come to mind, and all this over a period of seconds while objectively taking note of how to get to where one wants to go." Miller, A. Salesman at 50. In: Miller (2000:272) – tradução minha. Chama a atenção o fato de Miller dizer que "não havia forma prévia" em que ele pudesse se basear para elaborar a peça.

[35] "Em sua *Morte dum Caixeiro Viajante*, que é uma das mais importantes peças escritas neste país, a tragédia essencial da figura central da peça não foi seu fracasso nos negócios ou sua descoberta de que a idade havia chegado, mas a sua entrega aos falsos ideais de sucesso [In his *Death of a Salesman*, which is one of the most important plays ever written in this country, the essential tragedy of the central figure was, not his failure in business or his discovery of the arrival of old age, but his surrender to false ideals of success]" (Watts, 1959, p.xii – prefácio a *The crucible*) – tradução minha.

gem a um olhar crítico sobre a pertinência de sua crença na ideologia americana do *self-made man* e do *American Dream* (Sonho Americano)[36], apoiada na ideia de que qualquer um pode enriquecer nos Estados Unidos ou mesmo tornar-se presidente[37], se acreditar nisso e se trabalhar para que isto aconteça. [38]

Ao mesmo tempo em que buscava a felicidade e a riqueza por meio de sua profissão, Willy nutria a expectativa de que seu filho Biff Loman conseguiria vencer nesse mundo do *self-made man*, do empreendedorismo e da livre iniciativa. Tratava-se, porém, de uma expectativa desmentida pela realidade dos fatos: Biff, aos 34 anos, ainda fazia "bicos" em fazendas, além de já ter sido preso por roubo. O pedido de Willy de trabalhar perto de sua casa, em Nova Iorque, lhe havia sido negado, e ao invés da posição de destaque que lhe fora prometida por Frank, seu chefe, sobreveio a redução salarial e a demissão imposta por Howard Wagner, filho de Frank e novo dono da empresa[39]. Essa sequência de acontecimentos intensificou os conflitos na família, principalmente entre Biff e Willy, e levou, por fim, ao suicídio deste[40].

Sobre esta busca do *American Dream* em *Salesman*, comenta Roudané (1997:60):

> *Morte dum Caixeiro Viajante* apresenta uma rica matriz de fábulas que definem o mito do Sonho Americano [*American Dream*]. De fato, a maioria dos espectadores assume, a princípio, que os princípios que Willy Loman valoriza - iniciativa, árduo trabalho, família, liberdade, consumismo, salvação econômica, competição, a fronteira, auto-suficiência, reconhecimento público, realização pessoal, entre outros - impulsionam a poética cultural americana. Os fundadores da pátria, além disso, ratificaram a constituição dos EUA na crença de que

---

[36] O conceito de *American Dream* será estudado de forma aprofundada posteriormente.

[37] "Willy Loman surgira de um mundo de ambição nos negócios, contaminado pela febre do êxito" (Miller, 2005:10).

[38] "Considerado de um modo mais geral, Willy é o homem moderno que aceitou completamente a versão do sonho americano do século vinte e que, depois, reage como o rato do psicólogo, quando descobre que a porta para seu sonho particular foi fechada inexplicavelmente. Willy engoliu a versão moderna do mito Horácio Alger; a noção irrealística de que, se você for um bancário trabalhador, poderá casar-se com a filha do patrão e fazer parte da diretoria" (Hogan, 1965:38-9).

[39] E esta demissão veio muito devido ao fato de Willy já estar com sessenta anos e não ser mais tão produtivo do que quando jovem, sendo que, antes desta demissão, o caixeiro já vinha tendo o seu salário rebaixado à medida em que ia envelhecendo, e estava sendo obrigado a viajar longas e cansativas distâncias para trabalhar e sobreviver. Sobre este tratamento dado pela sociedade ocidental moderna aos idosos, em que estes não possuem mais valor por não representarem uma força produtiva e lucrativa, comenta Bosi: "Nas épocas de desemprego os velhos são especialmente discriminados e obrigados a rebaixar sua exigência de salário e aceitar empreitas pesadas e nocivas à saúde. Como no interior de certas famílias, aproveita-se dele o braço servil, mas não o conselho" (1987:37).

[40] O tema do *self-made man*, que aparece em *Death of a Salesman* , já está, de alguma maneira, presente em *All My Sons*, como comenta Weales (1967:97): "Joe Keller é um *self-made man*, uma imagem do sucesso americano, que é destruído quando é forçado a ver esta imagem em outro contexto – através dos olhos de seu filho idealista [Joe Keller is a self-made man, an image of American success, who is destroyed when he is forced to see that image in another context – through the eyes of his idealist son]" - tradução minha.

todo cidadão possui o direito inalienável de perseguir, sem restrições, o Sonho Americano. Não espanta que o ensaio pragmático de Benjamin Franklin em 1757 sobre como conseguir a Salvação, *O Caminho para a Riqueza* (cujo título teria impulsionado Willy Loman a comprar uma cópia), tenha atraído pessoas comuns, trabalhadores.

Death of a Salesman, como foi dito, possui uma simultaneidade temporal, que ocorre devido à presença do choque entre o mundo objetivo, no tempo presente, e a memória subjetiva de Willy, sendo que esta memória traz ao palco o passado do caixeiro, que se interpõe e às vezes se sobrepõe ao tempo presente desenvolvido na peça. Assim, vemos Willy no presente, com seus conflitos com Biff e suas constantes tentativas de suicídio, ao lado de sucessivas intervenções das lembranças do passado de Willy, com todas as expectativas do caixeiro de melhores condições de vida para ele e de um futuro brilhante para Biff, que jogava futebol americano, e, segundo o pai, *"tinha bolsa de estudos para três universidades*" (p.146)[41]. O potencial que Biff possuía, e que fez com que Willy criasse expectativas de um belo futuro para o filho, converteu-se em decepção quando nada disso aconteceu, e Biff não "venceu na vida". [42]

Sucessivos episódios (que aparecem nas lembranças de Willy para explicar o que acontece no presente) impediram Biff de construir esta carreira "brilhante"; o primeiro foi não passar numa prova de matemática que o aprovaria para a universidade; não lhe foram concedidos quatro pontos necessários para a aprovação. Isso, segundo Biff, foi devido ao fato de, um dia, ele ter sido pego pelo professor imitando o sotaque do docente (pp.206-7).

Biff poderia prestar as "provas de recuperação" para ingressar na universidade, mas opta por ir a Boston à procura de Willy. Sua crença na figura paterna é fortemente abalada quando, ao chegar inesperadamente, ele surpreende o pai numa aventura extraconjugal. Sua conduta, desse momento em diante, consistirá na negação tácita dos ideais paternos e das expectativas do pai a seu respeito: ao invés do sucesso como empresário ou jogador de futebol, uma trajetória incerta no meio rural, uma sucessão de trabalhos temporários e eventualmente o roubo. O que parece é

---

[41] MILLER, Arthur. Death of a Salesman. In: *Collected plays*. London: Cresset Press, 1958. Como dito, todos os trechos da peça são por mim traduzidos, e estão destacados em itálico, tais como os trechos de *Rasga Coração* citados ao longo do trabalho.

[42] Moss (1968:29) comenta sobre os temas das peças de Miller anteriores a *All My Sons*, e sobre a temática do sucesso americano e do conflito geracional entre pai e filho, que já apareciam nestas peças: "*They Too Arise*, com sua família unida que se torna desunida em virtude do insucesso do pai nos negócios, antecipa *All My Sons* e, em menor grau, *A Morte do Caixeiro Viajante*. E da mesma forma *The Man Who Had All the Luck*. A relação entre Amos e Pat Beeves, em *The Man Who Had All the Luck*, é uma forma embrionária do antagonismo entre pai e filho, que iria dominar as duas peças posteriores. Nas três peças, um pai bem intencionado perde o respeito do filho por forçá-lo a aceitar seu próprio padrão de sucesso na vida (Pat Beeves tenta transformar Amos num jogador de Baseball)".

que todo o apreço de Biff por seu pai e por seus valores, imbuídos do *American Dream*[43] (o de enriquecer e ser famoso pelo próprio esforço) se transformaram, após este episódio da traição, em repulsa por Willy e estes valores. Assim, as expectativas do pai sobre o filho e a admiração e posterior decepção do último com o primeiro serão objeto de conflito na peça.[44]

Biff até tenta, ao longo da obra, entrar nos padrões de luta pelo sucesso do pai: pensa em abrir, junto com o irmão Happy, uma marca de artigos esportivos, e, para isso, tenta conseguir financiamento com um antigo chefe seu, Bill Oliver. No entanto, Oliver sequer o reconhece, numa cena em que aparecem em paralelo este fracasso de Biff e a demissão de Willy. Tais fracassos os levam a conflitos cada vez mais constantes: o pai quer que o filho continue a luta pelo sucesso profissional, e este se nega a fazê-lo. A tensão entre ambos, acrescida dos problemas profissionais e familiares do caixeiro, entre outras motivações, acabam levando Willy ao suicídio.

Outras personagens também serão fundamentais para a construção da peça: a família Loman ainda apresenta a esposa dedicada Linda, que vive em função de Willy; Happy, o irmão de Biff, assistente do assistente em sua empresa, mas que, assim como o pai, sonha em vencer na vida e ter o *status* de seus chefes; o vizinho Charley e seu filho Bernard (o primeiro, dono de um negócio próprio, que consegue ver o filho se tornar um importante advogado), com os quais os Loman possuem uma relação de amizade e rivalidade (são constantes os momentos em que Willy diz que seu filho Biff é melhor do que Bernard), e, no plano do passado da peça, aparecerão o irmão de Willy, Ben, que procura ganhar dinheiro por meio de viagens aventurescas ao redor do mundo, e a mulher com quem Willy tem um romance em Boston, chamada simplesmente de "Mulher" ao longo da peça. Tais personagens serão analisadas de forma mais profunda ao longo do trabalho.

---

[43] "*Death of a Salesman* presents a rich matrix of enabling fables that define the myth of the American dream. Indeed, most theatergoers assume, on an a priori level, that the principles Willy Loman values – initiative, hard work, family, freedom, consumerism, economic salvation, competition, the frontier, self-sufficiency, public recognition, personal fulfillment, and so on – animate American cultural poetics. The Founding Fathers, after all, predicated the US Constitution on the belief that every citizen possesses an inalienable right to the unfettered pursuit of the American Dream. No wonder Benjamin Franklin's practical 1757 essay on how to achieve Salvation, *The Way to Wealth* (whose title would have prompted Willy Loman to buy a copy), attracted the common working person"– tradução minha.

[44] Segundo Goldstein (1967:40-1), estas tensões familiares já são parte de *All My Sons*, e de peças de outros autores deste período, como Tennessee Williams: "*Zoológico de vidro*, de Tennessee Williams, e *Todos eram meus filhos*, de Arthur Miller, são peças de tensões familiares nas quais os autores premiam o direito da juventude de se rebelar contra o mundo corruptível de seus pais. Para estes autores, que amadureceram nos anos 30, o materialismo é o principal alvo [Williams *The Glass Menagerie* and Miller's *All My Sons* are plays of family tensions in which the authors champion the right of youth to rebel against the muddled world of their parents (…) For these writers, all of whom came of age in the 1930's, materialism is a permanent target" - tradução minha.

2 - O título da peça e o desejo de reconhecimento de Willy Loman: Willy possuía o desejo de se realizar profissionalmente, ser famoso, reconhecido e querido, e esse desejo é frustrado ao longo de sua vida. Isto parece estar presente já no próprio título da peça, *Death of a Salesman*, cuja tradução é "Morte dum caixeiro viajante", com artigo indefinido precedendo "caixeiro viajante". "Morte", "de um caixeiro viajante", com artigo indefinido ao invés de definido, remete a qualquer caixeiro viajante, e não a um caixeiro viajante especial. Neste sentido, Willy Loman nada mais é do que um entre muitos outros, desvalorizados e que morrem sem qualquer reconhecimento público.

No entanto, curiosamente, são comuns as traduções no Brasil do título como "**A**[45] morte de um caixeiro viajante", ou até mesmo "**A** morte **do** caixeiro viajante" (como aparece na tradução de Flávio Rangel), com a presença de artigos definidos que determinam "Morte" e "caixeiro viajante", o que pode ser um desvio de tradução, mas também pode significar que, aqueles que traduzem a peça não consideram Willy Loman qualquer caixeiro, e sua morte como qualquer morte, mas sim um caixeiro (**o** caixeiro, como pressupõe o artigo definido) que entrou, de uma forma ou de outra, para o rol das grandes personagens dramáticas mundiais, com uma morte que se assemelha à morte trágica presente em muitas peças clássicas (apesar de seu autor defender a tragédia do homem comum, e não a de reis e príncipes[46]).

Willy diz a Howard, o patrão que o despede de seu emprego (p.180), que o seu grande modelo de caixeiro viajante foi Dave Singleman. Loman comenta que, com a idade de 84 anos, Dave tinha negócios em 31 estados, sendo que chegou a tal estágio em que fazia estes negócios sem sair de casa, somente pegando o seu telefone e efetuando as vendas. Quando Singleman morreu, centenas de caixeiros viajantes e compradores estavam no seu funeral; isto mostra o reconhecimento público obtido por este caixeiro, que, segundo Loman, morreu "a morte de um caixeiro viajante" [*the death of a salesman*][47]. Nesse sentido, chama a atenção a presença do artigo definido "**a**" [***The***] que dá um ar de importância maior a esta morte (que não é qualquer morte, mas ***A*** morte); porém, a continuidade do artigo indefinido *um* [***a*** *salesman*] ou seja, a morte de **um** cai-

---

[45] Grifo meu, assim como todos os grifos desta página e da seguinte.

[46] "Eu acredito que o homem comum é tão apto a ser matéria da tragédia, no seu mais alto significado, quanto reis o foram [I believe that the common man is as apt a subject for tragedy in its highest sense as kings were]", Miller, A. Tragedy and the Common man (In: Martin, 1999:3). "*Morte dum caixeiro viajante* foi universalmente aclamada uma 'tragédia suburbana' [*Death of a Salesman* was universally acclaimed as a 'suburban tragedy']" (Styan, 1981a:143) - traduções minhas.

[47] WILLY: (...) when he died [Dave Singleman] – and by the way he died **the** death of a salesman (...) – when he died, hundreds of salesman and buyers were at his funeral. (p.180 – grifo meu)

xeiro viajante, remete ao fato de que há tipicidade nessa morte, e qualquer outro caixeiro poderia morrer da mesma forma que Singleman (o que pode ser reforçado pelas letras minúsculas de *death* e *salesman* no texto). Obviamente, estamos na presença de uma ironia, já que, quando Willy morre, não aparece nenhum caixeiro ou comprador em seu funeral, mas somente os seus familiares e poucos amigos[48]. Se Willy se inspira em Singleman, e deseja ter uma morte e um funeral com reconhecimento público, ele morre, ironicamente, uma morte anônima, sem o sucesso nas vendas que gostaria, desempregado, e somente com a presença dos já citados em seu enterro[49]. "**A** morte" [***the*** *death of a salesman*] de Singleman, com reconhecimento público, virou "Morte" [*death of a salesman*] no título da peça, referente a Willy, que não conseguiu imitar o seu modelo e objeto de admiração, este tendo "vencido na vida" como caixeiro, e Willy não conseguindo vencer tal como o seu modelo.

É necessário levar em conta os nomes dos dois caixeiros: Dave Singleman, o emulado (*singleman* significando em português "homem único", singular, ou seja, o indivíduo que vence sozinho, com o seu próprio esforço na vida, além de *Dave* ser diminutivo para *David*, ou seja, Davi, o pequenino que venceu Golias na tradição Bíblica – o que indica um vencedor na vida que era "pequeno", que começou de baixo), e Willy Loman, o emulador (sendo que muitos críticos relacionam Loman a *Low man* [homem baixo, de classe social baixa]) mostrando os dois lados de um caixeiro viajante, e de qualquer pessoa comum que tenta adquirir o *American Dream*: o do sucesso (Dave) e o do fracasso (Willy)[50].

Além disso, se "Singleman" designa o homem único e individualista, logo sua individualidade pode indicar que este homem também é sozinho, aludindo à possível solidão de Willy – uma ironia presente neste nome. Já o termo *Low man*, que indica alguém cujo *status* social é baixo, também vai de encontro à concepção do épico (assim como o título da peça, que enfatiza o

---

[48] No réquiem da peça, a esposa de Willy, Linda, comenta o fato de ninguém ter vindo ao funeral do caixeiro: LINDA: Por que ninguém veio? / CHARLEY: Foi um funeral muito bonito/ LINDA: Mas onde estão todas as pessoas que ele conhecia? (...) [LINDA: Why didn't anybody come? / CHARLEY: It was a very nice funeral/ LINDA: But where are all the people he knew?] (p.221).

[49] Willy tem a crença de que, com sua morte e com o dinheiro do seguro dado a Biff, seu funeral será cheio de gente: "*eles virão de Maine, Massachussets, Vermont, New Hampshire! Todos dos velhos tempos (...) – o garoto vai ficar espantado, Ben, porque ele nunca percebeu – eu sou conhecido! [They'll come from Maine, Massachussets, Vermont, New Hampshire! All the old-timers (...) - that boy will be thunder-struck, Ben, because he never realized - I am known*!"] (p.213) – algo que, ironicamente, não acontecerá.

[50] Miller não concorda muito com esta leitura do sobrenome Loman como *Low man* (cf. Miller, 1995:177-9); no entanto, a equiparação do termo com outros tais como *Singleman* (feita acima) demonstra que há representações sociais e simbólicas nos nomes das personagens da peça, sendo muito difícil separar Willy Loman de sua imagem de homem fracassado social e economicamente.

lado anônimo de Willy como um caixeiro viajante qualquer), uma vez que classes sociais desfavorecidas não costumam ser foco central na representação dramática, que valoriza um indivíduo livre e capaz de vencer os obstáculos pela própria iniciativa. Willy contrasta com a imagem deste indivíduo livre, já que é limitado pela estrutura social que desvaloriza o idoso como força de trabalho.

Chama a atenção também a palavra "caixeiro viajante" como tradução de *salesman*. O termo em português parece se referir ao sucateamento da força de trabalho de Willy e da obsolescência de seus métodos de trabalho, que fazem da sua imagem de vendedor algo obsoleto. Na realidade, com a criação de grandes corporações industriais e financeiras nos EUA do fim do século XIX, o *salesman* deixou de trabalhar de maneira autônoma para atuar nas grandes corporações, o que causou grandes mudanças na vida destes vendedores, que tiveram que aprender técnicas de venda e maneiras de se portar, tiveram seus clientes mapeados e suas rotas de viagem planejadas. Além disso, passaram a ter metas de vendas a serem atingidas. A imagem do *salesman* passou a simbolizar a estrutura econômica americana, e se tornou importante na expansão das corporações nos Estados Unidos do início do século XX, período mapeado por Miller na peça (sendo importante até hoje nesta estrutura econômica), divulgando e vendendo os produtos feitos por estas em diferentes regiões do país. No entanto, este mundo mecanizado e planejado não era o de Willy Loman, que acabou sendo descartado como força de trabalho, ficando espremido, preso a um passado (profissional) anônimo. [51]

3 - O réquiem e seu traço épico: *Death of a Salesman* é estruturalmente dividida em dois atos e um réquiem, o que é descrito no subtítulo da peça, traduzível como *Certas conversas particulares em dois atos e um réquiem* (*Certain private conversations in two acts and a requiem*). Nesta parte final da obra, chamada de "réquiem" por Miller, as personagens comentam sobre a morte e o funeral anônimo de Willy.

Não é muito comum um réquiem finalizar uma peça de teatro e ser parte de seu subtítulo, assim como não é comum ele ser parte estrutural de uma obra teatral (dois atos e um "réquiem"). Ele é alvo de uma polêmica levantada por Murray (1967). Este mesmo autor, que divide *Death of a Salesman* em três linhas de tempo (chamadas por ele "presente", "passado" e "simultaneidade" - *present*, *past* e *simultaneity*), e divide a peça em 24 "seqüências temporais" (*time-sequences*) que alternam estes três tempos, chama a atenção para um fato, que, segundo ele, seria um defeito

[51] Sobre a história dos *salesmen*, cf. http://hbswk.hbs.edu/item/4068.html

formal na peça, e que faria o réquiem algo desnecessário na obra – Murray fala isto, certamente, pensando no que Miller diz sobre *Morte dum Caixeiro Viajante*: que ela é uma expressão da mente e do ponto de vista de Willy, mesclada ao mundo objetivo.

A rubrica inicial da peça indica que o cenário deve ser "*totalmente, ou, em alguns locais, parcialmente transparente*"[52]. Assim, tal cenário possui paredes imaginárias, cuja existência as personagens consideram no plano do presente, mas desconsideram no plano do passado, podendo até atravessá-las quando necessário. Murray (1967:35) aponta como "inconsistente" o fato de, ao final do segundo ato, quando Willy já havia falecido, as personagens atravessarem a parede[53] da casa, uma vez que este atravessar só era permitido, segundo a rubrica de Miller, às personagens quando estas estivessem no passado[54]; e, como Willy - e seu ponto de vista, com suas lembranças - já haviam morrido, não poderia mais haver passado vindo da mente do caixeiro (algo que aparece neste trecho da peça):

> *Quando o carro acelera [Willy sai de casa dirigindo] a música passa de um frenesi sonoro para a suave pulsação de uma corda de violoncelo (...) A música evoluiu para uma marcha fúnebre (...) todos param por um momento quando Linda, em roupas de enterro, carregando algumas rosas, atravessa a porta acortinada e entra na cozinha. Ela vai até Charley e segura em seu braço. Agora todos movem em direção ao público, <u>atravessando o espaço que representa a parede da cozinha.</u> À beira do palco, Linda deixa as flores no chão e se ajoelha, sentando sobre seus calcanhares. Todos olham para o túmulo (rubrica antes do réquiem, p.220) - grifo meu.*

O mesmo é dito sobre o som da flauta, que pode ser ouvido ao final do réquiem[55] e em momentos em que Willy não está no palco, sendo que, de acordo com o crítico, este deveria estar presente somente nas lembranças do caixeiro:

---

[52] *"The entire setting is wholly or, in some places, partially transparent" (p.130).*

[53] *"As the car speeds off, the music crashes down in a frenzy of sound, which becomes the soft pulsation of a single cello string. (...) The music has developed into a dead march (...) All stop a moment when Linda, in clothes of mourning, bearing a little bunch of roses, comes through the draped doorway into the kitchen. She goes to Charley and takes his arm. Now all move toward the audience, through the wall-line of the kitchen. At the limit of the apron, Linda lays down the flowers, kneels, and sits back on her heels. All stare down at the grave."*

[54] *"Toda a vez que a ação estiver no presente, os atores devem respeitar as paredes imaginárias, entrando na casa somente pela porta à esquerda. Mas nas cenas do passado estes limites são desfeitos, e as personagens entram ou saem de um cômodo 'atravessando' as paredes no palco [Whenever the action is in the present, the actors observe the imaginary wall-lines, entering the house only through its door at the left. But in the scenes of the past these boundaries are broken, and characters enter or leave a room by stepping 'through' a wall onto the forestage]"* (Rubrica inicial de *Salesman*, p.131).

[55] *"(...) <u>Somente o som da flauta permanece</u> no palco escuro enquanto, sobre a casa, as duras torres dos apartamentos são focadas agudamente – curtina [(...) Only the music of the flute is left on the darkening stage as over the*

> Uma vez que o som da flauta tem sua origem na cabeça de Willy, o uso dele no Réquiem deve ser reprovado, levando em conta a questão do ponto de vista. Miller deveria ter sacrificado o efeito dramático em nome da consistência? A peça poderia muito bem ser mais poderosa se Miller tivesse eliminado totalmente o Réquiem. É possível também criticar a música que introduz a cena do café, já que (mais uma vez) Willy não está presente para autorizar a presença da música (1967:36).[56]

Para muitos que tentam justificar este uso do som da flauta na peça como resultado do advento do cinema, Murray continua:

> Alguém pode argumentar que, na era dos filmes, o público acabou aceitando as dissoluções cinematográficas com músicas de acompanhamento. Mas a música, em *Morte dum Caixeiro Viajante*, é altamente individualizada, extremamente seletiva, e muito bem integrada com a ação e o tema, e, portanto, poderia haver alguma dúvida se este argumento dos filmes é válido.[57]

Esta queixa do crítico é sinal de que considerar tudo o que está no passado em *Salesman* como resultado da mente de Willy não explica tudo na peça. Murray considera o réquiem uma falha formal, um elemento dispensável na obra, já que Willy morreu e seus pensamentos não poderiam mais estar no palco. No entanto, se o réquiem está presente em *Salesman*, é porque ele é estruturalmente importante, e a simultaneidade temporal na peça e o passado apresentado nela transcendem o ponto de vista de Willy.

Se analisarmos o réquiem de forma mais profunda, veremos que, apesar de nele estarem presentes diálogos sobre a morte de Willy, as falas das personagens servem muito mais para comentar quem foi Willy Loman, e as vicissitudes de um caixeiro viajante como ele, do que como diálogos intersubjetivos com asserção e réplica:

---

house the hard towers of the apartment buildings rise into sharp focus – curtain]" (rubrica final de *Salesman*, p.222) – grifo meu.

[56] "Since the flute sound has its origin inside Willy's head, the sound falls under the same censure as point of view in the Requiem. Should Miller have sacrificed dramatic effect for consistency? The play might very well be stronger (…) had Miller eliminated the Requiem entirely. One might also quibble over the music that introduces the café scene, since (once more) Willy is not present to give authority to the sound." – tradução minha.

[57] "One might argue that in the age of film, audiences have come to accept cinematic dissolves with accompanying music. Music in *Salesman*, however, is highly individualized, extremely selective, and well-integrated with action and theme, and, hence, there would seem to be some doubt whether the argument from film is valid." - tradução minha.

> *CHARLEY* (interrompendo o movimento e a resposta de Happy). Para Biff*: Ninguém ouse culpar este homem. Você não entende: Willy era um caixeiro-viajante. E para um caixeiro viajante não há limite ao fundo na vida. Ele não põe um parafuso numa porca, ele não te diz a lei ou te dá remédios. Ele é um homem que sai no meio do nada, dirigindo com um sorriso no rosto e um brilho de sapato. E quando você começa a não sorrir de volta – aí é um terremoto. E aí você consegue algumas manchas no seu chapéu, e você está acabado. Ninguém ouse culpar este homem. Um caixeiro deve sonhar, garoto. Isto vem com o território.*
> *BIFF: O homem não sabia quem era.*
> *(...)*
> *HAPPY: Está certo, rapaz. Eu vou mostrar pra você e pra todo o mundo que Willy Loman não morreu em vão. Ele tinha um bom sonho. É o único sonho que você pode ter – o de virar o número um. Ele lutou por isto aqui, e é aqui que eu vou conquistar isto por ele (pp. 221-2).* [58]

Nesse sentido, podemos dizer que as falas acima são "comentários disfarçados" sobre a situação de Willy. Obviamente, não é possível dizer que temos exatamente um narrador (presente no teatro épico) à maneira de Brecht em *Salesman*. No entanto, parece haver alguém por trás da peça que aparece de uma forma ou de outra nela, e que transcende o ponto de vista de Willy Loman, organizando certos aspectos da obra, além de inserir a sua voz e o seu comentário à maneira de um narrador.

E esta presença de uma outra "voz" na peça é exemplificada pelo que foi mostrado acima: se dissermos que o passado em *Salesman* vem exclusivamente da mente de Willy, não teremos como explicar como os personagens continuam atravessando a parede depois da morte deste (e depois da morte de seu ponto de vista); além disso, temos a presença do símbolo da flauta, que, teoricamente, remete ao passado de Willy (já que seu pai tocava e vendia flautas pelas estradas), e aparece no réquiem e em momentos em que o caixeiro não está. Esta flauta acaba sendo uma fonte de comentário épico na peça, uma vez que ela remete ao passado idílico com o qual o pai de Biff se identifica em certos momentos, e à sua busca de origem na figura do pai.

---

[58] *CHARLEY,* (stopping Happy's movement and reply). To Biff: *Nobody dast blame this man. You don't understand: Willy was a salesman. And for a salesman, there is no rock bottom to the life. He don't put a bolt to a nut, he don't tell you the law or give you medicine. He's a man way out there in the blue, riding on a smile and a shoeshine. And when they start not smiling back – that's an earthquake. And then you get yourself a couple of spots on your hat, and you're finished. Nobody dast blame this man. A salesman is got to dream, boy. It comes with the territory.*
BIFF: The man didn't know who he was.
(...)
HAPPY: All right, boy. I'm gonna show you and everybody else that Willy Loman did not die in vain. He had a good dream. It's the only dream you can have – to come out number-one man. He fought it out here, and this is where I'm gonna win it for him.

É possível dizer que todos estes elementos citados acima são, na verdade, traços épicos na peça, uma vez que o "atravessar de paredes" quando o caixeiro já está morto mostra que há outro ponto de vista além do vindo da mente de Willy (um narrador? O autor?) e o som da flauta em momentos em que o caixeiro está ausente aponta para comentários também vindos de um outro alguém que não Willy. E, como dito, os diálogos do réquiem parecem muito mais comentários de uma espécie de "coro grego" sobre o pai de Biff (outro traço épico, uma vez que o coro "narra" e "comenta" as ações da peça – cf. Rosenfeld, 2006:40) do que diálogos dramáticos. A fala citada de Charley, por exemplo, é autônoma por si, não dependendo de uma réplica para ser entendida (e ela seria totalmente cabível na voz de um narrador ou de um coro), assemelhando-se a um comentário feito ao público, que quebra a quarta parede e introduz o traço épico. Além disso, no final da obra, Willy dirige suas falas à plateia *("He [Willy] swings around and faces the audience",* p.219) e Linda se ajoelha no "*limite do palco"* para deixar as flores ao túmulo do caixeiro *("At the limit of the apron, Linda lays down the flowers (...)"*, p.220), também praticamente quebrando a quarta parede e introduzindo o épico na peça.

Assim, o réquiem torna-se um forte traço épico na obra (com diálogos que mais parecem comentários), e junto com todos estes fatores mencionados acima, mostra que há mais pontos de vista e vozes na peça do que única e exclusivamente a mente de Willy.

<u>*4 - Os Loman e o* American Dream</u>*: Death of a Salesman* se inicia com o alerta de Miller de que a trajetória de Willy Loman ocorre *"em vários lugares que Willy visita em Boston e na Nova Iorque da época [in various places he visits in the New York and Boston of today]"* (p.129). Este deslocamento espacial, por si só, já representa um traço épico na peça, uma vez que a unidade de lugar é praticamente inexistente, passando por vários lugares dos Estados Unidos.

A rubrica inicial também descreve física e psicologicamente Willy Loman, indicando, desde o início, a exaustão que o seu trabalho de caixeiro viajante, de longas viagens de vendas, está provocando nesta personagem *("sua exaustão é aparente [his exhaustion is apparent*]" (p.131)), assim como suas primeiras palavras na peça também deixam este cansaço aparente *("Estou morto de cansaço [I'm tired to the death]*" (p.131)).

Depois de desejar o sucesso profissional para si – ter um negócio próprio, por exemplo -, e não conseguir, Willy não almejava tal vida de exaustão para Biff, seu filho. Queria que este vencesse profissionalmente, seja por meio do futebol americano, se tornando um jogador famoso (já que Biff praticava tal esporte na adolescência), seja por meio dos negócios. No entanto, Biff não

tinha como objetivo viver no mundo dos negócios, da competição, da corrida para "vencer na vida" – ele queria fugir deste mundo, do *American Dream* que cultua a busca desenfreada pelo sucesso.

Seu Sonho Americano era outro: era viver num ambiente natural, em que assoviar, por exemplo, fosse permitido – sendo que, segundo o filho de Willy, nem isto ele podia em alguns empregos (*BIFF: "Eu não me importo com o que eles pensam! Eles riram do Pai por anos, e você sabe por quê? Porque nós não pertencemos a esta cidade-hospício! A gente deveria estar misturando cimento no meio de alguma planície, ou então virar carpinteiros*").[59]

No entanto, Biff se encontra entre a tensão de viver uma vida livre de um sistema cultural em que o sucesso é o mais importante, criticando-o, e de se sentir preso a ele[60], tendo em mente que é por este sistema social que se "constrói o futuro":

> *BIFF: Bem, eu gastei seis ou sete anos depois do Ensino Médio tentando me encontrar. Trabalhei com embarcação de mercadorias, com vendas, negócios de vários tipos. E é um modo mesquinho de existência. Estar num metrô nas manhãs quentes de verão. Dedicar sua vida toda arrumando estoque, ou fazendo ligação, vendendo ou comprando. Sofrer cinqüenta semanas do ano só para ter duas semanas de férias, quando tudo o que você quer é estar fora deste mundo, sem camisa. E sempre competindo com o seu companheiro de trabalho. E, mesmo assim – é deste modo que se constrói um futuro.*
> *HAPPY: Bem, você realmente gosta de estar numa fazenda? Você está contente lá?*
> *BIFF,* com crescente agitação*: Hap, eu tive vinte ou trinta diferentes tipos de trabalho desde que eu saí de casa antes da guerra, e é sempre a mesma coisa. Eu só percebi isto agora. Em Nebraska quando eu cuidei de gado, e nas Dakotas, no Arizona, e agora no Texas (...). Não há nada mais inspirador ou - bonito do que a imagem de uma égua dando luz a um filhotinho. E está legal lá, sabe? O Texas é agradável, e agora é primavera. E toda a vez que vem a primavera onde estou, eu tenho, de repente, a sensação de que, meu Deus, eu não estou chegando a lugar algum! O que eu estou fazendo, lidando com cavalos, vinte e oito dólares por semana! (pp.138-9)*[61]

---

[59] *BIFF: I don't care what they think! They've laughed at Dad for years, and you know why? Because we don't belong in this nuthouse of a city! We should be mixing cement on some open plain, or-or carpenters. (p.166)*

[60] Segundo Valle (2009), "A imagem de sucesso alcançado pelos Lomans no passado é fortemente contrastada com a decadência, não só de Willy no presente, mas também de seus filhos Happy e, principalmente, Biff. Em seus desabafos ao irmão Happy, Biff confessa sua própria insatisfação de já ser um homem de trinta e quatro anos e não ter um futuro. Sua ida para o Oeste não resolvera seus problemas, apesar de ter lhe dado uma certa alegria. Mas, trabalhar na lavoura era uma coisa da qual um Loman deveria envergonhar-se e Willy chega a pedir a Biff que nunca dissesse que teria feito tal tipo de trabalho."

[61] *BIFF: Well, I spent six or seven years after high school trying to work myself up. Shipping clerk, salesman, business of one kind or another. And it's a measly manner of existence. To get on that subway on the hot mornings in summer. To devote your whole life to keeping stock, or making phone calls, or selling or buying. To suffer fifty weeks of the year for the sake of a two-week vacation, when all you really desire is to be outdoors, with your shirt off. And always to have to get ahead of the next fella. And still – that's how you build a future.*

Assim, Biff critica os problemas do mundo de negócios representado na peça, seu espírito competitivo, as condições precárias de trabalho (metrô nos dias quentes de verão), mas, ao tentar sair deste sistema e viver no meio rural, no Oeste, não vê uma alternativa de futuro ali também, já que o salário que ele tinha trabalhando neste contexto é muito baixo para se ter condições dignas de vida.

A fala citada acima aparece numa conversa que o filho de Willy tem com seu irmão Happy, cujo apelido na peça se torna irônico. Diferentemente de Biff, Happy trabalha numa empresa, e deseja ser reconhecido no mundo dos negócios. Seu nome verdadeiro é Harold, mas ele é conhecido por este apelido ("Happy", ou "feliz", em português) Nesta cena, Biff pergunta ao irmão: *"Você é um sucesso, não? Você está contente? [You're a success, aren't you? Are you content?]"* (p.139), questionando se Happy é realmente "feliz" em seu trabalho, e este diz que não é, estabelecendo uma ironia com seu apelido. O irmão mais novo de Biff diz que seu objetivo profissional acaba sendo esperar o gerente morrer para um dia almejar esta vaga na gerência. Diz que esta busca acaba lhe deixando sozinho, mas, ao mesmo tempo, se tornar o gerente e ter todos os privilégios monetários os quais ele sempre sonhou o faz, mesmo não gostando de sua vida, continuar trabalhando para ocupar o lugar da gerência.[62]

Chama a atenção o fato de Happy criticar que Biff, em alguns dos seus empregos no passado, saía no meio do expediente para nadar. No que Biff diz que o irmão faz o mesmo, ou seja, sai no meio do expediente para se divertir, este replica dizendo que sabe fazer isto sem que seus chefes saibam (ele diz que sabe *"se cobrir [cover himself]"* (p.166)), deixando pessoas que dariam desculpas ao chefe de onde Happy estaria. O problema, para Happy, não é ser desonesto no trabalho, mas saber ser desonesto, ter "costas quentes".

Na verdade, uma tensão similar a de Biff é a que Happy vive: se sente sozinho e não sabe por que trabalha, mas diz ser tudo o que queria na vida, e quando Biff pergunta *"Por que você*

HAPPY: Well, you really enjoy it on a farm? Are you content out there?
BIFF, with rising agitation*: Hap, I've had twenty of thirty different kinds of jobs since I left home before the war, and it always turns out the same. I just realized it lately. In Nebraska when I herded cattle, and the Dakotas, and Arizona, and now in Texas (...). There's nothing more inspiring or-beautiful than the sight of a mare and a new colt. And it's cool there now, see? Texas is cool now, and it's spring. And whenever spring comes to where I am, I suddenly get the feeling, my God, I'm not getting anywhere! What the hell am I doing, playing around with horses, twenty-eight dollars a week!*

[62] Em momentos da peça (p.204, por exemplo), Happy é chamado "hap", termo que, em inglês, tem a ver com "sorte", "acaso". Assim, Happy deseja ser grande no mundo dos negócios, mas está submetido a uma sorte, ironicamente, que não deve levá-lo tão alto.

não vem para o Oeste comigo? [why don't you come out West with me?]", em que poderiam *"comprar um rancho [buy a ranch]"* (p.139), e viver próximos da natureza, Happy, ao pensar nos 52 mil dólares anuais que ganha seu chefe, se nega a ir com o irmão, não tendo a coragem de Biff para mudar de vida: *"Eu tenho que mostrar para alguns destes executivos pomposos e auto-suficientes que Hap Loman pode chegar lá. Eu quero andar na loja do mesmo modo que eles. Aí eu vou com você, Biff, vamos estar juntos, eu juro*"[63] (p.140), querendo primeiro ter um alto posto na empresa para depois ter uma vida tranqüila e natural. Ambos apresentam a tensão entre viver num sistema cultural e profissional que permite a competição desmedida e procurar uma alternativa de vida, com a diferença de que o irmão mais novo se mostra mais preso a este sistema cultural, querendo ser reconhecido nele (seu nome porta a promessa de felicidade não realizada pelo *American Dream*), enquanto Biff tenta outras alternativas, mas também tem dificuldades em achar caminhos diferentes para "construir seu futuro".

Assim, a ideia de fuga como maneira de encarar o sistema econômico e cultural em que vivem torna-se central para os membros da família Loman: Willy, com suas lembranças, tenta fugir para um passado em que era supostamente mais feliz; Happy busca escapar do fracasso fingindo que vai obter, de qualquer modo, o reconhecimento profissional; e Biff vai para o Oeste, onde procura fugir da concepção de sucesso paterna.

No caso de Biff, como este não encontra uma alternativa de vida, acaba voltando para casa num determinado momento da peça, e tenta se reconciliar com a ideia de lutar pelo sucesso no mundo dos negócios, tal como seu pai defendia que ele deveria fazer. O filho de Willy se lembra, então, de Bill Oliver, um de seus antigos chefes, e pensa em lhe pedir um financiamento, para abrir uma loja de artigos esportivos com o irmão. Biff se lembra do que Oliver havia lhe dito: *"Não, mas quando eu saí da firma ele [Bill Oliver] me disse algo. Pondo a sua mão em meu ombro, disse: 'Biff, se você algum dia precisar de alguma coisa, venha falar comigo' [No, but when I quit he said something to me. He put his arm on my shoulder, and he said, 'Biff, if you ever need anything, come to me']"* (p.141); assim como Biff recebe esta promessa de ajuda de Oliver, no passado, Willy havia também recebido a promessa de Frank, seu primeiro chefe, de que teria ações da empresa no futuro se trabalhasse arduamente por ela. Tanto pai como filho não têm esta promessa de ajuda cumprida – Willy é despedido pelo filho de Frank, Howard Wagner, que se

---

[63] *"I gotta show some of those pompous, self-important executives over there that Hap Loman can make the grade. I want to walk into the store the way he walks in. Then I'll go with you, Biff. We'll be together, I swear".*

torna chefe da empresa, e Biff não é sequer reconhecido por seu antigo chefe, ratificando um paralelismo recorrente entre pai e filho na peça – o de seus fracassos profissionais. [64]

Outro exemplo de paralelismo entre Willy e Biff é que, em determinados momentos da peça, ambos tem como sonho criar o próprio negócio. Biff, mesmo querendo uma alternativa ao mundo dos negócios, sonhava ter um rancho para administrar *("com um rancho eu poderia trabalhar no que gosto e ainda me tornar alguém [with a ranch I could do the work I like and still be something]"* (p.141)). E Willy também, por sua vez, desejava ter a sua própria empresa, ao ver que seus filhos sentiam a sua falta por ele viajar muito *("Um dia eu vou ter o meu próprio negócio, e não vou ter que ficar viajando mais [Someday I'll have my own business, and I'll never have to leave home any more.]"*) (p.144).

Faz-se novamente presente a ideia de abertura do próprio negócio exatamente quando Biff resolve pedir um financiamento a Oliver – e desta vez, a ideia é abrir um negócio familiar, entre pai e irmãos, tal como ocorreu com Studebaker, marca de carro citada na peça. Este negócio familiar contrasta, na teoria, com as grandes corporações, já simbolizadas pela empresa de Howard, pelo fato de, segundo os Loman, ainda apresentar uma ambiente de camaradagem e honestidade (embora Happy já tenha o desejo de fazer da empresa uma grande corporação, almejando ganhar milhões em publicidade por meio dela):

> *HAPPY: Espere! Nós formamos dois times de basquete, tá? Dois times de pólo aquático. Nós jogamos um contra o outro. Vamos ganhar um milhão de dólares em publicidade. Dois irmãos, né? Os Irmãos Loman. Exibições no Royal Palms – em todos os hotéis. E faixas nos estádios e ginásios de basquete: "Irmãos Loman". Cara, podemos vender artigos esportivos! (...)*
> *Seria a família de novo. Haveria a antiga camaradagem e honra, e se você quisesse sair para nadar ou fazer outra coisa – bem, você faria isto! Sem alguém querendo te passar a perna (p.168)*[65].

O desejo de abertura do próprio negócio, de certa maneira, também representa uma tentativa de fuga de pai e filhos do sistema econômico em que vivem. Nesta fala citada acima de Happy, por exemplo, há a ideia de se ganhar dinheiro com prazer, fazendo o que gosta, saindo do

---

[64] Sendo que tanto Frank quanto Bill Oliver sequer aparecem em cena, representando a distância entre as promessas dos chefes e a realidade dos Loman vivida no palco.

[65] HAPPY: Wait! We form two basketball teams, see? Two water-polo teams. We play each other. It's a million dollar's worth of publicity. Two brothers, see? The Loman Brothers. Displays in the Royal Palms-all the hotels. And banners over the ring and the basketball court: "Loman Brothers". Baby, we could sell sporting goods! (…)
It'd be the family again. There'd be the old honor, and comradeship, and if you wanted to go off for a swim or something-well, you'd do it! Without some smart cooky gettin'up ahead of you.

trabalho a hora que quiser, ao mesmo tempo mantendo o negócio em família, com valores como honra e camaradagem. No entanto, tal empresa familiar, assim como os outros negócios sonhados pelos Loman, nunca sairá do papel, e o que veremos na peça são outros aspectos, tal como Willy sendo despedido por Howard, descartado como força de trabalho após mais de trinta anos de dedicação à empresa.

5 - Estrutura da peça: algumas transições tempo-espaciais de Salesman: A busca pelo sucesso profissional desencadeada pelos Loman – e especialmente, por Willy -, no plano do presente, é acompanhada, na obra, pelas lembranças passadas do caixeiro, que aparecem no palco em concomitância com o tempo presente: entre elas, as lembranças que representavam a esperança do pai de Biff de melhores condições de vida – esperança no sucesso de Biff e na abertura do próprio negócio, por exemplo, que acabam não se realizando no plano do presente. Vejamos algumas das intervenções do plano do passado na peça.

Uma das primeiras intervenções das lembranças passadas do caixeiro em *Salesman* é indicada pela rubrica, e conta com o auxílio da luz *("Apagar das luzes (...). Os apartamentos somem, e toda a casa e as redondezas são cobertas com folhas [Their light is out (...). The apartment houses are fading out, and the entire house and surroundings become covered with leaves*" (p.142)) da música *("A música se insinua enquanto as folhas aparecem [Music insinuates itself as the leaves appear"]*), e do aparecimento de personagens do passado, que vem de fora para dentro do palco: o jovem Biff e o jovem Happy. Para tais transições temporais na peça, entre passado e presente, o procedimento será repetido constantemente, principalmente no que tange à Mulher, amante do caixeiro, e a Ben, irmão de Willy, que aparecerá de fora para dentro da cena, simbolizando, em geral, que temos um retorno ao passado.[66]

Nesta primeira cena do passado, Willy diz aos filhos, ainda adolescentes: *"A América é cheia de cidades bonitas e gente boa e honesta. E eles me conhecem, garotos, sou conhecido em toda New England (...). Eu tenho amigos [America is full of beautiful towns and fine, upstanding people. And they know me, boys, they know me up and down New England. (...). I have friends*]" (p.145). Concorda com Biff que o jovem Bernard, filho de seu vizinho Charley, é querido, mas não tão querido *("He's liked, but, he's not well liked*" (p.146)), e defende que, apesar de Bernard ter as melhores notas na escola, não será tão bem sucedido na vida como Biff, já que, para Willy,

[66] Tal entrada de personagens do passado na peça, para indicar ao espectador quando o plano do passado está no palco, também ocorre em *Rasga Coração*, principalmente por meio da figura de Lorde Bundinha (isto será discutido mais adiante).

"O homem que tem uma boa aparência no mundo dos negócios, o homem que cria para si o interesse pessoal dos outros, este é o homem que vence. Seja bem-quisto e você nunca passará necessidade [the man who makes an appearance in the business world, the man who creates personal interest, is the man who gets ahead. Be liked and you will never want]" (p.146).

Apesar de Willy acreditar que "ser querido" e "ter amigos", além de "ter uma boa aparência", é suficiente para obter êxito profissional e reconhecimento, Biff não conseguirá tal sucesso (a imagem de Adônis, usada nesta cena pelo caixeiro para designar os dois filhos, é irônica por se tratar, na mitologia grega, da beleza de um jovem rapaz que logo se desfalece na morte – ou seja, simboliza o potencial de Biff que acaba não se realizando). Pai e filho aprenderão, ao longo da peça, que, num mundo altamente competitivo, parece não haver espaço para a camaradagem[67].
Se, nesta parte da peça, Willy fala aos filhos que é extremamente conhecido ao longo do país, para Linda, sua esposa, ele dirá algo diferente: *"Eu não sei por que isto acontece, mas eles simplesmente passam por mim. Eu não sou notado [I don't know the reason for it, but they just pass me by. I'm not noticed]"* (p.149); a ironia está muito presente aqui, nesta imagem de Willy fracassado; o caixeiro dirá a esposa que Charley *"é um homem de poucas palavras, e eles o respeitam [is a man of few words, and they respect him]".* Willy queria construir uma relação de camaradagem, conversar, no mundo das vendas. No entanto, este mundo requer pessoas objetivas, com poucas palavras, como Charley – assim, o caixeiro torna-se inadequado para este universo dos negócios. E o grande número de amizades relatadas por Willy aos filhos acaba sendo, na verdade, algo que já não existe mais (ou que nunca existiu da forma que é dita), o que é ratificado pelo seu funeral com pouquíssimas pessoas. Mostra-se como vencedor aos filhos para, contraditoriamente, esconder sua derrota profissional.

Willy será contraditório também em outros momentos da peça, tal como na cena em que elogia o seu antigo Chevrolet (p.147 – *"Chevrolet, Linda, é o melhor carro que já fizeram [Chevrolet, Linda, is the greatest car ever built]"),* e, logo depois, o critica, por ter que pagar o seu conserto (p.149 - *"esta porcaria de Chevrolet, eles deveriam proibir a produção deste carro [That goddam Chevrolet, they ought to prohibit the manufacture of that car*!]").

[67] Quando Biff vai pedir o financiamento a Oliver, Willy diz: *"Mande lembranças a Bill Oliver – ele deve se lembrar de mim. [Give my best to Bill Oliver – he may remember me]"* (p.169) .Willy espera relações de camaradagem no mundo dos negócios, algo que ele descobrirá depois que acaba não acontecendo (chama a atenção também o nome "Bill", que, em inglês, significa "cédula" – o que reforça estas relações monetárias não entendidas pelo caixeiro).

Outra transição ao passado que ocorre em *Salesman* é a da página 150, em que temos a mudança para a cena num hotel em Boston. Nela, Willy está com sua amante, a Mulher. Tal transição é feita por meio da música, com a Mulher sendo vista numa gradação de luzes ("*A <u>música</u> é ouvida como vinda de trás de uma cortina (...); a Mulher, <u>obscurecida</u>, está se vestindo [Music is heard as behind a scrim, (...); the Woman, dimly seen, is dressing]"* – p.149 – grifo meu) que se abrilhanta em seguida (*A risada é alta agora, e ele [Willy] vai para a <u>área iluminada</u> da esquerda, onde a Mulher vem de trás da cortina e está se vendo num espelho, pondo seu chapéu e rindo [''The laughter is loud now, and he moves into a brightening area at the left, where The Woman has come from behind the scrim and is standing, putting on her hat, looking into a 'mirror' and laughing (...)]*"p.150-1 – grifo meu), e há também o aparecimento da Mulher, que completa a mudança de cena.

Esta transição se mostra muito complexa, pois ela mistura a cena anterior, em que Willy conversa com Linda, com a nova cena (estando ambas no plano do passado). O pai de Biff ainda está falando com a esposa sobre sua solidão, marcante na peça, causada pelas longas viagens de trabalho e vendas que o deixavam longe da família, quando o caixeiro passa a dialogar não mais com Linda, mas sim com a sua amante, quase que fundindo as cenas. É constante na peça o aparecimento da risada da Mulher – sendo tal risada uma espécie de comentário (épico?) irônico sobre a solidão de Willy. Nesta transição, a Mulher imediatamente responde o que ele falava a Linda:

> *WILLY:* [Para Linda] *Porque estou tão sozinho – principalmente quando os negócios vão mal e não há ninguém com quem falar. Eu tenho a sensação de que nunca mais vou vender algo de novo, de que não vou conseguir garantir a vida de vocês, fazer um negócio, um negócio para os garotos.* Ele fala sob a risada da Mulher (!), que vai diminuindo. A Mulher se enfeita diante do 'espelho'. *Há tanto que eu quero fazer para*
> *MULHER: Mim? Você não me fez, Willy. Eu te escolhi (p.150).*[68]

São comuns os monólogos de Willy consigo mesmo na peça, como se ele estivesse falando com alguém. Na página 142, por exemplo, ele aconselha Biff a se estabelecer financeiramente na vida primeiro antes de se envolver com alguma garota. Tais conselhos são do passado, mas Willy

---

[68] *WILLY: 'Cause I get so lonely – especially when business is bad and there's nobody to talk to. I get the feeling that I'll never sell anything again, that I won't make a living for you, or a business, a business for the boys.* He talks through The Woman's subsiding laughter! The Woman primps at the 'mirror'. *There's so much I want to make for –*
THE WOMAN: Me? You didn't make me, Willy. I picked you.

os repete no presente, para si mesmo, como se estivesse aconselhando Biff. Esta fala é acompanhada da rubrica *"Ele [Willy] está totalmente imerso em si [He is totally immersed in himself]*", o que demonstra a ênfase na individualidade (celebrada pelo capitalismo), ainda que solitária, de quem fala a si mesmo.

Na página 150, a Mulher desaparece no escuro, mostrando novamente a importância da luz nos processos de mudança de cena:*"A Mulher desaparece no escuro [The Woman disappears into the dark]"*[69]. Aqui as cenas se misturarão mais uma vez, já que a risada da amante de Willy e a de sua esposa se fundirão; além disso, as meias [*stockings*] que Linda remenda (simbolizando sua tentativa de recuperar, "remendar" o casamento) estão relacionadas, ironicamente, às meias novas que a Mulher recebe de presente de Willy. É feito, neste caso, um paralelo entre Linda e a Mulher, reforçando a exposição do conflito entre as aspirações familiares do caixeiro e sua realidade extraconjugal.

A amante de Willy, chamada na peça simplesmente de "Mulher", mistura traços de realismo e expressionismo (como será visto adiante), pois, apesar de sua risada "macabra", ela é uma secretária que conheceu Willy no trabalho (*MULHER: "Eu fico sentada nesta mesa vendo todos os caixeiros indo e voltando, todos os dias [I've been sitting at that desk watching all the salesmen go by, day in, day out*.]" (p.150)). Ela também auxilia Willy profissionalmente, dando ao caixeiro a possibilidade de este fazer mais dinheiro *("Eu vou te indicar diretamente aos compradores [I'll put you right through the buyers]"*). Willy, entre outras coisas, se aproxima da Mulher como maneira de tentar resolver seus problemas sociais (ganhar mais dinheiro) e afetivos (sanar a solidão[70] que ele sente, estimulada pelo trabalho). Nesta relação afetiva entre Willy e a Mulher, está presente o aspecto de compra e venda, em que o caixeiro dá presentes à secretária, e esta lhe auxilia profissionalmente. Além disso, a "Mulher", sem nome e identidade definidos, em seu aspecto anônimo (podendo até mesmo designar uma mulher qualquer), acaba refletindo o próprio anonimato de Willy, presente na estrutura da peça e no título da obra, como comentado acima (Morte de **um** caixeiro viajante – grifo meu) – algo que também problematiza a questão do indívíduo que vence os obstáculos e adquire fama e reconhecimento.

---

[69] Há também as transições cênicas ao passado que envolvem o irmão de Willy, Ben; mas estas serão discutidas posteriormente, no capítulo sobre os aspectos históricos da obra de Miller.

[70] Quando o jovem Biff descobre, em Boston, que Willy estava traindo Linda, o caixeiro lhe diz que fez isto porque se sentia sozinho: *"Ela não é nada para mim, Biff, Eu estava sozinho, eu estava terrivelmente sozinho [She's nothing to me, Biff, I was lonely, I was terribly lonely]".* No que Biff responde: *"Você-você deu para ela as meias da Mamãe? [You-you gave her Mama's stockings!]",* (p.208) - o que potencializa a imagem das meias mencionada acima.

O ato I termina com Willy falando que Biff se parece com um *"jovem deus"* [*Young god*]. Neste trecho, Biff, fumando seu cigarro, é iluminado com um *"jorro de luz dourada [golden pool of light]"* (p.171), que, obviamente, o ilumina e o glorifica ironicamente se comparado à sua derrota profissional. O ato é marcado também pela frase do caixeiro: *"Veja a lua se movendo entre os prédios [Look at the moon moving between the buildings]"* (p.172), sendo, esta lua, símbolo de Willy e suas aspirações idílicas, isolado no meio dos apartamentos e do mundo de negócios. As gradações de luz também aparecem aqui, tal como em toda a peça - enquanto Biff é iluminado, a luz em Willy vai desaparecendo gradativamente (a luz do quarto de Willy se torna cada vez *"mais fraca" [dimly lit]"* (p.172)).

Tal ato termina com a esperança de ambos, pai e filho, de melhorarem profissionalmente – Willy vai pedir a seu chefe melhores condições de trabalho, como poder fazer suas vendas sem precisar viajar, e Biff vai pedir o financiamento a Oliver. Se considerarmos somente o plano do presente, este momento é o de ápice da felicidade de pai e filho na peça, de esperança de que haverá melhorias para ambos – reforçada pela música que inicia o segundo ato, *"alegre e viva [gay and bright]"* (apesar de a mangueira de borracha, com a qual Willy tentava se suicidar aspirando gás, aparecer nesta parte da peça, já dando os indícios da tragédia do caixeiro que ocorrerá no final da obra). Tal ápice de felicidade respeita, de certa forma, as convenções dramáticas, assim como a passagem do final de um ato (noite de um dia), para o outro (início da manhã do dia seguinte), também respeitaria, inclusive, a unidade temporal de 24 horas comumente associada à tragédia, se não fossem as lembranças de Willy, que quebram esta unidade temporal.

No segundo ato, Willy reforçará o seu desejo de estar perto da natureza, algo que Biff também cultua. Willy diz que comprará sementes para plantar no quintal; também fala à esposa: *"Espere, querida, antes de tudo acabar nós vamos conseguir uma lugar no interior, e eu vou plantar alguns vegetais, criar galinhas [you wait, kid, before it's all over we're gonna get a little place out in the country, and I'll raise some vegetables, a couple of chickens]";* apesar de seus anseios de vencer como um caixeiro, o pai de Biff tem sentimentos contraditórios como este: de ter uma casa no campo, de poder *"serrar madeira e ter um pouco de paz [a little lumber and some peace of mind]"* fora da cidade (p.174). Isto reforça a ideia de fuga na peça, em que o próprio Willy, além de buscar os valores do passado, recorre à natureza como forma de escapar dos problemas que vive, dos apartamentos que o sufocam (assim como seu filho Biff também recorre à natureza como meio de escape).

Neste segundo ato, também temos a mudança espacial que é feita da cena doméstica entre Linda e Willy para o escritório de Howard, filho de Frank, que herda a empresa do pai. Nesta cena, Willy pedirá a Howard um emprego em Nova Iorque, sem viajar muito, e no que não só não terá esta concessão como ainda será despedido. Tal mudança de cena é feita por meio da luz que gradativamente se apaga em Linda e se acende sobre Howard e sua mesa, que estão na *"parte esquerda do proscênio [left forestage]"*. O chefe de Willy dá, aqui, mais atenção ao gravador que ele comprara do que às queixas do caixeiro. Tal gravador exemplifica uma tecnologia usada sem propósitos úteis socialmente – Howard só sabe gravar nele programas de televisão, a voz de sua mulher que nem sabe o que dizer para ser gravado *("Eu não consigo pensar em nada/ Oh, Howard, eu não consigo falar nisto [I can't think of anything/ oh, Howard, I can't talk into this]"* (p.178)), e a voz de seu filho, que repete mecanicamente os estados americanos e suas respectivas capitais[71].

Temos, aqui, por meio desta imagem do gravador, um símbolo da tecnologia, que contrasta com o desejo de fuga à natureza, exemplificado por Biff. Além disso, o gravador pode representar também a problematização da forma dramática, uma vez que este anula o diálogo, baseando-se na repetição. Assim, como quebra do diálogo dramático, se aproxima a um traço épico.

Willy diz, nesta cena, que já estava na firma quando o pai de Howard trazia o filho para o trabalho nos braços, e que Frank lhe pediu conselhos sobre o nome que daria a Howard[72]. Este não leva em conta o laço de tradição que Willy tem com a firma; simplesmente diz: *"Eu aprecio isto, Willy, mas não há nada para você aqui. Se tivesse você seria o primeiro a ser encaixado, mas não há nenhuma vaga para você aqui [I appreciate that, Willy, but there is no spot here for you. If I had a spot I'd slam you right in, but I just don't have a single solitary spot]"* (p.179).

Willy reclama que, no passado, tal desprezo à sua dedicação na empresa não aconteceria, pois, *"Naqueles dias havia personalidade, Howard. Havia respeito, e camaradagem, e gratidão. Hoje, está tudo cortado e seco, e não há mais chance de levar adiante uma amizade (...) [In those days there was personality in it, Howard. There was respect, and comradeship, and gratitude in it. Today, it's all cut and dried, and there's no chance for bringing friendship to bear (...)]"*

---

[71] Howard diz que usaria o aparelho, entre outras coisas, para poder assistir a programas de Jack Benny (1894-1974). Este era um comediante que se tornou um sucesso lendário nos Estados Unidos, no rádio e na televisão por mais de 30 anos. Seu programa de rádio, "The Jack Benny Program", esteve no ar durante 23 anos, quando Benny foi para a televisão e lá ficou até 1965. Fonte: http://www.biography.com/articles/Jack-Benny-9207709.

[72] Mas ele não pede a opinião de Willy para nomear o filho, simplesmente pergunta se o caixeiro acha Howard um bom nome (p.179). Assim como Frank lhe passa uma ideia falsa de participação em seus assuntos pessoais, também Willy terá uma ideia ilusória de participação nas ações da empresa, prometida por Frank.

(pp.180-1). Este trecho é parte da sua longa fala sobre o caixeiro Dave Singleman, em que Willy diz que trocou uma vida de aventuras no Alasca com seu irmão Ben para tentar vencer como Dave (algo que será discutido mais adiante). O caixeiro diz: *"eles não me conhecem mais [they don't know me anymore]"* (p.181), o que simboliza o fim de uma suposta geração de camaradagem – embora esta "época de camaradagem" do passado é problemática, como será visto adiante.

Quando Biff pensa em pedir o empréstimo a Oliver, seu pai lhe aconselha a não ser tão modesto em seu pedido, almejando quinze, e não dez mil dólares, como havia pensado o filho *("Mas lembre-se, comece grande e você vai terminar grande. Peça quinze [mil] [But remember, start big and you'll end big. Ask for fifteen]"* (p.168); *"Não seja tão modesto [Don't be so modest]"* (p.169)). No entanto, ironicamente, ao falar com Howard, não só o caixeiro será modesto como ainda se humilhará a ponto de oferecer diminuição de salário para poder trabalhar sem precisar sair de Nova Iorque. Primeiro, pede como salário 65 dólares por semana (p.179); depois o pedido cai para 50 dólares (p.179), e, por último, 40 *("Se eu tivesse quarenta dólares por semana – isto é tudo o que eu preciso. Quarenta dólares, Howard [If I had forty dollars a week - that's all I'd need. Forty dollars, Howard*]", no que este responde: *"Querido, eu não posso tirar leite de pedra [Kid, I can't take blood from a stone]"* (p.181)).

Minutos depois, Howard acaba demitindo o caixeiro: *"Eu não quero que você nos represente mais. Estou tentando lhe dizer isto há muito tempo (...) eu acho que você precisa de um bom descanso [I don't want you to represent us. I've been meaning to tell you for a long time now (...) I think you need a good long rest, Willy]"* (p.182), e Willy é descartado como força de trabalho, após um longo tempo de dedicação à empresa.

Depois disso, Willy acaba indo ao escritório de Charley. É neste momento que o caixeiro encontrará Bernard, agora um bem-sucedido advogado, e reclamará a Charley de sua demissão. Charley diz a Willy que buscar um universo de camaradagem, honra e amizade no mundo dos negócios é muito difícil, e que o dinheiro é que tende a governar tais relações – na opinião do pai de Bernard, neste mundo dos negócios, somente o que se pode vender é que tem valor:

WILLY: Aquele verme. Imagine só? Eu o nomeei. Eu lhe dei o nome de Howard.

CHARLEY: Willy, quando você vai perceber que, para eles, estas coisas não significam nada? Você o nomeou Howard, mas você não pode vender isto. A única coisa que você consegue neste mundo é aquilo que você pode vender. E a coisa mais engraçada é que você é um caixeiro, e não sabe disto (...).[73] *(p.192)*

Na página 193, há a mudança espacial do escritório de Charley para a cena do restaurante, em que Willy, Biff e Happy se encontrariam para comemorarem a obtenção do financiamento e as melhorias conseguidas pelo caixeiro em seu emprego - sendo que ambas as coisas não se realizam, e o encontro, ironicamente, se torna um balanço das frustrações, e não das alegrias dos Loman. Há, nesta transição, o uso da luz e da música *("Todas as luzes se apagam. De repente uma música rouca é ouvida, e um brilho vermelho sobe atrás da tela à direita [All light blacks out. Suddenly raucous music is heard, and a red glow rises behind the screen at right]",* (p.193 – grifo meu)), seguida do aparecimento do garçom Stanley em cena.

Biff queria dizer a Willy, no restaurante, que conseguira o financiamento. No entanto, Oliver nem sequer se lembrou de Biff, e não o recebeu em seu escritório: (...) *"Não se lembrou quem eu era nem nada [Didn't remember who I was or anything]"* (p.197); e o filho de Willy, num gesto impulsivo, acaba furtando a caneta de Oliver.

Willy, já decepcionado com a sua própria demissão, ao perceber que o filho não foi bem sucedido com Oliver, começa a misturar o passado e o presente em sua mente, e suas lembranças passadas da reprovação de Biff em matemática, que impediram o rapaz de ingressar na universidade, entram no palco junto com a tentativa do filho, no restaurante, no plano do presente, de falar ao pai que não conseguira o dinheiro, e ainda furtara a caneta do ex-chefe. Este procedimento formal põe em paralelo os fracassos profissionais de Biff, no plano do presente e do passado. A transição temporal é feita, novamente, pela presença da música *("Uma nota de trompete vibra [desagradavelmente] ao ouvido [A single trumpet note jars the ear]"),* e das luzes *("A luz das folhas verdes ocupa a casa, que mantém um ar noturno e onírico [The light of green leaves stains the house, which holds the air of night and a dream.]"* (p.200)). Willy confunde os tempos de tal maneira que fala com Biff como se estivesse no passado:

BIFF: (...)... então eu estou queimado com Oliver, você entende? Você está me ouvindo?

---

[73] *WILLY: That snotnose. Imagine that? I named him. I named him Howard.*
CHARLEY: Willy, when're you gonna realize that them things don't mean anything? You named him Howard, but you can't sell that. The only thing you got in this world is what you can sell. And the funny thing is that you're a salesman, and you don't know that (...)

WILLY, perdido*: Sim, claro. Se você não tivesse sido reprovado...*

BIFF: Reprovado no quê? Do que você está falando?

WILLY: Não ponha a culpa de tudo em mim! Eu não fui reprovado em matemática... Você foi! Que caneta? (p.201)[74]

Nesta concomitância entre as lembranças de Willy e o tempo presente, que aparecem misturados no palco, a luz possui um papel fundamental: *"ele [Biff] continua inaudível enquanto a luz abaixa na restaurante [he continues unheard as light fades low on the restaurant]"* (tira-se a ênfase do presente por meio da iluminação, do foco de luz que diminui neste plano temporal); *"A luz na casa apaga de estalo [Light on house area snaps out]"* (tira-se a ênfase do passado, retornando ao presente, em que Biff tenta se explicar a Willy) (p.201).

Esta cena do restaurante acaba sendo o ponto de encontro e de paralelo entre o fracasso profissional de Willy (demissão) e o de Biff (a não obtenção do financiamento). Na página 205, temos a transição desta cena para o passado, para o momento em que Biff flagra Willy traindo Linda com a Mulher, num hotel em Boston. A Mulher entra no palco com uma *"música crua e sensual [raw, sensuous music]"*, que deixa de ser ouvida quando o jovem Biff chega ao hotel. Willy reafirma sua solidão nesta parte da peça: ao ouvir da amante *"por que você não bebe mais, querido, e pára de ser tão auto-centrado? [Whyn't you have another drink, honey, and stop being so damn self-centered?]",* ele responde *"Estou tão sozinho [I'm so lonely]"*.

Na página 209, a passagem do plano do passado (da cena no hotel em Boston) para o plano do presente se dá com a nova entrada do garçom Stanley no palco. Willy se mantém falando (com Stanley) como se estivesse no passado, e só depois volta ao presente. O caixeiro fala *"Eu te dei uma ordem [I gave you an order]"*, como se estivesse conversando com seu filho adolescente, e Stanley responde: *"Hey, vamos, vamos, Mr. Loman [Hey, let's pick it up, pick it up, Mr, Loman.]"*. Nesta parte, o tema musical de Willy começa a ser tocado, e o caixeiro, em confusão mental, deixado pelos filhos no restaurante, vai embora sozinho, em busca de sementes para plantar.

A partir daí, temos a transição da cena do restaurante para a cena final, na casa de Willy (ambas no plano do presente). Nesta cena, ocorre uma grave discussão entre Biff e seu pai, em

---

[74] *BIFF: (...)...so I'm washed up with Oliver, You understand? Are you listening to me?*
WILLY, at a loss*: Yeah, sure. If you hadn't flunked…*
BIFF: Flunked what? What're you talking about?
WILLY: Don't blame everything on me! I didn't flunk math…you did! What pen? (p.201)

que o filho reconhece seu fracasso na busca pelo sucesso, e afirma que não mais o tentará: *"Não é sua culpa; sou eu, eu sou um vagabundo [This isn't your fault; it's me, I'm a bum]"* (p.214); Willy não reconhece esta derrota, querendo ainda que Biff vá procurar Oliver para buscar o financiamento: *"Não há necessidade de mencionar a caneta, sabe [There's no necessity to mention the pen at all, y'know]"* (p.215). O filho tenta romper com o pai, dizendo que vai embora *("Se eu descobrir poços de petróleo eu te mando o dinheiro. Enquanto isto, esqueça que eu existo [If I strike oil I'll send you a check. Meantime forget I'm alive]"*). Willy não quer deixar Biff ir embora, assim como não quer ter para si a culpa de o filho não ter se tornado alguém importante: *"Quando você estiver apodrecendo em algum lugar ao lado de um trilho de trem, lembre-se de não ousar me culpar por isto [When you're rotting somewhere beside the railroad tracks, remember, and don't you dare blame it on me]"* (p. 215).

Este é um momento de revelação na peça: Biff diz que Happy é o assistente do assistente, e, portanto, está longe de conseguir ser gerente, ao contrário do que pensa o irmão; revela a família que já esteve na cadeia (não sendo, portanto, o grande homem que Willy desejava que ele fosse); e reclama que o caixeiro o pressionou e o insuflou tanto de que ele seria grandioso que isto trouxe a sua derrota profissional:

> *BIFF: (...)* para Willy*: Nós nunca dissemos a verdade durante dez minutos nesta casa!*
> *HAPPY: Nós sempre dissemos a verdade!*
> *BIFF*, virando-se para ele*: seu grande golpe, você é o assistente de compras? Você é um dos dois assistentes do assistente, não é?*
> *HAPPY, Bem, eu sou praticamente…*
> *BIFF: Você está praticamente cheio disso! Nós todos estamos! Estou cansado disto.*
> *(...)*
> *BIFF: Você sabe por que eu não tive endereço por três meses? Eu roubei um terno em Kansas City e fui para a cadeia.*
> *(...)*
> *BIFF: E eu nunca cheguei a lugar nenhum porque você me inflou de tanto orgulho que eu nunca consegui receber ordens de ninguém!*
> *(...)*
> *BIFF: Eu tinha que ser o grande chefe em duas semanas, e estou cansado disto!* (p.216) [75]

[75] *BIFF: (...)* To Willy*: We never told the truth for ten minutes in this house!*
HAPPY: We always told the truth!

A discussão continua. O filho tenta mostrar a Willy que não terá o reconhecimento sonhado pelo pai (*BIFF: (...) Eu não valho nada, e nem você! [I'm dime a dozen, and so are you!*]), mas Willy persiste insistindo que a família Loman ainda terá sucesso e será reconhecida (WILLY, virando-se para ele agora num acesso de raiva: *Eu valho muito sim! Eu sou Willy Loman, e você é Biff Loman!* [turning on him now in an uncontrolled outburst: *I am not a dime a dozen! I am Willy Loman, and you are Biff Loman!]*); Biff, então, chora pela situação de amar o pai mas não concordar com as concepções deste. E quando Willy vê o filho chorando, diz: *"Isto – Isto não é marcante? Biff - ele me ama! [Isn't that –isn't that remarkable? Biff – he likes me!]"* (p.218).

Neste sentido, Willy se suicida na esperança de deixar o dinheiro do seguro ao filho, no intuito de que este continue a sua busca por sucesso profissional. Após o acidente de carro e a morte do caixeiro, haverá a transição para o réquiem. E o réquiem termina com uma fala de Linda, que demonstra a incompreensão da mulher de Willy quanto à morte do pai de Biff *("Por que você fez isto? Eu me pergunto e me pergunto e me pergunto, mas não consigo entender, Willy [Why did you do it? I search and search and I search, and I can't understand it, Willy]*" (p.222)). O casal havia pago a última parcela da casa, e, ironicamente, Willy não vai desfrutar disso: *"Eu fiz o último pagamento da casa hoje. Hoje, querido, e não vai ter ninguém em casa [I made the last payment on the house today. Today, dear. And there'll be nobody home]"* E a última frase de Linda é, ironicamente, *"estamos livres, estamos livres [we're free...we're free...]"*. A peça termina com o auxílio da luz e da música, com o som da flauta e com o foco de luz sobre os apartamentos: *"somente a música da flauta é deixada no palco escuro assim como sobre a casa as duras torres dos apartamentos tem o seu foco intensificado [Only the music of the flute is left on the darkening stage as over the house the hard towers of the apartment buildings rise into sharp focus]"* (p.222)

BIFF, turning on him*: You big blow, are you the assistant buyer? You're one of the two assistants to the assistant, aren't you?*
HAPPY: Well, I'm practically…
BIFF: You're practically full of it! We all are! And I'm through with it (...).
(...)
BIFF: You know why I had no address for three months? I stole a suit in Kansas City and I was in jail.
(...)
BIFF: And I never got anywhere because you blew me so full of hot air I could never stand taking order from anybody!
(...)
BIFF: (...) I had to be boss big shot in two weeks, and I'm through with it!

Estas são algumas das transições tempo-espaciais presentes na peça. Como visto acima, as principais características destas transições são o uso da luz, da música e de personagens que entram e saem do palco. No entanto, as entradas em cena e saídas de Ben, irmão do caixeiro, que também indicam transições ao passado e ao presente na peça, serão analisadas com mais atenção, uma vez que revelam muito sobre a discussão que é feita na obra, sobre a concepção de sucesso do *American Dream*, buscada por Willy e outros personagens em *Salesman*.

CAPÍTULO 2: Considerações analíticas sobre *Rasga Coração*

1 - Introdução: Rasga Coração começou a ser escrita em 1971; no entanto, Vianinha, ao iniciar a sua luta contra um câncer de pulmão, que o levou à morte em julho de 1974, só conseguiu terminar a peça meses antes de falecer. E, esta finalização, devido aos efeitos destrutivos do câncer, foi feita em circunstâncias muito difíceis, como relata Moraes (1991:256): "Se capitulasse, *Rasga Coração* ficaria inacabada. Obstinado, Vianinha passou a ditar o segundo ato para um gravador. Deocélia [mãe de Vianinha] fazia a transcrição, datilografava o texto e o levava para ele corrigir a mão"[76]. Isto faz com que muitos críticos vejam o primeiro ato da peça como mais trabalhado formalmente, enquanto o segundo seria mais intenso emocionalmente, devido ao fato de este último ter sido feito por um escritor com câncer em estado terminal: "De fato, o segundo [ato] é bem menos trabalhado. Nem poderia ser diferente, escrito nas condições em que foi. Mas a extraordinária sensibilidade que pulsa em cada cena comove muito mais do que a beleza formal do primeiro ato" (Moraes, 1991: 256-7).

A peça também se tornou um símbolo político e cultural de uma luta que se travava no momento, que era pela redemocratização do país, imerso na ditadura militar que se instaurou em 1964. *Rasga Coração* foi interditada em 1974, e proibida de ser encenada oficialmente em 1977[77] (o que impediu o seu autor de vê-la produzida cenicamente, já que ele morrera em 1974), e a campanha feita por muitos intelectuais para a sua liberação nos palcos se tornou simbólica da luta contra a censura e pela liberdade de expressão cultural neste período, sendo que esta liberação só ocorreu em 1979, quando foi encenada pela primeira vez, em Curitiba, seguindo posteriormente para o Rio de Janeiro:

> Vários jornalistas assumiram, também, esta perspectiva inconteste da obra. O crítico teatral Yan Michalski é o exemplo acabado desta militância em prol da liberação e da encenação de *Rasga Coração*. Como ele próprio

[76] "Novamente Hospital Silvestre. Maria Lúcia [esposa de Vianinha] e eu revezávamos ficando cada uma vinte e quatro horas com ele. E ele continuava trabalhando: ditava *Rasga Coração*, que eu escrevia a mão e, em casa, batia a máquina e levava para ele corrigir (Ele começou a escrever o Rasga em 71. Deu um tempo, por causa de outras atividades e agora retomava em ritmo urgente)" (Vianna, 1984:213).

[77] Apesar de a peça ter sido premiada pelo SNT (Serviço Nacional de Teatro): "Em 1975 o Serviço Nacional do Teatro - SNT - reabre o seu concurso anual de dramaturgia, interrompido por seis anos, em consequência da proibição da peça *Papa Highirte*, do Vianinha. Maria Lúcia inscreve o *Rasga Coração*. Quando saiu o nome dos vencedores minha emoção foi enorme: *Rasga Coração* ganhou o primeiro lugar entre 371 peças (Vianna, 1984:220)". Tal acontecimento, segundo Patriota, mostrava "uma contradição no interior do Governo Ernesto Geisel – pois o Ministério da Educação premiou, ao passo que o Ministério da Justiça censurou" a obra (1999: 51).

afirmou, a sua coluna transformou-se em uma trincheira na defesa da peça, denunciando, sistematicamente, o arbítrio que significava sua interdição (Patriota, 1999: 52).

Rasga Coração, que possui todas estas peculiaridades – o fato de ser a última peça feita pelo autor, terminada em circunstâncias dramáticas, e de esta estar envolvida no foco de luta pela redemocratização política e cultural do Brasil – atravessa, em seu enredo, muitos momentos da história do país no século XX, com a presença da Revolução de 30, alusões aos anos 20 e ao período de turbulência com a Revolta da Vacina no começo do século, referências a fatos dos anos 40 e 50, aludindo a contracultura crescente nos anos 60 e chegando ao presente em que se passa a peça, em 1972, num apartamento no Rio de Janeiro.

A ação gira em torno de Manguari Pistolão (Custódio Manhães Jr.), militante comunista do PCB e funcionário público, casado com Nena, com a qual tem um filho chamado Luís Carlos, apelidado Luca e apaixonado pelos valores da contracultura. Pai e filho divergem nas suas concepções ideológicas e políticas, o que faz com que muitas das certezas de Manguari, que conduziram sua maneira de viver durante toda a vida, sejam constantemente questionadas por seu filho – enquanto o pai valoriza, por exemplo, a industrialização e o desenvolvimento do país, incluindo a luta em favor dos trabalhadores e por melhores condições de emprego e salários, além da defesa da formação educacional, Luca não dá tanta importância a estas questões, optando mais por defender ideias como a liberação sexual e um modo de vida com uma alimentação e hábitos mais naturais.

Esta diferença ideológica entre pai e filho gera enormes conflitos. Um exemplo disso está numa das cenas da peça, em que Luca diz que foi pedir aos funcionários de uma fábrica de inseticidas que deixassem seus empregos, já que produziam algo prejudicial à natureza e à saúde humana. Seu pai, comunista e defensor dos empregos e dos salários dos trabalhadores, obviamente se indigna com tal atitude: *"...Na porta das fábricas pedir pros operários largarem seus empregos, são tão difíceis de conseguir, rapaz!"* (p.72)[78] .

Manguari, como pai, possui uma expectativa de que seu filho possa ter um engajamento político parecido com o que ele teve durante toda a sua vida. Esta expectativa já aparece no próprio nome dado ao seu filho – Luís Carlos, alusão a Luís Carlos Prestes, líder tenentista que acabou se tornando um dos grandes símbolos da luta política do PCB. Quando Castro Cott, um integralista

[78] A edição utilizada para as citações da peça no trabalho é: Vianna Filho, O. *Rasga Coração*. Rio de Janeiro: SNT, 1979.

no passado e atual diretor da escola particular em que Luca estuda e é bolsista, proíbe o uso de cabelos longos aos alunos - proibição esta contestada por Luca -, Manguari vê neste fato uma possibilidade de iniciação de seu filho na luta política, em que tenta mobilizar os pais dos outros alunos, e tenta orientá-lo nesta luta:

> *MANGUARI:...fiz até plano, olha eu me metendo, vocês podem usar muita coisa, entende? (...) são quarenta alunos, tinha que mobilizar os pais, isso era importante, aí a comissão de alunos vai no [sic] Sindicato dos Professores, nos jornais, comissão dos pais pode ir ao Conselho Nacional de Cultura, Academia das Letras... (p.55).*

No entanto, os estudantes do colégio fazem uma reunião para decidir o que fazer contra a proibição de Cott. Luca leva para esta assembleia, como sugestão de ação política, o plano de luta de Manguari, que consiste na união e na mobilização de pessoas e instituições para derrubar as regras do diretor da escola. Tal plano é contestado duramente por Milena, a namorada de Luca, que é a favor de uma atitude mais radical – a invasão do colégio. A partir deste momento, Luca passa a também rejeitar as ideias de Manguari, seguindo a proposta de Milena. Os estudantes optam pela invasão da escola, que resulta também na queima de arquivos de provas[79]. Luca e Milena são pegos, torturados e expulsos da instituição escolar, e acabam radicalizando o seu lado *hippie* e contracultural, deixando a escola e passando a utilizar drogas e a procurar por discos voadores e outras civilizações, tentando fugir desta civilização. A partir daí, a distância ideológica entre pai e filho só aumenta, sendo que Luca não quer mais estudar, não vendo mais razão de ser nos valores ensinados pelas escolas da sociedade em que seu pai luta, além de passar a considerar o genitor não mais como um militante político, mas como um simples funcionário público[80].

O estopim do rompimento entre pai e filho acontece quando Luca se nega a retomar os estudos num colégio de freis dominicanos, e Manguari vê a distância ideológica para o seu filho como praticamente insuperável, expulsando-o de casa: Luís Carlos vai embora, e segue o seu

---

[79] "Decididos a partir para o confronto de forças, os quarenta alunos suspensos invadem o colégio de madrugada e queimam o arquivo de provas. Luca, ferido por um inspetor, é levado à presença de Castro Cott e acaba por denunciar Milena como autora da idéia de destruir o arquivo. Isso, entretanto, não evita a sua expulsão do colégio" (Betti, 1997:294).

[80] "Luca já dispõe de suas próprias opções, que não se identificam com o *status* convencional da carreira de médico, sonho futuro que Manguari lhe reserva, e muito menos com a visão política do pai" (Betti, 1997:294).

caminho na contracultura, enquanto Manguari continua sua trajetória na luta em defesa dos trabalhadores e de melhores salários.

2 - Manguari em conflito, visto sob vários aspectos – o choque de forças sociais na história: O conflito dramático central de *Rasga Coração*, que envolve um pai comunista e um filho *hippie*, é permeado por fatos e personagens do passado vividos e relembrados por Manguari, o que faz com que haja, pelo menos, dois planos simultâneos na peça: o do presente (conflito entre Luca e Manguari, em 1972), e o do passado, centralizado principalmente entre os anos de 1930 e 1945, tendo como ponto de partida a Revolução de 1930.

Estas personagens citadas, de alguma forma ou de outra, servem, em geral, como algum tipo de contraponto às idéias de um militante comunista do PCB como Manguari. Entre as personagens do passado, há, por exemplo, Lorde Bundinha, um boêmio dos anos 30 e 40 que pregava um tipo de hedonismo apolítico e individual que contrastava com o compromisso de engajamento coletivo e político que Manguari desejava ter; há também Camargo Velho, militante tenentista-comunista dos anos 30. Este tinha um desejo de revolução popular, acreditava que todos deveriam abdicar das suas aspirações pessoais em prol da revolução no Brasil, e admirava nomes como Stalin, que, segundo ele, *"trabalha 18 horas por dia, [e] lê 200 páginas diárias de livros"*, criando um choque tensivo com as aspirações pessoais de Manguari (e, entre elas, o seu desejo de ser cantor) [81].

Outra personagem do passado que entra em conflito com Manguari é o seu pai, Custódio Manhães, fiscal do Serviço de Saneamento do Rio de Janeiro no começo do século, apelidado 666 por este ser o seu número de registro na instituição, e admirador (e agente) das reformas sanitárias feitas por Oswaldo Cruz. A sua atitude de dar o seu nome ao próprio filho (Custódio Manhães Jr.), e de este nome ser "Custódio" (que remete a "custódia", ou seja, mantenedor de algo, ou, melhor, da tradição de suas concepções de vida), já cria um elemento de ironia na peça, uma vez que Manguari irá contra o seu pai em muitas de suas idéias (sendo uma ironia parecida com a do nome dado por Manguari a Luca – o de um líder comunista a um jovem adepto da contracultura). Enquanto 666 possui idéias que parecem conservadoras, pois é a favor do potencial agrícola

---

[81] *MANGUARI: ...Estou sem dormir há cinco dias em reuniões, companheiro...hoje, quer saber mesmo? Tenho um teste pra cantor solista na Rádio Cajuti, é importante para mim...*
CAMARGO VELHO: ... os caldeireiros, ferroviários, vidreiros, marítimos estão em greve, somos 400000 em greve (...) E o camarada acha tempo para problemas pessoais, você vai cantar? As condições estão maduras para tomar o poder... (p.38)

do Brasil e contra a modernidade[82] (apesar de ter sido um "revolucionário" no seu tempo, uma vez que lutou pela causa de Oswaldo Cruz, pela higienização da cidade), Manguari se inspirará nos pressupostos da Revolução de 30 – entre eles a modernização e a industrialização, esta no intuito também de tirar o país da dependência econômica estrangeira e de criar um proletariado forte. E 666 se oporá a seu filho também pelo fato de se tornar posteriormente, ao lado de Castro Cott, um integralista.

Nena, como esposa de Manguari, será o seu contraponto em relação à questão familiar. Os conflitos entre ser um chefe de família e um militante de esquerda aparecerão no discurso de sua esposa, que, por exemplo, se sente ofendida ao ver Luca no quarto com intimidades com sua namorada, e pede a Manguari que faça alguma coisa:

> *NENA: Se não é fato político, você não sabe como fazer...só pensou em política, você...6 anos para casar, casamos em 1940, Luca foi nascer em 1954...legalidade, manifesto da paz, Coréia, Petrobrás... 'Não posso ter filho, Nena, o petróleo é importante...' eu fiz um...dois...cinco...abortos...você só pensou em política... (p.37).*

Já Castro Cott será o contraponto de Manguari exatamente no aspecto político: enquanto o último opta pela via comunista, o primeiro optará pelo integralismo como via de luta, e, assim como Nena e seu marido, aparece nos planos do passado e do presente, sendo que neste último atua como o diretor da escola particular em que Luca estuda.

Curiosamente, numa das cenas da peça, aparecem, no passado, Manguari, Castro Cott, Lorde Bundinha e Camargo Velho, *"todos com lenço vermelho"*, saudando a Revolução de 30, em que Camargo Velho diz: *"Washington Luís está deposto! Ei, povo ré! Vencemos! Washington Luís arriou a trouxa! Vencemos povo ré! O Brasil é nosso! (...) Oito horas de trabalho! Férias! Repouso Semanal! Siderurgia! Sindicatos! Ei povo ré! (...)"* (p.22), o que mostra os pressupostos da Revolução de 30 e indica uma certa união destas personagens em prol da Revolução e de Getúlio – união esta que se desfaz algum tempo depois, nas próprias palavras e atos de Manguari durante a peça *("que barriga é essa, Bundinha? Se enfia. Você acha que eu sou um engrossa do*

---

[82] Ao desejar que Manguari fosse médico no interior, no Serviço de Endemias Rurais, sendo que este, na verdade, queria ser técnico em metalurgia, para trabalhar nas novas indústrias que viriam com a Revolução de 30, 666 comenta: *"Técnico, O meu filho, único filho que sobrou, que aquela maldita gripe espanhola me levou eles, meu único filho vai ser operário? De palito Marquesito na boca? Mas o que é que você quer das cidades Brahma chope, agora engarrafado? Mulheres de unhas pintadas? O cinema?, Ah, o cinematógrafo com heróis de vida galopante, não é? Filmes que anunciam vícios elegantes! Essa Dercy Gonçalves nua pelos palcos, baratinha de capota arriada, indecência, V-oitos?"* (pp.32-3)

Getúlio?" - p.46), e nos caminhos que cada um tomou depois da Revolução, encontrando-se, rivalizando-se ou entrando em conflito: Manguari e Nena partem para a militância de esquerda mesclada com uma vida familiar, Lorde Bundinha vive seu mundo hedonista de festas e mulheres, Camargo Velho deixa a medicina e se torna um "revolucionário profissional", e Castro Cott abraça o integralismo.

No tempo presente da peça, Manguari também terá os seus contrapontos. Um deles é Luca, já citado, no que diz respeito à visão da contracultura em conflito com as idéias de Manguari[83]. Uma das questões levantadas por Luca é a repressão sexual daquela civilização em que seu pai combatia politicamente:

> *LUCA: Verdade que quase 70 por cento das mulheres nunca tiveram prazer sexual? (...)*
> *LUCA: E o capitalismo também é culpado?*
> *MANGUARI: Acho que é...claro que é...*
> *LUCA: Na Rússia como é? Cinco coitos por qüinqüênio?*
> *MANGUARI:...primeiro, parece que foi amor livre, depois...acho que teve um Sexpol – é política sexual...agora, parece que é muito moralista...o proletariado é moralista...*
> *LUCA: Por que? Ele não é a vanguarda revolucionária? (p.31)*

Haverá também Camargo Moço, sobrinho de Camargo Velho que, apesar de ver Manguari com admiração e ter como suas algumas das concepções do pai de Luca, também se mostra crítico em relação a outras ideias relativas a Manguari:

> *CAMARGO MOÇO: vocês [a antiga geração] descobriram uma verdade luminosa, a luta de classes, e pronto, pensam que ela basta para explicar tudo... a tarefa nossa não é esperar que uma verdade aconteça, nossa tarefa é descobrir novas verdades, todos os dias... acho que vocês perderam a arma principal: a dúvida (p.67).*

Camargo Moço acaba indicando a Manguari que, naquele momento histórico (anos 70) estavam surgindo outros tipos de questionamentos e outras formas de politização diferentes das que Manguari havia conhecido, operadas pelos jovens da peça - entre eles, Luca e sua luta a favor da

---

[83] "O processo de Luca se alimenta dos valores que subiram ao primeiro plano da década de sessenta" (Magaldi, 1998:167).

preservação ambiental (ainda que esta politização não seja a que o pai sonhara para o filho, sendo que o genitor não consegue enxergá-la como mobilização política).

Por fim, Milena, namorada de Luca, por sua liderança política, contrastará com a esposa submissa Nena[84], simbolizando o forte movimento feminista dos anos 70. Milena é figura ativa no movimento que procura lutar contra as regras proibitivas de Castro Cott, e vê as ideias políticas de luta do pai de Luca - de ir a instituições em busca de apoio para a mobilização -, como inadequadas para solucionar o problema, sendo muito mais a favor de uma atitude pragmática, de uma luta frontal contra o inimigo:

> *MILENA:...Isso que o companheiro Luís Carlos está apresentando aqui na reunião pra mim [o plano de luta de Manguari Pistolão] não é um plano de luta, é uma proposta de turismo pela cidade, correto? (...) pra mim, pra mim, isso aí não é briga, é excursão pelo Rio de Janeiro, só faltou visitar o Museu do Índio...(...)*
> *...visita à super Academia Brasileira de Letras? Tem gente viva lá, tem alguém pra abrir a porta? Super Conselho Nacional de Cultura, Super Ordem dos Advogados, pela madrugada! Só está faltando o Instituto Médico Legal. São João Batista...Isso pra mim é plano de excursão da Breda turismo! (p.57)*

> *MILENA:...Ele [Camargo Moço] chama de golpismo ir pra rua de peito aberto pro pau! Ação direta!(p.59)*[85].

Assim, todas estas personagens, de uma forma ou de outra, são, em diversos aspectos, contrapontos a Manguari Pistolão e auxiliam no sentido de indicar os conflitos por que passa (e passou) o pai de Luca, ao tentar defender as suas convicções de militante de esquerda do PCB.

No entanto, estas personagens não aparecem somente em contraponto dramático a Manguari. Elas são, na verdade, representações de forças sociais, históricas e ideológicas e dos conflitos destas forças durante o processo de formação da sociedade brasileira no século XX. A tensão entre o desejo de modernizar o país e o de transformá-lo numa potência agrícola (Manguari, 666), o choque entre integralismo e comunismo nos anos 30 (Cott, Manguari, Camargo Velho), o fe-

---

[84] "Milena, a namorada de Luca e radical privilegiada (de classe alta), tem alguma referência ao jovem Manguari em sua impulsividade (que se mostra em seu caráter como voluntarismo), mas funciona principalmente como contraponto e contraste para Nena, a leal dona de casa." (Damasceno, 1994:267)

[85] Se, por um lado, Milena indica o movimento feminista, por outro, a atitude da jovem simboliza, na obra, a esquerda armada (os grupos guerrilheiros) que opera um enfrentamento direto contra a ditadura nos anos 60 e 70. Nesta cena citada (pp.57-9 da peça), Milena discute contra Camargo Moço, que defende não a ação radicalizada, mas a mobilização coletiva como forma de luta política. Tal cena será analisada de maneira mais incisiva numa etapa posterior do trabalho, onde a divergência entre PCB e esquerda armada, simbolizada aqui, será estudada de forma mais profunda.

minismo e o processo de luta das mulheres por maior liberdade e poder político que se desenvolveu ao longo do século (Nena, Milena) a presença da contracultura nos anos 60/70 que questiona os pressupostos comunistas (Luca, Milena), as diferentes perspectivas e posicionamentos políticos tomados pela esquerda no Brasil nos anos 60/70 (Manguari, Milena, Camargo Moço), são todos conflitos de forças sociais por que passou a sociedade brasileira no século XX, e que são representados na peça, entre outras coisas, por meio destas personagens. As relações de aproximação, tensão e distanciamento entre as personagens - que representam o caráter destas relações de aproximação, tensão e distanciamento entre as forças sociais e ideológicas citadas acima - aparecem latentes não só nas falas e nos diálogos (acima exemplificados), mas também em outros recursos épicos da peça, como nas músicas que nela aparecem.[86]

Seja no plano do presente (com o conflito entre Manguari e a nova geração, formada por Luca, Milena, e Camargo Moço) ou no plano do passado, o da memória de Manguari (conflito entre Manguari e o hedonismo de Lorde Bundinha, o integralismo de Castro Cott, a militância voluntária e profissional de esquerda atuada por Camargo Velho e a atenção pela família cobrada por Nena), tais conflitos representam, também, os obstáculos inerentes ao percurso histórico da própria esquerda no Brasil, em particular do PCB e de seus lutadores anônimos, ausentes da história oficial (representados sobremaneira por Manguari). Estes fizeram parte do choque de forças sociais citado acima, e passaram por fatos como a Revolução de 1930, a Intentona Comunista de 1935, o Estado Novo e a perseguição de Vargas a comunistas, além da divisão da esquerda no período pré e pós-64, incluindo a ascensão da contracultura.[87]

3 - Recorrência e memória: O passado de Manguari Pistolão tem sua presença no palco em concomitância com o tempo presente em *Rasga Coração*. E este passado, Segundo Betti (1997:301), aparece de duas maneiras na peça. Uma é por meio das reminiscências de Manguari, que aparecem cenicamente; a outra seria por meio da própria estrutura da obra, que permite a justaposição simultânea de cenas do passado e do presente. Esta justaposição apresenta no palco um passado que é autônomo e exterior às lembranças do militante pecebista.

No primeiro caso, Manguari associa fatos do presente ao que ele viveu no passado, e suas lembranças emergem cenicamente no palco. Exemplo disso seria o início do primeiro ato, em

[86] Exemplo disso está numa cena do passado em que Cott, Manguari e Camargo Velho recolhem armas para o enfrentamento. Neste momento, aparecem como música de fundo, ao mesmo tempo, o hino integralista e o hino a João Pessoa (p. 59), mostrando a tensão entre direita e esquerda no país nos anos 30 (análises sobre o aspecto musical da peça devem aparecer com mais profundidade adiante).

[87] Tais fatos históricos serão analisados de forma mais incisiva numa etapa posterior do trabalho.

que, ao ver um atropelamento em frente ao seu apartamento, “Manguari evoca a imagem da Copacabana de sua infância, com árvores frutíferas, bondes e pregões. Imediatamente seu pai, o fiscal 666, entra em cena, iluminado pela luz do passado, convidando o Manguari menino a acompanhá-lo na desinfecção de uma chácara”. Tal lembrança acaba “criando um hiato na seqüência evolutiva da ação presente” (Betti, 1997:301).

Já a segunda forma de aparição do passado no palco (“através da aposição de um ou mais elementos do passado ao desenvolvimento dramático sem evocação por parte do protagonista”) apresenta cenas do passado e do presente simultaneamente justapostas. No momento em que os estudantes se reúnem para decidir sobre a melhor maneira de lutar contra as regras de Castro Cott, Milena defenderá uma atitude radicalizada (a invasão da escola) e Camargo Moço será a favor de uma mobilização coletiva que respeite leis e instituições; enquanto esta discussão acontece, duas outras cenas do passado aparecem em concomitância com esta. Uma demonstra Manguari jovem e Camargo Velho coletando armas para lutar na Intentona Comunista de 1935; outra mostra Castro Cott e 666 também juntando armas para o combate numa frente integralista. Tal justaposição é autônoma às lembranças de Manguari: a única cena da qual este participou e poderia se lembrar seria a que ele está juntando armas com Camargo Velho.

Ao mesmo tempo, esta justaposição de cenas, proporcionada pela estrutura da obra, serve para demonstrar os paralelos e as contradições entre o que acontece no passado e no presente, o que nos permite também uma análise histórica mais profunda do país. O enfrentamento que houve nos anos 30 e 40 entre comunistas e integralistas é simbolizado pela justaposição cênica de Camargo Moço e Manguari, ao lado dos comunistas, e Castro Cott e 666, representando os integralistas. Ao mesmo tempo, o fato de Manguari pegar em armas para tentar a revolução em 1935 é posto em paralelo com a atitude radical de Milena, que não acredita na mobilização coletiva e defende a invasão da escola – algo que simboliza os muitos jovens que pegaram em armas nos anos 70 para tentar derrubar a ditadura que assolava o país. Assim, é possível fazer um paralelo entre a situação histórica nacional em 1935 e nos anos 60 e 70, em que houve a tentativa de revolução pelas armas.

Por outro lado, se Manguari, em 1935, era a favor de uma atitude radicalizada, nos anos 70, como pai de Luca, ironicamente ele irá contra as ideias de Milena, defendendo uma luta política que não use a força, mas sim a mobilização coletiva. Assim, a estrutura da peça, que é épica por, entre outras coisas, quebrar a linearidade dramática da obra, justapõe cenas em simultaneidade

temporal e demonstra paralelos e diferenças entre o plano do passado e o plano do presente, que representam também paralelismos e contradições que fizeram parte da própria história nacional.

Outro exemplo deste paralelismo entre passado e presente em *Rasga Coração* é a cena em que Manguari expulsa Luca do apartamento por não concordar com suas opiniões e atitudes (pp.74-5 da peça). Ao mesmo tempo em que Luca é expulso, aparece, no passado, o momento em que 666 põe Manguari para fora de casa, por também não concordar com as opções do filho (que não queria ser médico no meio rural e queria trabalhar nas indústrias recém-criadas após a Revolução de 30). Se Manguari, quando jovem, estava na posição de contestador e expulso de casa, naquele momento era ele quem expulsava e não concordava com o modo de contestação do filho:

> *MANGUARI -...Aqui você não fica mais, não pago mais trigo sarraceno, não pago roupa, pasta de dente, não sou pensão!...*
> *LUCA -...Puxa, pai, que é isso?*
> *MANGUARI -... é isso, é isso, é isso...*
> *LUCA - Não tenho para onde ir, pai, vou pra onde?*
> *666 -...Vai nos churrascos cívicos, come nos churrascos cívicos!*

As divergências que emergem na peça entre avô, pai e filho chamam a atenção por representarem sobremaneira os choques tensivos entre forças ideológicas construídas historicamente no Brasil, dentro das quais as personagens estão inseridas – por exemplo, a intensificação do conflito entre integralismo e comunismo nos anos 30 (666-Manguari), e o conflito entre correntes da esquerda nos anos 60/70 (Manguari-Luca), no que a contracultura esteve presente.

Esta ironia (a de Manguari, que, de filho contestador torna-se pai contestado) repete-se também em outros momentos, e contamina a forma da peça. A ironia é parte estrutural da obra[88], e pode ser exemplificada de várias maneiras. Num determinado momento, o pai de Luca, no passado, recusa a oferta de Lorde Bundinha para participar de uma revista teatral patrocinada pelo

[88] A ironia tem a função de revelar as contradições históricas do país na peça. Se Manguari jovem, por exemplo, é a favor da luta armada, ironicamente ele terá uma concepção diferente do radicalismo de Milena no plano do presente. Tal ironia simboliza, entre outras coisas, a oscilação do PCB no percurso histórico nacional, que ora optou pela luta armada, ora pela mobilização coletiva e por alianças com outros setores da sociedade - algo que será discutido numa etapa posterior do trabalho. Segundo Betti (2009: 37-8), "A ironia é o recurso estrutural que norteia as relações construídas entre os diferentes momentos históricos e as experiências das personagens. Seu efeito principal é o de fazer que o foco da atenção recaia não sobre a substância individual das ações representadas, mas sobre o fio histórico que correlaciona e compara os mecanismos de atuação e de pensamento de diferentes gerações em diferentes momentos do processo histórico".

governo Vargas, para não trair as suas convicções políticas, ao mesmo tempo em que, já no presente, pede para o seu filho evitar o embate direto contra Castro Cott, para não perder o ano na escola, e aceitar uma proposta do diretor integralista – Cott diz que poderia abrir uma exceção para os cabelos compridos de Luca desde que este dissesse que utilizava tal cabelo para fins profissionais (para um conjunto musical), o que seria uma solução individual para um problema coletivo (Cott evitaria um escândalo referente à mobilização de pais e alunos contra as suas regras, e só o filho de Manguari poderia usar os cabelos compridos, enquanto os outros estudantes ficariam submissos às regras citadas). Nesta cena conflituosa, Manguari fala com ambos ao mesmo tempo (de um lado seu Bundinha, no passado, e de outro Luca, no presente), tendo numa mesma fala uma remissão ao passado, e outra ao presente:

> *MANGUARI* [a Bundinha] – *Você está pedindo os meus princípios, não dou e sai cinza, Bundinha!* (a Luca) *Contra fato consumado, Luca, não tem luta, entende? Vocês não tem grêmio, uma associação, um lítero-recreativo, pingue-pongue, nada! Lutar a partir de meio e antes de meio não lutar, não dá! (p.47)*

Tal simultaneidade temporal (numa mesma fala, o militante comunista dialoga com o passado e com o presente) traz o efeito ironicamente comparativo, entre um Manguari jovem, que acreditava que seus princípios eram inabaláveis, e um Manguari experiente, mais flexível em seus princípios, sugerindo até um acordo com o adversário político, o diretor da escola, para evitar que Luca perca o ano escolar.

Estas contradições enfrentadas por Manguari representam as contradições vividas pela própria esquerda no Brasil (e possivelmente vividas pelo autor da peça, uma vez que tanto seus pais quanto o próprio Vianinha eram militantes do PCB), que passou por oposições, divisões, cobranças, erros, e tem de revisar o seu percurso pela história nacional - o que acaba incluindo também uma análise da própria trajetória cultural e política do país. *Rasga Coração*, pelas circunstâncias em que foi escrita e censurada, com sua propriedade formal de simultaneidade temporal, acaba sendo uma tentativa de refletir sobre este percurso, num momento de ditadura militar, em que erros e acertos históricos precisavam (e ainda precisam) ser revistos e analisados.

4 - O conflito geracional: em seu prefácio à peça, Vianinha deixa clara a sua intenção de homenagear o PCB e o chamado "lutador anônimo político", ou seja, aquele que milita em favor das causas populares, e que não aparece nos livros de história, tal como é, entre outros, a personagem Manguari Pistolão: "Em primeiro lugar, *Rasga Coração* é uma homenagem ao lutador

anônimo político, aos campeões das lutas populares; preito de gratidão à 'Velha Guarda', à geração que me antecedeu, que foi a que politizou em profundidade a consciência do país" (p.13, prefácio a *Rasga Coração*).

No entanto, apesar de homenagear este lutador anônimo, Vianinha não deixa de mostrar as contradições pelas quais passa este militante. Isto é exemplificado, entre outras coisas, pela relação de Manguari com o pai, 666, e com o filho, Luca.

Manguari é o único filho do sanitarista que sobreviveu à epidemia de gripe espanhola. A morte dos filhos por esta epidemia pode ter sido uma das motivações para que 666 lutasse, ao lado de Oswaldo Cruz, contra as péssimas condições sanitárias do país. Manguari, por outro lado, sentindo a necessidade de dar total prioridade à militância política, pede para a esposa Nena abortar os vários filhos que conceberiam (tal como foi visto na fala citada da esposa do militante acima), e Luca também é um filho único. Assim, ironicamente, o sanitarista, que queria ser genitor de vários filhos, os "perde" devido à situação endêmica difícil, gerada pela epidemia de gripe espanhola; já Manguari, no plano do presente, concebe os filhos, e, conscientemente faz Nena abortá-los, dando prioridade à luta política. De qualquer forma, em ambos os ambientes, há poucas oportunidades para a vida, para a fecundação.

Outra ironia deste processo geracional é o fato de 666 querer que seu filho trabalhe como médico no interior, e Manguari optar pelo contrário, por ficar na cidade e se tornar técnico em metalurgia (empolgado pelas possibilidades industriais da Revolução de 30); e, logo depois, Manguari desejar que seu filho permaneça na cidade, como médico num consultório, e este querer se tornar médico no interior, tal como seu avô desejava a Manguari (isto mostra que Luca já não se sentia, tal como o pai, empolgado com as revoluções políticas de seu tempo – especialmente em 1972, após a instauração da ditadura militar). Assim, as três gerações possuem traços de paralelismo (a ideia de ser médico ligando, de certa forma, avô, pai e filho), e descontinuidade (o avô atraído pelo meio rural, o pai pelo meio urbano e o filho novamente pelo meio rural), que é, dentre outras coisas, ideológica.

A contradição ideológica entre pai e filho é visível, dentre outras coisas, por meio dos diálogos na peça. Exemplo disso é o diálogo abaixo, em que Manguari expressa o seu desejo de que Luca se torne médico na cidade:

MANGUARI – (Tempo)... *eu estava pensando num consultório para você aqui, acho que até juntando todos meus pistolões quem sabe consigo um lugar no IPASE para você, mesmo um consultório bem montado, precisava ver um ponto bom...*

LUCA - ... pensei que você preferisse minha decisão proletária, decisão de justiça, de levar a medicina aos desfavorecidos...

MANGUARI – é que não adianta ir um médico sozinho pra lá, Luca, tem que ficar na cidade e lutar pra levar laboratório, raio x, leito de hospital pra eles e...

LUCA - ... levar tecnologia toda, não é pai?

MANGUARI – ... no meu tempo chamava aparelhagem, Luca, acho...

LUCA – Pára de falar comigo fazendo o tolerante, Manguari, melhor levar psicologia nova, alimentos novos, alimentos naturais, saca? As pessoas desaprenderam de fuder, falar e de comer, saca? As pessoas...

MANGUARI - ... as pessoas não tem o que comer, menino! As pessoas, não...

LUCA - ... gás S02, brometos, DDT, 40 toneladas de corante, é isso que as pessoas comem! Vocês estão comendo coisas mortas, fúnebres, e isso é que explode dentro do sangue de vocês! Hein? E para fugir dessa morte, hein? Essa ansiedade! Pra afogar essa ansiedade vocês resolveram fazer o reino da fartura e pulam em cima da natureza, querem domá-la a porrada e comem morte e engolem carnes, bloqueiam o corpo, os poros, sobra o cérebro pensando incendiado em descobrir um jeito de não viver e a tensão toma conta de tudo e vocês só parem guerras, as guerras pela justiça, pela liberdade, dignidade e nada descarrega a tensão, o cheiro de podre vem de dentro, o sexo entra pelas frestas, sobra o sexo nas noites solitárias martelando, então mais guerra e napalm e guerras...(...)

MANGUARI – Isso são palavras, Luca, palavras a gente junta, de qualquer maneira, menino, isso que você falou dá o que pra fazer, fora ficar nauseado? Hitler era vegetariano... (pp.31-2)

Este longo mas importante trecho da peça demonstra o conflito ideológico entre um pai comunista e um filho adepto da contracultura, além da contradição presente em ambos os pontos de vista, em que o dois têm e não têm razão em seus argumentos. Manguari, embora politicamente engajado, aceita, contraditoriamente, até utilizar o clientelismo típico das elites nacionais (os "pistolões") para favorecer o seu filho, e lhe fornecer um bom cargo público de médico; Luca, neste sentido, parece até mais engajado do que o pai, querendo ser médico no interior para auxiliar os desfavorecidos *("pensei que você preferisse minha decisão proletária"*); por outro lado, se Luca diz que as pessoas *"desaprenderam de fuder, falar e comer",* e destroem a natureza, no que ele tem muita razão (haja vista a importância que a luta pela proteção ambiental ganhou nos últimos anos), há o aspecto social que não pode ser esquecido: *"as pessoas não tem o que comer, menino!".* Assim, o diálogo acima simboliza aspectos positivos e negativos da luta desenvolvida

pelo PCB e também por outras correntes políticas que surgiram nos anos 60 e 70, como a contra-cultura.[89]

A diferença de percepção ideológica também está na relação 666 - Manguari. Enquanto este louva as conquistas trabalhistas que seriam obtidas após a Revolução de 30, 666 as vê como prejudiciais, no sentido de que incentivariam o ócio entre os trabalhadores, que reduziria e prejudicaria as campanhas sanitárias feitas e necessárias ao Rio de Janeiro do período:

> *666 – Povo? O povo? Agora, terminam as oito horas, eles param o serviço! "Mas só falta desinfetar aquele canto, gentes! É a saúde de uma família!" Mas eles estão se bujiando. "José, preciso de você amanhã!" "Amanhã é meu dia de folga". Duas horas pra almoço agora, parados, à fresca, perna estirada, os filhos sem comida, nus, dentes podres, eles passando à rosa divina! Nojo do trabalho, isso é que vocês criaram (p.25).*

666 era contra a Revolução de 30, entre outras coisas, por temer que esta atrapalhasse a campanha sanitária organizada por Oswaldo Cruz e da qual ele participava - importante para a higienização do país e para a melhoria de vida da população. O pai de Manguari não percebeu, naquele momento, que a modernização prometida pela revolução também poderia ser útil para esta higienização. Era a novidade que chegava e que não foi notada por muitos da geração do sanitarista, que, temendo que o movimento de 30 pudesse acabar com a campanha sanitária e com o potencial agrícola do país, foram contra a revolução. Assim, os conflitos geracionais da peça marcam as transformações históricas do país (que serão discutidas adiante de forma mais detalhada), em que a percepção dos fatos que estas personagens possuem, incompleta por estarem sob o efeito da mudança histórica, só se completa no todo da obra, e na observação um pouco mais distanciada feita pelo público.

5 - Estrutura da peça: *Rasga Coração* é dividida em dois atos. O primeiro ato é divido em 4 cenas, e o segundo em 6, totalizando 10 cenas. Cada cena, embora concatenada à seguinte, pa-

---

[89] A militância política de Luca, configurada nos moldes dos ideais da contracultura, é exemplificada nesta fala do filho de Manguari: *"...Já foram encontrados pinguins com inseticida no corpo, a Europa já destruiu todo seu ambiente natural, diversas espécies de animais só existem nos jardins zoológicos, as borboletas estão acabando, vocês vivem no meio de fezes, gás carbônico, asfalto, ataques cardíacos, pílulas, solidão...essa civilização é um fracasso, quem fica nela e se interessa por ela, essas pessoas é que perderam o interesse pela vida...eu é que devia te chamar pra largar tudo isso...é na pele a vida, é dentro da gente, vocês não sabem mais se maravilhar! Eu não estou largado pai, ontem estive na porta de uma fábrica de inseticida, fui explicar pros operários que eles não podem produzir isso..." (p.72).*

rece possuir seu próprio tema, se assemelhando à continuidade narrativa do cinema, e tendo até um aspecto episódico, como será visto abaixo.

Se considerarmos somente o plano do presente, podemos resumir as cenas da seguinte forma: cena 1 - Manguari estranha o modo de vida de Luca, seus produtos macrobióticos, e sua guitarra elétrica; cena 2 - Luca e Manguari travam o seu primeiro conflito ideológico; cena 3 - o conflito se adensa, com a constatação que Nena faz da liberdade sexual de que desfruta o filho, pedindo ao pai do rapaz que aja contra isso; cena 4 - o fato de Castro Cott proibir o uso de cabelos longos na escola faz com que Luca inicie sua luta política. Neste ponto, termina o primeiro ato.

Já no segundo ato, temos: cena 5 - Manguari propõe o seu plano de luta a Luca, que consiste em mobilizar pais, alunos, instituições e a imprensa; cena 6 - os estudantes, liderados por Milena, recusam este plano, levado à reunião por Luís Carlos, e invadem a escola, queimando os arquivos de provas; cena 7 - a ocupação que os alunos fazem do colégio acaba sendo coibida, e Luca é coagido diante de Castro Cott e expulso da escola; cena 8 - devido a esta derrota política de Luca e Milena, ambos passam a consumir drogas como forma de escape à situação; cena 9 - há a possibilidade de Luca retornar aos estudos, e ele se nega, sendo expulso de casa por Manguari; cena 10 – Luís Carlos sai de casa, e Manguari continua sua militância política.

Se considerarmos somente o plano do presente, há uma ligação dramática linear de continuidade entre todas estas partes da obra; no entanto, existem alguns saltos espaciais entre elas, enfatizando o caráter épico da peça[90]: exemplo disso é mudança da cena 5 para a cena 6, em que saímos do apartamento de Manguari, após Luca receber a proposta de luta, diretamente para o apartamento em que os jovens estão reunidos, e em que Milena recusa este plano de luta. Esta transição tempo-espacial brusca é feita somente com a luz decrescendo sobre Manguari e seu apartamento e crescendo sobre Milena. Neste sentido, a iluminação e suas gradações são extremamente importantes para a transição entre as cenas e entre o passado e o presente em *Rasga Coração*. É comum encontrar rubricas que acentuam a necessidade de crescer e decrescer da luz na peça, para que a transição temporal seja efetuada, e, em diversos momentos, fala-se em *"[foco de] luz do presente"* (p.19), e *"luz do passado"* (p.21).

[90] "Quanto à estrutura dramática, Vianninha expõe a síntese de suas pesquisas formais. Pequenas cenas autônomas, interdependentes, vão desvendando aos poucos o tema. Esse tipo de estrutura, muito mais ágil e dinâmico, representa um salto qualitativo em relação ao esquema tradicional (exposição desenvolvimento-clímax e conclusão) de progressão linear através de atos compostos por cenas temporalmente consecutivas." (Guimarães, 1984:107-8).

Outros exemplos desta transição são entre as cenas 2 e 3, em que se sai do diálogo entre Luca e Manguari direto para a cena na qual Nena flagra Luca e Milena tendo relações sexuais no quarto do filho (tal transição pressupõe que tenha havido um intervalo entre o diálogo com o pai e seu encontro íntimo com Milena, que não é apresentado cenicamente); entre as cenas 3 e 4, em que transita-se de outro diálogo de Luca com os pais direto para o momento no qual ele chega em casa após ter apanhado do inspetor da escola, por ter participado de uma manifestação contra as regras proibitivas de Cott (também aqui pressupõe-se um intervalo temporal, que engloba, por exemplo, a participação do filho no protesto da escola), e entre as cenas 6 e 7 - do diálogo no qual Luca discorda do plano de luta do pai, somos levados diretamente ao momento em que o filho de Manguari é coagido num inquérito, por Cott, havendo o intervalo espacial que não demonstra cenicamente a ocupação da escola pelos alunos (não vemos a invasão em si, mas já a sua derrota, ou seja, vemos os estudantes já "presos" e interrogados).

No entanto, entre as cenas 4 e 5, em que há a mudança do primeiro para o segundo ato, algo curioso acontece. A transição não é tão brusca quanto nos exemplos citados acima. O fato de Manguari continuar com sua dor causada por artrite em ambas as cenas liga os dois atos, de forma até linear; entretanto, o ápice da felicidade no fim do primeiro ato, que se transforma em derrocada no fim do segundo - tal como acontece em *Death of a Salesman*, em que a esperança que Biff tem de conseguir o financiamento, e que Willy tem de melhorar seu emprego fazem do fim do primeiro ato o momento de ápice de felicidade - não ocorre aqui da mesma forma que na peça americana: apesar de o fim do primeiro ato de *Rasga Coração* representar a esperança de Manguari de que Luca vai iniciar a sua luta política, após as medidas tomadas por Castro Cott, é neste momento da peça que Luca recusa a oferta de Manguari de fazer um acordo com o diretor da escola. O militante comunista queria aceitar a proposta feita por Cott, que permitiria os cabelos compridos a Luca, desde que este dissesse que fazia parte de um conjunto musical, algo que é contraditório para um militante que luta em nome do coletivo: uma solução individual para o conflito do filho, que manteria a proibição dos cabelos compridos e o problema dos outros estudantes. Tal acordo é repudiado por Luís Carlos, e indica mais uma derrota do que uma esperança (simbolizada pela dor sentida por Manguari), uma vez que demonstra a ironia e a contradição da

luta política desenvolvida pelo pai de Luís Carlos naquele momento, que permite acordos com o adversário político para resolver problemas de maneira individualizada.[91]

O fim do 1º ato (p.49) também apresenta, no plano do passado, Lorde Bundinha com dor, devido à tuberculose que contrai e que o leva à morte; e um coro composto por Nena, 666, Milena, Luca, e Camargo Moço, vestidos com roupas de revista teatral[92], cantando "Oi que terra boa pra se farrear". A música alegre e carnavalesca cantada pelo coro contrasta ironicamente com a fala de Camargo Velho que vem em seguida:

> *CAMARGO VELHO - Camaradas! Getúlio Dornelles Vargas acaba de ser eleito presidente da República pelo Congresso Nacional! Traição à revolução de 30! Não fizemos 30 para fabricar brilhantinas, perfumes, loções, brinquedos de galalite, chapéus de lebre, carteiras de jacaré! Ao poder povo ré! (p.49)*

Tal fala é seguida de outra música cantada pelo coro, uma marchinha de carnaval[93] que faz uma paródia dos versos nacionalistas de Gonçalves Dias, poeta do século XIX ("Minha terra tem palmeiras/ onde canta o sabiá"), e que exalta as belezas naturais do país:

> *Minha terra tem lourinhas*
> *moreninhas chocolates*
> *minha terra tem palmeiras*
> *onde canta o sabiá!*

Estas músicas, que aparecem em cena ao lado da fala de Camargo Velho, demonstram o contraste irônico entre um Brasil de alegrias, belezas naturais e de Carnaval, e um Brasil com uma situação política instável, em que Camargo Velho diz que Vargas traiu os ideais da Revolu-

---

[91] Devido aos problemas financeiros e profissionais vividos por um pai de família como Manguari (de não conseguir, por exemplo, uma gratificação por causa das perseguições políticas ocorridas por sua militância), ele defende esta proposta de Cott, e Luca o critica por isto:
MANGUARI – Você não pode perder o ano, bolsista não pode perder ano, não tenho condição de aguentar, Luís Carlos, você viu que minha nova gratificação está perigando... (...)
LUCA – (Em cima) *Essa do conjunto musical não dá, viu, Manguari? Tenho vergonha até de ouvir esta proposta!* (Manguari larga Luca meio assustado). *(pp.47-8)*

[92] Possivelmente aludindo, aqui, à revista teatral cuja participação Lorde Bundinha propõe a Manguari, a qual este resiste em participar, recusando-se por se tratar de algo patrocinado por Getúlio Vargas. Esta cena do passado, como dito, aparece em concomitância com a oferta que o militante comunista faz a Luca, no presente, de aceitar um acordo com Castro Cott (p.47).

[93] Composta em 1934 por João de Barro e Alberto Ribeiro e gravada por Carmen Miranda (cf. Betti (2009)).

ção de 30, e clama a revolta popular. É este paradoxo que termina o primeiro ato, e está em destaque na peça.

Tal sentimento de traição varguista aos ideais da Revolução de 30 também produz a dor em Manguari que atravessa os dois atos. O segundo ato, por sua vez, se inicia com Manguari reclamando das dores e com a entrada de Castro Cott em cena, preparando o seu batalhão, e dentro dele, 666 adotando a filosofia integralista.

As transições cênicas em *Rasga Coração*, assim como em *Salesman*, ocorrem do presente para o passado, do passado para o presente, do presente para o presente e do passado para o passado (estas duas últimas sendo, em geral, mudanças espaciais). Exemplos da transição entre cenas no plano do presente já foram expostos acima (da cena 5 para a cena 6, entre outros); já entre cenas do plano do passado, temos como exemplo a mudança que se dá num momento em que se passa da discussão ideológica entre Manguari e 666 para um concurso de valsa em que Manguari e Bundinha participam, e é introduzida pela entrada das personagens e da valsa *Lover* – uma transição cênica do passado para outro passado (p.25).

Assim, fundamentais nestas transições entre cenas são o uso da iluminação, a presença das músicas (a valsa *Lover* acima é um exemplo disso) e a própria entrada de certos personagens na peça, como é o caso de Lorde Bundinha, cuja entrada muitas vezes determina que se está no passado, e cuja saída determina que voltamos ao presente.

A idéia de foco [de luz] também se faz importante na peça, uma vez que ele auxilia no direcionamento do ponto de vista. E a simultaneidade temporal que a obra apresenta acaba expandindo o ponto de vista de Manguari, sendo que o passado que aparece no palco não vem somente da mente do militante comunista.

Exemplo disso está num momento em que o pai de Luca vai trabalhar, e Nena pede ao filho que volte à escola, mesmo após o conflito com a questão dos cabelos compridos, uma vez que Luís Carlos é bolsista, e não poderia perder o ano escolar; no entanto, Luca se nega*: "Escola não falta" (p.44);* ao mesmo tempo, aparece um foco de luz do passado, e nele está Manguari jovem, reclamando a Bundinha que foi expulso pelo pai de casa porque queria estudar técnica em metalurgia, e o professor com quem ia fazer o curso acabou deixando os alunos para trabalhar nas empresas Matarazzo em São Paulo - indicando a ironia de quem largou os laços familiares em nome da formação educacional e profissional, e viu esta formação não ser mais possível com a ida do professor a São Paulo.

A ironia é a de que, se Manguari queria estudar e não podia, Luca podia estudar e, neste momento, não queria. Esta cena do passado, no entanto, não pode ser lembrança do pai de Luís Carlos, uma vez que este tinha ido trabalhar, e estava fora do palco. Assim, com o auxílio do foco de luz, estas duas cenas são postas em paralelo para explicitar a ironia inserida no desejo de estudar do pai, no passado, e no desejo de não estudar do filho, no presente[94] (aliás, nesta cena, Manguari vai trabalhar, Manguari jovem aparece reclamando de seu professor de metalurgia, e logo depois, o genitor de Luca está novamente em casa, recém-chegado do trabalho: também aqui há um enxugamento brusco do tempo, em que todo o período de expediente do militante comunista é resumido no intervalo curtíssimo em que se desenvolve a cena do passado citada acima, ao lado de intervenções dialógicas de Milena e Luís Carlos – tal recurso também possibilita ao ator que faz Manguari se revezar, de forma mais prática, entre os planos do passado e do presente, uma vez que, aqui, o militante comunista aparece no passado quando, no presente, teoricamente, a personagem mais experiente está trabalhando).

Também chama a atenção o início da cena 7, em que Manguari jovem é torturado após a participação na Intentona Comunista, e há a abertura de *"outro foco de luz do passado sobre Lorde Bundinha e Camargo Velho*" (p.63). Aqui, mais de uma cena no passado aparece – na verdade, duas: a tortura de Manguari, e a busca feita pelos repressores na casa de Lorde Bundinha *("Pá fora do meu quarto! Passa! Por favor, tira do dedo daqui! Por favor! Já disse que prenderam Manguari Pistolão! Passa. Aperta o cós!"* (p.63)). Uma vez que Manguari estava, neste momento, sendo torturado, ele não poderia ter presenciado esta busca na casa de Bundinha. Assim, a estrutura da peça permite que estas duas cenas estejam em paralelo, ainda que Manguari não possa se lembrar de uma delas.

<u>*6 - Alguns traços épicos da peça*</u>: A presença, no palco, de soldados integralistas, dos estudantes e do povo, indicada no *dramatis personae* da peça, também remete a um elemento épico, uma vez que esta coletividade passa a fazer parte do universo dramático de Manguari, e expande o seu foco também para o aspecto social.

Outro traço épico da peça são as citações que a acompanham (frases de Getúlio Vargas e de Oswaldo Aranha, seguidas dos primeiros versos da música "Rasga o coração", de Catulo da Pai-

[94] Tal ironia pode indicar um Manguari jovem, inspirado pela Revolução de 30, que possui a esperança de que uma educação melhor irá surgir (Vargas cria, neste período, o Ministério de Educação e Cultura, o que dá fundamento à esperança), para o desenvolvimento do país e de um proletariado forte, em contraste com um Luca contracultural, sendo que este movimento vai questionar a educação até então ensinada no Ocidente. Tal análise aparecerá de forma mais clara numa etapa posterior do trabalho.

xão Cearense). Elas quebram a autonomia dramática do palco, uma vez que remetem a algo fora dele (à história nacional, particularmente à época do governo Vargas), algo externo ao conflito dramático vivido no apartamento de Manguari.

A primeira frase, de Oswaldo Aranha, braço direito de Vargas, que, entre outros cargos, foi seu ministro de relações exteriores, é radical e otimista, dita antes da Revolução de 30, mostrando a expectativa de total mudança que tal movimento engendrava: "não queremos, não aceitamos nada, absolutamente nada do que aí está. Temos que reformar tudo, da cabeça aos pés"; após a revolução, porém, a frase de Vargas, agora presidente da República, já não é tão otimista assim: "não se faz o que se deseja mas o que é possível", delineando o intervalo entre as expectativas de real reforma social que inspiravam a Revolução, e as realizações efetivamente efetuadas pelo governo de Getúlio (o que será discutido mais adiante). Tal intervalo produz a dor em quem aspirava a estas transformações e não as viu, como Manguari – dor esta traduzida pela terceira epígrafe da peça, os versos de Catulo: "Se tu queres ver a imensidão do céu e mar/ refletindo a prismatização da luz solar/ Rasga o Coração, vem te debruçar, sobre a vastidão do meu penar".[95]

Também é um traço épico em *Rasga Coração* a presença do "coro", composto pelos próprios personagens da peça, que canta músicas que comentam, de certa forma, a situação social vigente[96], – tal como "Oi que terra boa pra se farrear" mencionada acima, ou também quando canta "Rasga o Coração" (p.19, p.78), no início e no final da peça, falando sobre a dor sentida por Manguari, relativa à suas derrotas políticas e ao seu rompimento com o filho (curiosamente, Manguari, no passado, trabalhava como parte do coro da rádio Cajuti – ou seja, fazia parte do

---

[95] A imagem do "coração", presente no título da peça e na música de Catulo (*Rasga* [o] *Coração*) é descrita por Betti (1997), como algo que, na obra de Vianinha, simboliza unidade, e, uma vez rasgado – como no rompimento entre Manguari e Luca, em que o primeiro expulsa o segundo de casa - apresenta revelações importantes: "O caráter abrangente da concepção criadora reflete a própria figura fundadora do texto - o 'coração' referido no título, imagem de centro vital simbolicamente associado às emoções e afetos. Unitário e íntegro por natureza, o coração associa-se ao simbolismo do indivisível, à idéia de pulsação vital, e ao mesmo tempo de movimento dúplice de expansão e retração que perpetua a vida" (p.308). E o desejo de "recordar" o passado, que faz parte da peça, pode ser relacionado ao parentesco etimológico entre as palavras "recordar" e "coração", vindas do latim *cor, cordis*: "A palavra latina *cor* (ou *cordis*), que significa coração, deu origem a várias palavras da nossa língua. (...) Quando duas pessoas concordam é porque seus corações estão juntos ou unidos. Discordar, por outro lado, é o oposto. Vem do latim *dis* (separar) + *cordis*. Quem discorda, portanto, afasta-se do coração do outro. Recordar, por sua vez, quer dizer "trazer de novo ao coração". A expressão "saber de cor" também vem diretamente do latim: saber de coração, isto é, de memória. E, por último, vamos destacar a palavra coragem, que também deriva de cor. Para os antigos romanos, o coração era a sede da coragem." Fonte: http://www.douglastufano.com.br/curiosidades_7.html.

[96] "Representante da *Polis* – Cidade-Estado que é parte integral do universo – o coro medeia entre o indivíduo e as forças cósmicas, abrindo o organismo fechado da peça a um mundo mais amplo, em termos sociais e metafísicos" (Rosenfeld, 2006:40).

coro musical, e por extensão, do coro teatral, da *polis*, da multidão, sendo um lutador anônimo no meio da sociedade, agindo nela como militante político).

Outro traço épico presente na obra é o uso de slides mostrando tropas integralistas (p.49) e reunião de estudantes (p.57) – algo que extrapola a dimensão do palco, apresentando elementos externos a ele: por exemplo, as coletividades (tropas integralistas, estudantes), em momentos reais e históricos.

A peça também se inicia com cada personagem se apresentando à platéia com sua respectiva vestimenta e música – o que quebra a ilusão da quarta parede, de que há um mundo real no palco, e não teatro: já se sabe desde o início que estamos vendo uma obra teatral, com os personagens se comunicando com a plateia. Há, assim, a ligação entre personagens e público, o que configura mais um traço épico da peça.[97]

E, como dito, tais traços épicos são parte estrutural da obra, levando à discussão da história nacional em *Rasga Coração*. Isto será discutido de forma mais profunda adiante.

[97] Exemplo disto é a apresentação de Lorde Bundinha à plateia: "*Luís Campofiorito, conhecido como Lorde Bundinha devido ao aplomb do V-8, tanto no passo do urubu malandro, como do siri candeira, jocotó, siri boceta. Acompanhem a sobranceira elegância búndea no corta-jaca.* (Canta o Corta-jaca de Chiquinha Gonzaga, parodia, dança). *Ai, ai, como é bom gozar, ai corta a jaca assim assim assim*." (p.19).

CAPÍTULO 3 - Aspectos históricos de *Death of a Salesman*

1 - O crescimento econômico do pós-guerra nos EUA: Arthur Miller, em seu texto "Introduction to Collected Plays [Introdução às obras reunidas]", associa a confecção de *Death of a Salesman* com a idéia de crítica à "lei do sucesso":

> A confusão que alguns críticos fazem ao observarem *Morte dum caixeiro viajante*, neste sentido, é a de não verem que Willy Loman quebrou uma lei sem cuja proteção a vida se torna insuportável se não incompreensível para ele e para muitos outros; ela diz que o fracasso na sociedade e nos negócios não tem direito a existir. Diferente da lei de incesto, a lei do sucesso não é administrada por estatutos ou por uma igreja, mas é quase tão poderosa no seu impacto sobre os homens. Portanto, o caminho está aberto para aqueles que desejam considerar Willy simplesmente um tolo, ainda que eles próprios vivam na obediência da mesma lei que o matou.[98]

É interessante notar que, no fim dos anos 40 (época de confecção da peça), os Estados Unidos, depois de terem saído praticamente ilesos da Segunda Guerra Mundial (diferentemente dos países europeus, que se transformaram em ruínas), tiveram um dos maiores crescimentos econômicos de sua história:

> A imagem dos anos 1950, na memória coletiva, centra-se na prosperidade econômica e na estabilidade familiar. Nessa visão, todo mundo na época tinha emprego estável e ampla oportunidade de mobilidade social. A televisão, o cinema e a literatura de grande público destacaram famílias harmoniosas: pai trabalhador, mãe dona-de-casa e alguns filhos morando nos crescentes subúrbios em casas com quintais próprios e suas indefectíveis cercas brancas.
> Sem dúvida, essas imagens capturam aspectos da realidade da época. O PIB dos Estados Unidos saltou em 250% entre 1945 e 1960, com renda familiar crescente e baixas taxas de desemprego e inflação. A classe trabalhadora obteve acesso sem precedentes à economia de consumo de massa, sindicatos ganharam melhores salários e a expansão de benefícios, e o estado de bem-estar garantia em alguma medida a segurança econômica (Purdy et alli, 2008:230).

---

[98] "The confusion of some critics viewing *Death of a Salesman* in this regard is that they do not see that Willy Loman has broken a law without whose protection life is insupportable if not incomprehensible to him and to many others; it is the law which says that a failure in society and in business has no right to live. Unlike the law against incest, the law of success is not administered by statute or church, but it is very nearly as powerful in its grip upon men. (…) Therefore, the path is opened for those who wish to call Willy merely a foolish man even as they themselves are living in obedience to the same law that killed him" (*In*: Martin, 1999:149).

Chama a atenção, neste trecho, a menção à idéia de "casas com quintais próprios e suas indefectíveis cercas brancas". Na peça, Willy almejava ter uma imóvel deste tipo, pois passou 25 anos pagando a casa própria, a qual terminou de pagar exatamente no dia de sua morte – não podendo mais morar nela, ironicamente. Também queria ter um quintal em que pudesse plantar suas sementes. No entanto, assim como os apartamentos envolvem o espaço da casa e a "sufocam", na visão de Willy[99], havia a presença de algo complicado neste crescimento econômico pós-guerra dos EUA, que era o aumento das desigualdades sociais:

> O crescimento econômico foi inegável, mas nem todo mundo compartilhou da prosperidade. Em 1960, um quinto das famílias americanas vivia abaixo do nível oficial de pobreza estabelecido pelo governo e muitas outras sobreviveram apenas com a mínima segurança e conforto. A distribuição da renda não mudara muito: a população 20% mais rica continuou controlando 45% de toda renda, enquanto a 20% mais pobre controlava somente 5%. Indígenas, relegados às reservas no interior dos Estados Unidos, eram as pessoas mais pobres no país. Idosos e trabalhadores rurais de todas as etnias e as populações afro-americana e latino-americana estavam desproporcionalmente entre os indigentes. Devido à discriminação e à falta de dinheiro, esses grupos raramente desfrutavam a 'maravilhosa vida suburbana', concentrando-se nos centros das cidades, onde empregos, comércios e serviços públicos tornavam-se cada vez menos acessíveis (Purdy et alli, 2008:230-1).

Miller, num contexto de prosperidade como o dos EUA do pós-guerra, analisa a concepção de sucesso em voga no momento, procurando aprofundar esta análise por meio da referência, na peça, a vários períodos e contextos da história social americana em que a noção de sucesso tomou forma, e quais foram os efeitos disto. As referências são diversas, e de diversas maneiras, como será visto abaixo. Assim, torna-se necessário refletir, entre outras coisas, sobre alguns fatos históricos ocorridos nos EUA (entre eles, a independência americana, as corridas do ouro e a crise de 1929) para que possamos tentar compreender como esta análise da concepção de sucesso, relacionada à noção de "Sonho Americano [*American Dream*]", toma forma em *Morte dum Caixeiro Viajante*. Para iniciar este estudo, será trazida à discussão uma personagem extremamente importante na obra: o irmão de Willy, Ben.

2 - Ben, American Dream *e a história americana:* Num determinado momento da peça, Willy, ao falar sobre Boston (p.145), chama o local de *"berço da Revolução" [cradle of the Re-*

[99] Tal como Willy comenta durante a peça: "*A grama não cresce mais, você não consegue plantar uma cenoura no quintal. Eles deviam ter uma lei contra apartamentos [The grass don't grow anymore, you can't raise a carrot in the back yard. They should've had a law against apartment houses]"* (p.135).

volution]. De fato, o processo de independência dos EUA em 1776[100] iniciou-se em Boston, e esta cidade, consequentemente, acabou contribuindo para o nascimento da nação americana.

Curiosamente, era num hotel em Boston que Willy se encontrava com sua amante, a Mulher, e foi lá que Biff flagrou ambos em adultério, sendo que, a partir deste momento, o sentimento de amor e admiração entre o pai Willy e o filho Biff foi rompido (sendo criadas as bases para a ruína de ambos).

Tal menção a Boston pode ser vista como uma ironia à própria concepção americana de nação, uma vez que o "berço da Revolução" se transforma num local de degradação (de um flagrante de adultério) e de ruína para pai e filho. A noção de sucesso e de *American Dream* que Willy almejava, como será visto abaixo, é algo que está, de certa forma, ligada aos pressupostos da independência e da formação dos Estados Unidos – uma vez que a ideia de que todos são iguais perante a lei (e, conseqüentemente, possuem iguais oportunidades de vencer na vida) já estava presente nos textos de nomes como Benjamin Franklin, um dos líderes da independência americana. Miller pode querer argumentar, por meio desta referência a Boston, que a noção de Sonho Americano deve ser considerada em suas limitações (uma vez que aquele que defendia que este Sonho era possível, Willy, não conseguiu obtê-lo, e degradou-se num ato de adultério neste berço da Revolução).

Esta ironia em relação a Boston aparece também num outro trecho da peça (p.132) em que Linda se indigna com a rotina estressante de Willy, que viaja longas distâncias, e questiona por que seu marido não poderia trabalhar em Nova Iorque:

> *LINDA: Willy, Querido. Fale com eles de novo. Não há razão para você não poder trabalhar em Nova Iorque.*
>
> *WILLY: Eles não precisam de mim em Nova Iorque. Eu sou o homem de* New England. *Eu sou vital em* New England. [101]

Este trecho também remete a Boston, uma vez que esta é a principal cidade da região de *New England*. E chama a atenção o fato de o caixeiro dizer que é "*vital em* New England", uma

---

[100] Chama a atenção, por exemplo, o conflito que se deu em Boston entre ingleses e americanos, em 1770, em que alguns destes últimos morreram, e que ficou conhecido como "Massacre de Boston". Este episódio serviu de propaganda para os separatistas americanos, que seis anos depois declarariam a independência (Purdy et alii, 2008: 79). O próprio Benjamin Franklin, um dos líderes da independência americana, era de Boston (Purdy et alii, 2008: 74).

[101] *LINDA: Willy, Dear. Talk to them again. There's no reason why you can't work in New York.*
WILLY: They don't need me in New York. I'm the New England man. I'm vital in New England.

ironia em se tratando de um caixeiro viajante de sessenta anos que, por não produzir mais como antigamente, passa a receber cada vez menos, até ser despedido (e descartado) da empresa em que trabalhou durante anos. Willy se sentia insubstituível, vital para a firma, mas não era.

Essa sensação de "ser insubstituível" está ligada também ao fato de Willy e Biff aparecerem na peça associados a um desejo de reconhecimento público, embora não consigam mais do que serem anônimos na multidão. Willy deseja que seu filho tenha sucesso e seja publicamente conhecido. E prova disto é que, no plano do passado, quando Biff jogava futebol americano na escola, Willy dizia que *"chamariam-no um outro* Red Grange*" ["They'll be calling him another Red Grange" (p.186)]*, jogador de futebol americano que se tornou um ídolo nacional jogando entre os anos 20 e 30, no meio universitário e também profissional[102]. Charley, seu vizinho e amigo, num tom de brincadeira, ironiza este seu pensamento, questionando *"Quem é* Red Grange?" ["*Who is Red Grange?"*][103] (e questionando, também, a própria concepção de fama e estrelato). Obviamente, Biff não se tornará um famoso jogador de futebol, e continuará sendo um anônimo. Assim, a ilusão do sucesso e do reconhecimento público perpassa toda a peça, e atinge, de uma forma ou de outra, pai e filho.

No entanto, para entender melhor o processo histórico no qual *Salesman* está inserido, torna-se necessário analisar, de forma mais detalhada, um dos personagens da peça: Ben. Este, que aparece como irmão de Willy, está imbuído de valores nos quais o caixeiro acreditava, tal como o de que aquele que quer e trabalha arduamente, consegue enriquecer somente com seu próprio esforço.

Ben só aparece no plano do passado da peça, por meio das lembranças de Willy. Fazia viagens a lugares remotos em busca de riquezas e aventuras. Afirma que esteve no Alasca e na África, na qual diz ter atravessado a selva. Ben conta aos filhos de Willy o caminho para o sucesso, para conseguir o Sonho Americano: "*Ora, rapazes, quando eu tinha dezessete anos eu entrei na selva, e com vinte e um eu saí dela.* Ele ri. *E, meu Deus, eu estava rico! [Why, boys, when I was seventeen I walked into the jungle, and when I was twenty-one I walked out.* He laughs. *And by*

---

[102] Red Grange, que trabalhou posteriormente como apresentador de radio e televisão, destacava-se pelas suas longas arrancadas, e ficou conhecido como um dos mais famosos jogadores de futebol americano do século XX, auxiliando na popularização deste esporte: "[Red Grange:] American collegiate and professional gridiron football player and broadcaster. He was an outstanding halfback whose spectacular long runs made him one of the most famous players of the 20th century. He was an important influence in popularizing professional football." Fonte: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/241642/Red-Grange

[103] Nesta cena, após esta ironia de Charley, inicia-se um acompanhamento musical: um som *"frenético e gozador [mocking frenzy sound]",* que acompanha a ação no palco, comentando-a (ironizando o desejo de fama de Willy para Biff).

God I was rich.][104]" (p.157); tal frase se repete (como um refrão recorrente) também na página 159-60, com a rubrica de Miller indicando que esta fala deve dar "*grande ênfase para cada palavra, e agora com uma certa ousadia viciosa [giving great weight to each word, and with a certain vicious audacity]*". O irmão do caixeiro representa, assim, o espírito de iniciativa e empreendedorismo que deve ser cultivado para se chegar ao sucesso.

A cada decepção sua durante a peça, Willy recorre às lembranças de Ben, de que é possível sim vencer na vida, e, se ele não consegue, Biff conseguirá. São constantes as perguntas de Willy a Ben sobre qual é o segredo de seu sucesso: *"Qual é o segredo? Como você fez isto? [What's the answer? How did you do it?]"* (p.156).

Na primeira aparição do irmão do caixeiro na peça, Willy está jogando cartas com seu vizinho Charley, sendo que Willy diz a este que ele o *"fez lembrar"* seu irmão *("That's funny. For a second there you reminded me of my brother Ben"* (p.154) – curiosamente, o caixeiro se "lembra" de Ben por meio do pai de Bernard, sendo que sua memória, neste momento, é ativada na peça). Se Willy se recorda do irmão por meio do vizinho, isto significa que o caixeiro vê semelhanças entre ambos, visualizando algo em comum entre o tipo de empreendorismo de Ben e o feito no mundo dos negócios, no mundo de Charley, e entre a selva que Ben enfrentou e a "selva de pedra" que o vizinho e o caixeiro enfrentam. A partir deste momento, ele passa a falar com os dois ao mesmo tempo, dando a resposta que era de um ao outro e vice-versa, misturando simultaneamente passado e presente.

Willy também tenta demonstrar a Ben a semelhança entre estes dois mundos – o da "selva" e o da metrópole -, embora o irmão tenda a não concordar muito com isto. O caixeiro argumenta que o Brooklyn é tão perigoso e aventuresco quanto o mundo selvagem de Ben: *"É o Brooklyn, eu sei, mas nós caçamos também... (...) Oh, claro, aqui há cobras e coelhos e – Este é a razão de por que vim para cá [It's Brooklyn, I know, but we hunt, too (...) Oh, sure, there's snakes and rabbits and – That's why I moved out here]"* (p.158). Para provar isto, Willy pede a Biff que pegue areia para reformar a varanda, e o filho acaba, numa cena cômica e patética, roubando o material do apartamento vizinho.

---

[104] A idéia de que é possível, nos Estados Unidos, ficar rico desde que se tenha iniciativa e se trabalhe arduamente para isto, está constantemente presente nas falas de Willy, muitas vezes se referindo a Ben: *WILLY: Qual é o mistério? O homem sabia o que queria, foi lá e conseguiu! Entrou na selva, e saiu, com vinte e um anos, e estava rico! O mundo é uma ostra, mas você não a encontra aberta num colchão! [What's the mistery? The man knew what he wanted and went out and got it! Walked into a jungle, and comes out, the age of twenty-one, and he's rich! The world is an oyster, but you don't crack it open on a mattress!]"* (p.152).

Charley reclama de tal furto de Biff, e o pai do garoto rebate a crítica, dizendo que seus filhos são corajosos. É neste momento que o pai de Bernard diz: *"Willy, as prisões estão cheias de gente destemida [Willy, the jails are full of fearless characters]",* e Ben completa sua frase: *"E a bolsa de valores também, meu caro [And the stock exchange, my friend]"* (p.158), fazendo o paralelo entre a cadeia e o mundo dos negócios, até mesmo no sentido de que, muitos dos vencedores destemidos estão no mercado – e, entre eles, aqueles que praticam a corrupção; e muitos dos perdedores destemidos estão na cadeia – uma possível referência àqueles que contraem grandes dívidas ao tentarem grandes negócios, e à crise de 29, que produziu muitos destes endividados.

Willy parece, em determinados momentos da peça, hesitar em seguir a receita de Dave Singleman de tentar vencer profissionalmente como caixeiro. No entanto, apesar desta hesitação, o caixeiro procura demonstrar a Ben que tem certeza do que quer, e que possui sucesso profissional: *"O mundo dos negócios é ruim, perigoso. Mas não para mim, é claro [Business is bad, it's murderous. But not for me, of course]" (*p.159).

Ben também incorpora o espírito de competição tanto no mundo dos negócios, quanto no mundo da selva. Numa das cenas do passado, Willy havia dado aos filhos um saco de boxe (*punching bag*)[105] (p. 143-4), no que diz: *"este é o melhor presente para os dias de hoje [Well, it´s the finest thing for the timing]"* (p.144). Biff, com sua blusa que contém um "S" (de sucesso, possivelmente - uma ironia ao seu fracasso), aprende do pai que se deve competir, e bater no adversário (aprendizado simbolizado pela imagem do boxe) para vencê-lo. No entanto, numa cena posterior, Ben aparece à família, e chama Biff para, esportivamente, lutar com ele *("Bata aqui, rapaz, o mais forte que puder [Hit that, boy – hard as you can]"* (p.157)); na luta, o irmão do caixeiro derruba o sobrinho, com o auxílio do guarda-chuva, e, ao apontá-lo para o rosto de Biff, exclama: *"Nunca jogue limpo com um estranho, rapaz. Você nunca vai sobreviver na selva assim [never fight fair with a stranger, boy. You'll never get out of the jungle that way]" (p.158).*

Tal cena demonstra que Willy tenta ensinar a Biff e Happy que é necessário ter espírito competitivo, algo simbolizado pelo saco de boxe dado aos filhos, num esporte em que é preciso nocautear o adversário para vencer. No entanto, tal espírito, certas vezes, demanda também malícia e corrupção: Ben nos ensina que, para sobreviver na selva (que pode simbolizar também o

[105] Tal saco de boxe, segundo Willy (p.144), está autografado por Gene Tunney (1898-1978), boxeador norte-americano que se tornou campeão mundial dos pesos pesados em 1926, ao derrotar Jack Dempsey. Tanto esta referência quanto a de Red Grange é irônica, aludindo a vencedores no esporte, sendo que Biff não conseguirá entrar nesta lista. Fonte: http://www.biography.com/articles/Gene-Tunney-9511814

mundo de negócios) é preciso trapacear. Biff, obviamente não querendo participar desse mundo, é "derrotado" pelo tio. Chama a atenção, nesta cena, a frase de Linda, como protesto simbólico a este espírito competitivo: *"Por que ele [Biff] tem que lutar, querido? [Why must he fight, dear?]".*[106]

Algo que Ben também costuma ter é o cálculo racional dos fatos – algo muito importante no mundo dos negócios. Tal precisão matemática é exemplificada nesta sua fala a Willy, em ele diz, com exatidão, a idade que o caixeiro tinha quando seu pai morreu (três anos e onze meses):

> *WILLY: Bem, eu era apenas um bebê, é claro, três ou quatro anos de idade.*
> *BEN: Três anos e onze meses.*
> *WILLY: Que memória você tem, Ben!*
> *BEN: Eu tenho muitos empreendimentos, William, e eu nunca mantive livros. (p.156)*[107]

Ben acaba sendo um exemplo para o caixeiro, que se inspira no irmão para continuar a busca pelo sucesso obtido pelas próprias mãos. Também é para quem Willy confessa suas angústias, como, por exemplo, quando comenta com o irmão sua crença de que, no passado, havia uma camaradagem e honestidade que não existem mais hoje: *"Oh, Ben, como é que voltamos aos velhos tempos? Eram cheios de luz, e camaradagem, o andar de trenó no inverno, e o rubor no rosto. E sempre boas notícias a caminho, sempre algo bom vindo pela frente [Oh, Ben, how do we get back to all the great times? Used to be so full of light, and comradeship, the sleigh-riding in winter, and the ruddiness on his cheeks. And always some kind of good news coming up, always something nice coming up ahead]* (p.213)". Curiosamente, esta fala é acompanhada pela *"alegre música dos garotos"*, que, alegre, começa a tocar, ironicamente, num momento de nostalgia e elegia de Willy – um comentário de cunho irônico e épico a respeito da nostalgia do caixeiro.

Miller comenta que Ben é uma personagem que possui traços expressionistas, uma vez que o irmão de Willy não teria profundidade psicológica[108] - o que nos faz ter como hipótese que, se Ben não possui profundidade psicológica, ele pode ser uma alegoria social de vários elementos da

---

[106] Algo que também é ironizado em *Salesman* é o espírito de livre iniciativa e de empreendedorismo. Quando o jovem Biff rouba a bola de futebol de seu técnico para treinar, Willy diz: *"O técnico provavelmente vai te elogiar pela sua iniciativa [Coach'll probably congratulate you on your initiative*] (p.145)". O espírito empreendedor aqui é, na verdade, ironicamente um ato de roubo, que não levará Biff, ao contrário do que Willy pensa, ao sucesso.

[107] *WILLY: Well, I was just a baby, of course, only three or four years old*
BEN: Three years and eleven months.
WILLLY: What a memory, Ben!
BEN: I have many enterprises, William, and I never kept books.

[108] Cf. Martin, 1999: 272.

história americana. De fato, esta personagem é a única que, além da Mulher, aparece exclusivamente no plano do passado da peça, sendo tal presença episódica, o que impede que haja uma construção dramática linear de sua personalidade. Além disso, ao contrário de Willy, Ben não apresenta conflitos psicológicos, sabendo muito bem o que quer: ir a expedições em busca de riquezas, seja na África, seja no Alasca (ele é *"totalmente certo do seu destino [utterly certain of his destiny]"*, tal como aparece na rubrica que o descreve em sua primeira aparição na peça). Poderia ele ser símbolo do *self-made man* e do empreendedorismo norte-americano?[109]

Curiosamente, Benjamin Franklin, considerado um dos *Founding Fathers* (ou seja, um dos nomes que estiveram envolvidos no processo de independência e formação da nação americana) e que encarna em si, pelos seus textos e modo de vida, a imagem do empreendedorismo, da livre iniciativa e da ideia de enriquecimento pelo trabalho árduo, também é conhecido no universo cultural dos EUA como "Ben" (no caso, Ben Franklin)[110]. Este possuía um filho chamado William. E, William Franklin, apesar de ter conseguido uma respeitabilidade profissional (sendo, inclusive, Governador de Nova Jersey) era um filho concebido fora dos laços matrimoniais[111], - ou seja, uma espécie de "filho bastardo", cuja mãe é desconhecida. Curiosamente, o nome verdadeiro de Willy era William, sendo que constantemente Ben o chama por este nome verdadeiro - o único da peça a fazer isto (cf., por exemplo, p.156, p.183)[112].

Se Miller tinha a intenção de, ao dar a suas personagens os nomes de Ben e William, fazer estas referências à história dos EUA, é difícil dizer; no entanto, é possível que Willy, cujo nome real era William, seja uma espécie de "filho bastardo" de certos valores defendidos desde a independência americana, simbolizados pela imagem de Benjamin Franklin, cujo nome é igual ao do irmão empreendedor do caixeiro, Ben Loman[113].

---

[109] Segundo Rosenfeld, o irmão Ben "encarna, para o fracassado caixeiro-viajante, o mito do *self-made man*, há muito obsoleto" (2006:127). No entanto, se este é um mito obsoleto, veremos que ele não morreu, tendo suas variações (variações do tipo de *American Dream* a ser conquistado, como será discutido adiante).

[110] Cf., por exemplo, http://www.ushistory.org/franklin/info/index.htm

[111] Fonte: http://www.ushistory.org/graeme/people/franklin_fergusson.htm

[112] BEN, *glancing at his watch*: Haven't the time, **William** (p. 183, grifo meu).

[113] "Em 1728, Benjamin foi pai de uma criança chamada William. A mãe de William não é conhecida. Entretanto, em 1730 Benjamin se casou com seu amor de infância, Deborah Read. [In 1728, Benjamin fathered a child named William. The mother of William is not known. However, in 1730 Benjamin married his childhood sweetheart, Deborah Read]" (http://www.ushistory.org/franklin/info/index.htm). Curiosamente, assim como a mãe de William Franklin não é conhecida, a mãe do caixeiro só é referida (p.157), mas não sabemos nada sobre ela, nem sequer seu nome. E quando Linda comenta com Biff que Willy voltou a ganhar o seu salário em forma de comissões, como um iniciante ou um desconhecido (*"For five weeks he [Willy]'s been on straight commission, like a beginner, an unknown!", p.163*), Biff chama os chefes de seu pai *"bastardos" ("Those ungrateful bastards!"),* o que indica grande ironia se pensarmos sobre este filho bastardo de Benjamin Franklin que possui o mesmo nome que Willy.

Tal hipótese pode ser reforçada quando analisamos o pai de Willy Loman, ausente na peça, de quem só sabemos informações por meio dos relatos de Ben. Chama a atenção que Ben se refere ao pai do caixeiro como alguém que viajava os Estados Unidos para criar suas invenções e vendê-las ao longo do caminho (entre estas invenções, flautas que ele tocava e vendia). Segundo o irmão do caixeiro, as viagens de seu genitor começavam sempre por Boston, o mesmo "berço da Revolução" mencionado por Willy, onde se iniciou a campanha pela independência americana, onde nasceu Ben Franklin, e onde o pai de Biff tinha uma relação extraconjugal:

> *BEN: Nosso pai era um grande homem, de espírito aventureiro. Ele saía de Boston, jogava a família inteira na carroça, e viajava pelo país, por Ohio, Indiana, Michigan, Illinois, e todos os estados do Oeste. E nós parávamos nas cidades e vendíamos as flautas que ele fazia no caminho. Grande inventor, nosso pai. Com as criações dele, ele fazia mais dinheiro numa semana do que um homem como você faria numa vida (p.157).* [114]

Willy diz que não se lembra de seu pai, pois era muito pequeno quando ele foi embora. Só se lembra de um homem barbudo num contexto em que o caixeiro estava no colo de sua mãe, em volta do fogo, com uma música sendo tocada (p.157). Esta música vinha da flauta que seu genitor tocava. Por não se recordar do pai, Willy encontra-se, de certa forma, separado de sua origem e de seu passado, o qual tenta recuperar pedindo a Ben que fale sobre este homem que fazia flautas. Neste sentido, o som deste instrumento, que aparece constantemente na peça (inclusive no final dela, após a morte de Willy) pode remeter a (e comentar a respeito de) esta busca difícil do passado e da origem feita pelo caixeiro, que também se manifesta por meio de suas lembranças fragmentadas do passado que aparecem no palco.[115]

Esta busca da origem e do passado feita por Willy, como dito, remete a Boston, o “berço da Revolução”, uma vez que era nesta cidade que seu pai iniciava suas viagens. Neste sentido, é possível dizer que, na peça, o problema de encontrar (e refletir sobre) a origem esteja no próprio seio da nação americana, que sempre teve seus pilares erigidos sobre os relatos e as concepções

---

[114] *BEN: Father was a very great and a very wild-hearted man. We would start in Boston, and he'd toss the whole family into the wagon, and then he'd drive the team right across the country; through Ohio, and Indiana, Michigan, Illinois, and all the Western States. And we'd stop in the towns and sell the flutes that he'd made on the way. Great inventor, Father. With one gadget he made more in a week than a man like you could make in a lifetime.*

[115] *WILLY: O pai se foi quando eu era um bebê e eu nunca tive a chance de falar com ele e eu me sinto meio que temporário em mim mesmo [Dad left when I was such a baby and I never had a chance to talk to him and I still feel - kind of temporary about myself]” (p.159).*

de personalidades históricas como Ben (neste caso, não Ben Loman, mas Ben Franklin)[116]. Isto é reforçado pela informação de que o pai do caixeiro era um "grande inventor", que fazia dinheiro com suas invenções. Tal espírito de engenho e empreendedorismo também remete às concepções de Benjamin Franklin (como será visto abaixo). Assim, podemos dizer que muito da origem de Willy (e suas complexidades) está ligada à própria origem dos Estados Unidos.

Ben incorpora o ideal de empreendedorismo e engenho dos *Founding Fathers* também na música que o acompanha e comenta, chamada *ipsis litteris* de "*ídílica [idyllic]*" numa rubrica de Miller (p.218), o que indica como este passado visto por Willy, o qual Ben representa, possui uma perfeição idílica que não corresponde ao que o caixeiro vive no presente, pois a ideia de "sair rico da selva" com 21 anos após muito trabalho e empreendedorismo não se assemelha ao final trágico de demissão e suicídio que o pai de Biff enfrentará no presente.

Também chamam a atenção as frases finais de Ben na peça, em que não se sabe mais se se trata do plano do passado ou de alucinações de Willy no presente, uma vez que seu irmão comenta sobre a ideia do pai de Biff de tentar o suicídio para deixar o dinheiro do seguro ao filho, algo que não parece fazer parte do plano do passado. Estas frases (pp.218-9) não respondem exatamente ao que é dito por Willy, mas, por serem oriundas de falas anteriormente ditas por Ben ao caixeiro durante toda a peça, reaparecem no final para comentar a situação do pai de Biff – ou seja, repetem, como num refrão, os valores defendidos por Willy, baseados no *American Dream.* Assim, Ben diz: *"Sim, excelente, com vinte mil o ajudando [Yes, outstanding, with twenty thousand behind him]"; "Tem que ser um grande homem para vencer a selva [And it does take a great kind of a man to crack the jungle]"; "A selva é escura mas lotada de diamantes, Willy [The jungle is dark but full of diamonds, Willy]" (*reforçando, aqui, novamente, o paralelo entre a selva e o mundo dos negócios); *"É preciso entrar na selva para tirar um diamante dela [One must go in to fetch a diamond out]"; "Um diamante é bruto e difícil de ser pego [A diamond is rough and hard to the touch]*", e, já na página 219, quase como um refrão : *"Lá é escuro, mas cheio de diamantes [It's dark there, but full of diamonds]"*. Tais frases repetidas, que reafirmam que, com árduo trabalho e iniciativa empreendedora, o sucesso e o enriquecimento são garantidos, são co-

[116] É interessante notar também que Willy não conviveu com ninguém que "venceu na vida": suas crenças no sucesso vêm da história que ele ouviu a respeito de Dave Singleman, e a própria origem do caixeiro só é conhecida por meio dos relatos de Ben. A experiência de Willy, em parte, não é a da vivência, mas a das palavras (que, por serem palavras, podem não ser vistas com absoluta fidelidade).

mentários irônicos e épicos sobre um Willy que está em ruínas, prestes a se suicidar, após lhe ter sido negado o sucesso que ele tanto buscava.

Nesta cena, há também outra frase de Ben que merece destaque: *"Tempo, William, Tempo [Time, William, Time]"* (p.219). O irmão de Willy é caracterizado em *Salesman* como alguém muito preocupado com o tempo. Uma de suas primeiras palavras no texto é *"Só tenho alguns minutos [I only have a few minutes]"* (p.154); tal frase é dita por alguém que não tem tempo a perder, e precisa voltar logo para a África, para os seus negócios. Outras orações semelhantes que indicam a sua pressa serão proferidas por Ben ao longo da peça (pp.156-7, p.183). Esta ideia de não desperdiçar o tempo para utilizá-lo de forma prudente já estava nos textos escritos por Benjamin Franklin:

> O ócio, assim como a ferrugem, desgasta mais do que o trabalho, enquanto a chave usada está sempre brilhante, como diz o provérbio[117]. "Mas, amas a vida? Então não desperdice o tempo, por que é de tempo que a vida é feita", como diz o provérbio. Quanto tempo usamos para dormir, mais do que o necessário! Esquecendo que "A raposa que dorme não pega sua presa, e haverá tempo bastante para dormirmos no túmulo," como diz o provérbio. [118] (1848:2).

Assim, a personagem Ben incorpora pressupostos que estiveram presentes na formação da nação americana, e que já faziam parte de textos como o citado acima, em que a concepção de não desperdiçar o tempo é crucial[119]. Vejamos, agora, outros destes pressupostos que, de uma forma ou de outra, Ben acaba incorporando.

---

[117] A crítica à preguiça e à ociosidade, presente no texto de Benjamim Franklin, está, por exemplo, nas acusações que Willy faz a Biff, por este ainda estar vivendo de bicos no interior*: "Biff é um preguiçoso, vagabundo! [Biff is a lazy bum!]*", no que, paradoxalmente, logo em seguida ele vai dizer que Biff não é preguiçoso: *"Biff Loman está perdido. No melhor país do mundo um jovem com tal – charme pessoal, está perdido. E tão trabalhador. Uma coisa eu falo sobre Biff – ele não é preguiçoso [Biff Loman is lost. In the greatest country in the world a young man with such – personal attractiveness, gets lost. And such a hard worker. There's one thing about Biff – he's not lazy*.]" (p.134).

[118] "'Sloth, like rust, consumes faster than labor wears, while the used key is always bright', as poor Richard says. 'But, dost thou love life? Then do not squander time, for that is the stuff life is made of', as poor Richard says. How much more than is necessary do we spend in sleep! forgetting that 'the sleeping fox catches no poultry, and that there will be sleeping enough in the grave', as poor Richard says" [tradução minha]. Franklin, Benjamin. *The way to wealth*. Foi usado "como diz o provérbio" no lugar da expressão "As Poor Richard says", sendo "Poor Richard" uma personagem criada por Benjamim Franklin para exprimir idéias suas em seus textos. Curiosamente, tal personagem era um filósofo não letrado, parecendo ser aqui dada mais importância à experiência como forma de conhecimento do que ao letramento (o que nos faz lembrar a frase de Ben citada acima: "Eu tenho muitas empresas, William, e eu nunca mantive livros", p.156).
Sobre "Poor Richard", cf. http://www.britannica.com/EBchecked/topic/469948/Poor-Richard.

[119] Se Ben em *Salesman* fala a todo o momento que "não tem tempo a perder", Luca critica esta visão sobre o tempo em *Rasga Coração.* Ao tentar fazer amizades com pessoas desconhecidas na rua, e receber o estranhamento e o desprezo delas, o filho de Manguari comenta*: "...uns diziam 'não tenho tempo' e mostravam o relógio, saca? Feito*

<u>*3 - O Sonho Americano* [American Dream]:</u> Nos textos de Benjamin Franklin, tal como *O caminho para a riqueza [The way to Wealth]*, já estão assentadas bases do que depois viria a ser chamado de *American Dream* [*Sonho Americano*] – a idéia de valorização do trabalho na concepção de que qualquer um pode enriquecer desde que não perca tempo[120], e trabalhe bastante para isso[121].

Hochschild (1995: 18) utiliza uma frase do ex-presidente Bill Clinton para definir o que seria o *American Dream*: "O Sonho Americano no qual crescemos é simples, mas potente – se você trabalhar arduamente e seguir as regras, você terá a chance de ir tão longe quanto os seus dons, dados por Deus, possam te levar".[122] Tal concepção está ligada, sobretudo, à ideia de sucesso[123]:

> O Sonho Americano consiste em princípios sobre como alcançar sucesso. As pessoas, em geral, definem como sucesso ter um alto salário, um emprego de prestígio, segurança econômica. A minha abordagem não é exceção. Mas, para o presidente Reagan, conquistas materiais são só um modo de auto-realização. As pessoas procuram sucesso desde o púlpito até o palco do Metropolitan Opera, desde a filiação ao mais novo clube de

---

fosse um crucifixo o relógio, parabéns! Está tudo muito organizado, parabéns, as pessoas todas cuidando do amanhã, a vida trancada no coração, o defeito mais feio é viver espontâneo, gênio!" (p.26).

[120] Chamam a atenção outras referências ao tempo na peça. Por exemplo, o Relógio de Waterbury (*Waterbury Clock*, p.145), sendo Waterbury um distrito de Connecticut famoso pela produção de relógios (Fonte: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/637362/Waterbury); e há também o relógio que Willy ganha de Ben, e que, ironicamente, o caixeiro utiliza para pagar o curso por correspondência de radio [*radio correspondence course*] de Biff (p.160).

[121] No plano do passado, há uma cena em que Biff e Happy estão polindo o carro (p.144), e Willy lhes diz: *"Nunca abandone um trabalho até este estar terminado [Never leave a job till it's finished.]"* Tal frase, como um provérbio que ensina o caminho para o sucesso ("As poor Richard says"), poderia perfeitamente fazer parte de textos como *The Way to Wealth*. Outro exemplo de frases de Willy deste tipo ocorre quando Biff vai pedir financiamento para Oliver: *"Mas não use jaqueta esporte e calças largas quando você for falar com Oliver [But don't wear sports jacket and slacks when you see Oliver]"; "fale o mínimo possível, e não solte piadinhas [talk as little as possible, and don't crack any jokes]"; "Fique bem, quieto e sério [Be quiet, fine and serious]"; "Mas lembre-se: comece grande e você vai terminar grande [But remember, start big and you'll end big]" (p.168), "não é o que você diz, mas como você diz - porque a personalidade ganha o dia [it's not what you say, it's how you say it – because personality always wins the day]" (p.169).* Curiosamente, nesta parte da peça, o caixeiro fala ao filho: "*Todo mundo gosta de um <u>piadista</u>, mas ninguém lhe empresta dinheiro [Everybody likes a <u>kidder</u>, but nobody lends him money*] [grifos meus]", e a Mulher havia chamado Willy de "kidder" numa cena anterior (p.150), o que mostra ironicamente que, se ele dá estes conselhos a Biff, ele próprio não parece ser o homem escolhido para receber um empréstimo de 15 mil dólares.

[122] "The American Dream that we were all raised on is a simple but powerful one - if you work hard and play by the rules you should be given a chance to go as far as your God-given ability will take you." – os trechos do livro de Hochschild utilizados no trabalho foram por mim traduzidos.

[123] Hochschild classifica a idéia de sucesso em três tipos - absoluto: vencer na vida para conseguir algum estado de bem estar; relativo: obter sucesso para melhorar em relação a uma certa situação – ter uma situação melhor do que a vida dos pais, ou melhor do que a origem humilde, por exemplo; e competitivo: para se vencer na vida, tem que se derrotar algo – por exemplo, os adversários a uma vaga de emprego. A peça parece apresentar a busca pelos três tipos de sucesso: o absoluto – Willy e seu desejo de ter um negócio próprio, para o bem estar seu e de sua família; o relativo – já que Willy não conseguiu vencer, quer que Biff seja melhor do que ele, e vença nos esportes, na universidade e no mundo dos negócios; e o competitivo – as constantes comparações feitas por Willy entre Biff e Bernard, argumentando que o primeiro é melhor do que o segundo.

> dança até à candidatura ao Senado. O sucesso pode ser amorfo e abrangente tal como 'o direito de dizer o que se quer dizer, fazer o que se quer fazer, e transformar o mundo em algo que seja bom para todo o mundo' (Hochschild, 1995:15-6).[124]

Também está ligada à idéia de que os Estados Unidos são a "terra das oportunidades", algo que vem da sua trajetória histórica, uma vez que, ao longo de sua formação, o país sempre foi visto como novo, dentro de um continente novo, fora das velhas estruturas sociais europeias, com tudo ainda por se criar, e oportunidades para se aproveitar:

> 'No princípio', escreveu John Locke, 'todo o mundo era a América'. Locke se referia especificamente à ausência de uma lógica monetária na sociedade primitiva. Mas a frase evoca o novo imaculado, as possibilidades infinitas, os recursos ilimitados que, em geral, são entendidos como a essência do Sonho Americano. No entanto, a frase representa, para muitos americanos, uma variante da fantasia de Locke – um novo mundo onde qualquer coisa pode acontecer e boas coisas acontecem. Milhões de imigrantes chegaram aos EUA e milhões de migrantes se deslocaram dentro do país, para conseguirem realizar suas versões do Sonho Americano. Por medirem seus objetivos e pelo seu próprio esforço, muitos conseguiram o sucesso. Mas outros muitos, provavelmente, tornaram-se derrotados e desiludidos (Hochschild, 1995:15). [125]

Hochschild analisa o *American Dream* por meio de quatro princípios [*tenets*]: **quem** pode perseguir o Sonho Americano, n**o que** consiste esta perseguição, **como** alguém tem sucesso perseguindo este sonho, e **por que** este sonho é tão buscado (grifo meu).

Em relação ao primeiro princípio (quem), chama a atenção que, na concepção cultural norte-americana, qualquer um pode buscar o Sonho Americano, independentemente de seu passado. Não é necessário ter uma origem nobre, por exemplo, para se tornar rico: basta trabalhar para isto. Assim, Willy, por sua vez, nem se lembra de seu passado: seu pai é uma vaga figura em suas

---

[124] "The American dream consists of tenets about achieving success. (…) People most often define success as the attainment of a high income, a prestigious job, economic security. My treatment is no exception. But, pace President Reagan, material well-being is only one form of accomplishment. People seek success from the pulpit to the stage of the Metropolitan Opera, from membership in the newest dance club to membership in the Senate. Success can be as amorphous and encompassing as 'a right to say what they wanta say, do what they wanta do, and fashion a world into something that can be great for everyone.'"

[125] "'In the beginning', wrote John Locke, 'all the world was America.' Locke was referring specifically to the absence of a cash nexus in primitive society. But the sentence evokes the unsullied newness, infinite possibility, limitless resources that are commonly understood to be the essence of the 'American dream' (…). Nevertheless, the phrase elicits for most Americans some variant of Locke's fantasy - a new world where anything can happen and good things might. Millions of immigrants and internal migrants have moved to America, and around within it, to fulfill their version of the American dream. By objective measures and their own accounts, many have achieved success. Probably just as many have been defeated and disillusioned."

lembranças. No entanto, Willy se sente contemplado pela possibilidade de perseguir este sonho. O passado de alguém é algo que pouco importa, nesta concepção cultural. A peça, de certa forma, porém, problematiza esta ideia uma vez que, por meio das lembranças do caixeiro, o passado da personagem será analisado, e a busca pela origem feita pelo pai de Biff será enfatizada.

Já o segundo princípio (o que) engloba a ideia de que "one may reasonably anticipate success" [pode-se razoavelmente antecipar o sucesso] (1995:19), embora esta antecipação não seja a garantia de que se conseguirá este sucesso. O terceiro pressuposto do sonho (como) expõe a relação entre trabalho árduo, mérito individual e merecimento. Por fim, o quarto princípio (por que) liga a ideia de sucesso à de virtude (ou seja, alguém que tem sucesso é alguém com virtude), sendo o insucesso associado à idéia de castigo e pecado.

A autora aponta, a partir daí, as limitações presentes nestes quatro princípios do Sonho Americano. No primeiro caso, a concepção de que todo o mundo pode perseguir o sonho é contestada por Hochschild, já que são negadas a muitos as oportunidades desta busca pelo sucesso – uma vez que as desigualdades históricas e sociais impedem condições de luta iguais a todos:

> Por esta razão, uma formulação problemática do primeiro pressuposto – de que as pessoas começam a perseguir o sucesso com vantagens variadas, mas que ninguém é barrado de perseguir o sonho[126] – é ainda mais problemática porque o intervalo entre o discurso ideológico e a realidade é difícil de reconhecer. Como realidade, o primeiro pressuposto é muito falso; na maior parte da história americana, as mulheres de todas as etnias e os homens que eram índios, asiáticos, negros ou pobres foram impedidos de tudo, restando um número limitado de 'futuros privilegiados'[127] (1995:26).

Já o problema em relação ao segundo princípio, que envolve a ideia de antecipação do sucesso, é que, com a limitação dos recursos, o espírito competitivo tende a aflorar de maneira absurda, e a aceitação do fracasso se torna bem mais dolorida (Biff, quando abdica de obter o suces-

---

[126] Chama a atenção o comentário que Bernard, já advogado formado, dirige a Willy, apontando para esta concepção criticada por Hochschild de que, embora com vantagens distintas, ninguém é barrado de conseguir o sonho, havendo aqueles que o conseguem logo, e outros que o conquistam depois: *"Até logo, Willy, e não fique preocupado. Você sabe, se você não conseguir na primeira vez… [Good-by, Willy, and don't worry about it. You know, 'If at first you don't succeed'…]*", no que Willy responde: *"Sim, eu acredito nisso [Yes, I believe in that*.]" (p.190).

[127] "For that reason, a weaker formulation of the first tenet - people start the pursuit of success with varying advantages, but no one is barred from the pursuit - is more troubling because the gap between ideological claim and actual fact is harder to recognize. As a factual claim, the first tenet is largely false; for most of American history, women of any race and men who were Native American, Asian, black, or poor were barred from all but a narrow range of 'electable futures'".

so, se conforma com o fracasso; já Willy, por não se conformar com ele, morre tentando se livrar dele):

> Tal lógica sugere uma dinâmica: quando os recursos se tornam mais escassos ou a idéia de sucesso é definida de forma mais restrita, os americanos tendem a mudar a sua compreensão de sucesso de absoluto para relativo para competitivo. Antes dos anos 80, diz um jornalista, 'havia sempre o bastante, muitos lugares ao sol. Não nos importávamos com os ricos – enquanto todos estavam vivendo melhor, parecia que não poderia ser negado ao rico o direito de ser mais rico'. Mas, 'hoje [em 1988] tal onda [de prosperidade] se foi... Agora, quando o rico fica mais rico, a classe média fica estagnada – e o pobre fica, sem dúvida, mais pobre. Se ninguém fizer nada, a polarização da renda... deve provocar consequências que afetarão o poder e a política americana, sem contar sua psique'.(...). O problema do sucesso, entretanto, está em paralelo com o problema do fracasso. Uma vez que o sucesso é tão central na auto-imagem dos estadunidenses, e os americanos não só esperam mas tem quase certeza de que vão alcançar a realização, eles não são simpáticos à idéia de fracasso. O fracasso de outros os lembram de que é possível que o sonho seja só isto – um sonho, que pode ser diferente da realidade.[128] (1995:28-9)

O terceiro princípio, que indica "como" alcançar o sucesso, apresenta um pressuposto problemático segundo a autora: a ideia de que a responsabilidade do sucesso está exclusivamente nas mãos do indivíduo – o que implica que a responsabilidade do fracasso também é inteiramente do indivíduo.[129] E o quarto tem como problema a concepção de que, se quem tem sucesso é alguém virtuoso, logo quem fracassa não é virtuoso, mas está em erro e pecado. No caso destes dois últi-

---

[128] "This logic suggests a dynamic: as resources become tighter or success is more narrowly defined, Americans are likely to shift their understanding of success from absolute to relative to competitive. Before the 1980s, claims one journalist, 'there was always enough to go around, plenty of places in the sun. It didn't even matter much about the rich - so long as everyone was living better, it seemed the rich couldn't be denied their chance to get richer.' But 'today [in 1988] that wave [of prosperity] has crested. ...Now when the rich get richer, the middle class stagnates - and the poor get decidedly poorer. If left unchecked, a polarization of income...is likely to provoke consequences that will affect America's politics and power, to say nothing of its psyche' (…). The problems of success, however, pale beside the problems of failure. Because success is so central to Americans' self-image, and because they expect as well as hope to achieve, Americans are not gracious about failure. Others' failure reminds them that the dream may be just that - a dream, to be distinguished from waking reality."

[129] Além disso, segundo a autora, tal concepção impele as pessoas a somente ouvirem o discurso dos vencedores, já que o dos perdedores não valeria a pena levar em conta na busca do sucesso, uma vez que eles não conseguiram: "Os americanos que fazem tudo o que podem, e ainda assim não vencem podem passar a entender que o esforço e o talento sozinhos não garantem o sucesso. Mas eles têm uma tarefa árdua em persuadir os outros. Afinal de contas, eles são perdedores – por que ouvi-los? Não teremos mais vantagens se ouvirmos os vencedores (que raramente desafiam a premissa de que esforço e talento produzem sucesso)? [Americans who do everything they can and still fail may come to understand that effort and talent alone do not guarantee success. But they have a hard time persuading others. After all, they are losers - why listen to them? Will we not benefit more by listening to winners (who seldom challenge the premise that effort and talent breed success)]" (Hochschild, 1995:30).

mos princípios, a responsabilidade da vitória e do fracasso está inteiramente assentada no indivíduo, o que acaba mascarando o papel das estruturas sociais na dinâmica de aquisição do sucesso:

> Eu argumentei que o Sonho Americano não é necessariamente individualista no sentido estrito da palavra, já que alguém pode, em nome dele, procurar o sucesso para uma família ou comunidade tanto quanto para ele mesmo. Mas é altamente individual, no sentido em que nos leva a focar nas atitudes do indivíduo ao invés de pôr o foco nos processos econômicos, problemas ambientais, ou estruturas políticas para explicar as causas dos processos sociais (1995:36). [130]

Willy, por exemplo, não fez, teoricamente, nada de errado para ser despedido da firma. Apenas ficou velho, e como não servia mais para gerar lucros à empresa de Howard, acabou sendo despedido. A responsabilidade do fracasso de Willy não pode incidir no indivíduo, sobre uma pessoa que se dedicou mais de trinta anos por uma empresa.

Assim, se o *American Dream* promete o sucesso para todos, certamente muitos o conseguiram. Em *Salesman*, Bernard, filho de Charley, que sempre foi desprezado por Willy, acabou tornando-se um grande advogado, e venceu na vida. No entanto, a ênfase da análise de Miller recai sobre aqueles que não conseguem o sucesso, ou seja, os Loman, e, com isso, o autor nos faz refletir sobre as causas deste fracasso. Hochschild comenta que o Sonho ainda não alcançou a todos, devido às limitações do sistema:

> Todos estes elementos do sonho dificultam que os americanos vejam que todos não podem conseguir, ao mesmo tempo, mais que o sucesso absoluto. Os mercados capitalistas requerem que algumas empresas obtenham a falência, as eleições requerem a derrota de alguns candidatos e de preferências políticas; as hierarquias e seus *status* devem ter uma base para que haja um topo (1995:37). [131]

---

[130] "I have argued that the American Dream need not be individualistic in the narrow sense, given that one can under its rubric pursue success for one's family or community as well as for one self. But it is highly individual, in that it leads one to focus on people's behavior rather than on economic processes, environmental constraints, or political structures as the causal explanation for social orderings".

[131] "- all these elements of the dream make it extremely difficult for Americans to see that everyone cannot simultaneously attain more than absolute success. Capitalist markets require some firms to fail; elections require some candidates and policy preferences to lose; status hierarchies must have a bottom in order to have a top". Neste sentido, vale lembrar o comentário de Willy, em que ele reflete sobre o mundo moderno dos apartamentos e seus problemas. Em tal comentário, ele demonstra senso crítico quanto ao espírito de competição deste mundo, e deixa a entender que, com tanta gente nele, o *American Dream* não pode ser para todos: *"Há mais gente! Isto é o que está acabando com o país! O crescimento da população está fora de controle. A competição é enlouquecedora! [There's more people! That's what's ruining this country! Population is getting out of control. The competition is maddening!]* (p.135)

Warshauer (2003) também vai falar sobre o Sonho Americano, mas sob uma outra ótica. O autor, primeiramente, relaciona de forma mais incisiva o *American Dream* com a busca de dinheiro e bens materiais:

> Um componente do Sonho Americano parece ser, entretanto, muito consistente: a busca por dinheiro. Poucos vão negar que os americanos são intencionalmente focados no 'todo-poderoso dinheiro'. Numa sociedade dedicada ao capitalismo e à máxima de que 'o que morre com mais brinquedos ganha', a habilidade em comprar uma casa grande e um belo carro separa aqueles que são considerados vencedores dos que não são.[132]

Warshauer (2003) argumenta, em seu artigo, que houve mudanças no conceito de *American Dream* ao longo da história americana. Segundo o autor, no início ele era, de fato, baseado na concepção de trabalho árduo que leva à riqueza e à graça divina: Ben Franklin e Abraham Lincoln são os pais desta concepção:

> A riqueza instantânea não foi sempre o maior componente do Sonho. Tradicionalmente, os americanos sempre centraram seus esforços em economizar e trabalhar arduamente. Durante o período colonial, Benjamin Franklin aconselhou [desta forma] as pessoas, em *The Way to Wealth [O caminho para a riqueza]* (...) Abraham Lincoln insistia que a grandeza do Norte dos EUA era o trabalho árduo que permitia a todo homem prosperar. (...) No meio da industrialização que se seguiu à Guerra Civil, muitos americanos experimentaram uma dureza profunda no cenário econômico que se transformava. Eles encontraram consolo nas histórias de Horário Alger, cujos personagens superavam as adversidades por meio do trabalho árduo, da perseverança, da autoconfiança e da autodisciplina. A lenda onipresente da ascensão social se tornou a pedra angular da sociedade americana; qualquer um poderia vencer e alcançar a riqueza se trabalhasse arduamente. O compromisso com o trabalho árduo ilustrado pelos personagens de Alger, os ideais de trabalho livre de Lincoln, e as máximas pragmáticas de Franklin foram depois solidificadas na mente americana pelo acréscimo de uma base religiosa, uma 'ética do trabalho' protestante. Muitos acreditavam que o trabalho árduo permitia a alguém não só alcançar sucesso financeiro, mas, por meio deste sucesso, a graça de Deus revelada. [133]

---

[132] "One component of the American Dream seems, however, to be fairly consistent: the quest for money. Few will deny that Americans are intently focused on the 'almighty dollar'. In a society dedicated to capitalism and the maxim that, 'the one who dies with the most toys wins', the ability to purchase a big house and a nice car separates those who are considered successful from those who are not" – os trechos do artigo de Warshauer utilizados no trabalho são por mim traduzidos.

[133] "Instant wealth has not always been a major component of the Dream. Americans have traditionally centered their efforts on thrift and hard work. During the Colonial Period, Benjamin Franklin counseled people on the 'The Way to Wealth' (…). Abraham Lincoln insisted that the greatness of the American North was that industry allowed all men to prosper: (…) In the midst of industrialization following the Civil War, many Americans experienced profound hardship in the changing economic landscape. They found solace in the tales of Horatio Alger, whose characters overcame adversity through industry, perseverance, self-reliance, and self-discipline. The ubiquitous 'rags to riches' legend became a cornerstone of American society; anyone could succeed and achieve wealth if they worked

No entanto, após a industrialização do país, as duas Guerras Mundiais, a maior ênfase no aumento do consumo e a consolidação desta ética do consumo, o *American Dream* passou a apresentar outros componentes:

> Muitos estudiosos notam que a mudança na tradicional ética do trabalho americana está ligada diretamente à ascensão da indústria. O valor do trabalho mudou dramaticamente quando a atmosfera de linha de produção em série e de máquinas comandadas absorvia trabalhadores qualificados na América industrial. As conseqüências da Segunda Guerra Mundial exacerbaram a mudança ética com o crescimento da cultura de consumo, e os americanos passaram a se preocupar com bens materiais. Tal como nota um estudioso, 'consumidos pelo desejo de *status*, bens materiais, e de aceitação, os americanos aparentemente perderam a noção de individualidade, parcimônia, trabalho árduo, e produção artesanal que caracterizaram o país. [134]

Assim, a ideia de obtenção do sucesso passou a ser associada muito menos à noção de trabalho árduo e paulatino, e muito mais à concepção de que a melhor forma de ganhar dinheiro é a mais fácil, e a que demore menos tempo:

> Muitos americanos não tem mais uma perspectiva de futuro que inclua tempo, suor, e sucesso a longo prazo. Ao invés disso, eles desejam um atalho para a riqueza (...). Por meio da indústria de entretenimento televisiva, das loterias estaduais e suas propagandas, ou das disputas judiciais trabalhistas, é dito constantemente aos americanos que o caminho para o sucesso financeiro do Sonho Americano é mais um questão de sorte do que de trabalho árduo. [135]

Warshauer exemplifica três "maneiras fáceis" [136] de enriquecer que fazem sucesso entre os americanos atualmente: os programas de televisão (*Quiz* e *Reality shows*) que prometem fortunas

---

hard. The commitment to industry illustrated by Alger's characters, Lincoln's ideals of free labor, and Franklin's practical maxims were further solidified in the American mind by the addition of a religiously based, Protestant 'work ethic'. Many believed that hard work allowed one to not only achieve financial success, but, through that success, revealed God's grace."

[134] "Numerous scholars note that the shift away from the traditional American work ethic corresponded directly with the rise of industry. Work values changed dramatically when the assembly line production and machine driven atmosphere of industrial America swallowed up skilled workers. The aftermath of World War II exacerbated the ethical shift as a consumer culture blossomed and Americans became preoccupied with material goods. As one critic noted, 'consumed by desires for status, material goods, and acceptance, Americans apparently had lost the sense of individuality, thrift, hard work, and craftsmanship that had characterized the nation.'"

[135] "Many Americans no longer entertain a vision for the future that includes time, sweat, and ultimate success. Rather, they covet the shortcut to wealth (…). Whether through the television entertainment industry, state-based lottery marketing drives, or legal advertisements, Americans are told again and again that the road to the financial success of the American Dream is more a matter of luck than hard work."

[136] O desejo de obter o sucesso financeiro de modo fácil e rápido, segundo o autor, pode ter sido fruto da desilusão de muitos com a ideia de enriquecimento pelo trabalho árduo: "Há, inquestionavelmente, muitos americanos que continuam a acreditar nestes pressupostos, e, ao fazerem, são recompensados pelo seu esforço. No entanto, há também aqueles que passaram a acreditar que a promessa do Sonho Americano de riquezas é somente isto, uma promessa, e

aos vencedores (algo incentivado pela mídia), as loterias estaduais (algo incentivado pelo governo) [137] e os processos judiciais de indenização trabalhista (algo incentivado por advogados). E argumenta que, na verdade, há quem consiga o seu *American Dream* [138]– tal como os empresários de mídia, que organizam tais programas televisivos e ganham fortunas com eles - fazendo outros crerem (muitas vezes de forma ilusória) que podem conseguir o Sonho Americano:

> Ironicamente, estes empreendimentos estão conseguindo para si o Sonho, enquanto martelam na cabeça do público a possibilidade deste Sonho. Há poucas dúvidas de que os produtores dos game shows milionários, as loterias estaduais, e os advogados estão enriquecendo com a busca de outras pessoas pelo *American Dream*. [139]

É possível dizer que temos, na peça, esta variação do Sonho Americano descrita por Warshauer: Willy acreditou, num primeiro momento, que venceria na empresa por meio do trabalho árduo de caixeiro, tal como fez Dave Singleman. Vendo, porém, que não enriquecia com o trabalho, passou a crer que o fato de Biff ter uma boa aparência e ser "bem-quisto" por outros seria

---

como tal eles se sentem instigados ao sucesso financeiro instantâneo. E o clima sócio-corporativo da América não dissuade tal busca. Produtores de televisão e executivos de propaganda atentos a isto atingiram a essência do Sonho americano. Eles compreendem que os Americanos são escravizados pela ideia de tornaram-se ricos. [There are unquestionably many Americans who continue to abide by such tenets and in doing so are rewarded for their efforts. Yet there are also those who have come to believe that the American Dream's promise of riches is just that, a promise, and as such they feel entitled to instant financial success. Nor has the socio-corporate climate in America disappointed such a belief. Savvy television producers and marketing executives have latched on to the core of the American Dream. They understand that Americans are enthralled with striking it rich.]"

[137] Segundo Warshauer, as propagandas feitas pelas loterias estaduais americanas tendem a lidar com o *American Dream* no sentido de prometer a riqueza instantânea, sendo que as pessoas mais pobres acabam gastando mais com a ilusão do prêmio fácil do que os que têm mais: "E estudos mostram que tais propagandas funcionam. Os pobres gastam uma porcentagem maior de sua renda com bilhetes de loteria do que os mais abastados [And studies show that such promotions work. The poor spend a larger percentage of their income on lottery tickets than the more affluent]". Além disso, o conceito de recompensa e reconhecimento pelo trabalho árduo é desviado de seu sentido inicial: "A implicação de que por meio do trabalho árduo [insistência no jogo e prática no cálculo do número certo] alguém pode desenvolver a habilidade necessária para ganhar a loteria, e assim o Sonho Americano. Com tal mensagem alguém pode dizer que o Sonho Americano está vivo e sua integridade foi mantida. Trabalho árduo, ingrediente tradicional de Ben Franklin, se realiza por meio de cálculo e alto planejamento. Nada, no entanto, pode ser mais distante da verdade. A loteria é, inquestionavelmente, aleatória. Só é necessário um dólar, um sonho, e uma sorte inimaginável. [The implication is that through hard work one can develop the skill necessary to win the lottery, and thus the American Dream. With such a message one might argue that the American Dream is alive and well, that its integrity has been maintained. Industry, Ben Franklin's traditional ingredient, is realized through calculation and superior planning. Nothing, however, could be further from the truth. The lottery is unquestionably random. One needs only a buck, a dream, and unimaginable luck.]"

[138] Reis (2001) comenta sobre a internacionalização do *American Dream*: "Entre estas certamente sobressaem as consequências do capitalismo na vida de indivíduos de sociedades diversas: com o avanço avassalador do capitalismo através da globalização econômica, o chamado 'sonho americano' deixou de caracterizar apenas a sociedade dos Estados Unidos, espalhando-se por grande parte do mundo" (pp.128-9).

[139] "In an ironic sense, such businesses are fulfilling the Dream for themselves while dangling the possibility of the Dream over the heads of the public. There can be little doubt that the producers of the millionaire games shows, the state lotteries, and lawyers are getting rich on other people's yearning for the American Dream."

suficiente para vencer na vida (uma maneira algo "fácil" de conseguir o sucesso[140], que também não se realizou) [141]. Além disso, o suicídio de Willy apresenta uma formatação de fraude, uma vez que foi feita para que o dinheiro do seguro fosse para Biff, ou seja, uma tentativa de conseguir um atalho para se ganhar dinheiro de maneira mais "fácil". No entanto, é possível que a expressão mais forte da concepção de se ganhar dinheiro e ficar rico de uma hora para outra em *Salesman* esteja na imagem de Ben e de suas viagens.

4 - As corridas do ouro (Gold Rushes): Ben aparece na peça como alguém que vai buscar riquezas ao longo do mundo, em lugares remotos, passando pelo Alasca e pela África para conseguir ouro e pedras preciosas, entre outras coisas.

Willy chega a lamentar o fato de não ter ido ao Alasca com Ben, em busca destas riquezas e aventuras: *"Meu Deus! Por que eu não fui para o Alasca com meu irmão Ben naquela época! Ben! Aquele homem era um gênio, era a encarnação do sucesso! Que erro! Ele me pediu para ir [God! Why didn't I go to Alaska with my brother Ben that time! Ben! That man was a genius, that man was success incarnate! What a mistake! He begged me to go]"* (p.152).

Ben representa para Willy a tensão de estar dividido entre o desejo de acompanhar o irmão em suas viagens aventurescas ao Alasca e a África, para buscar ouro e diamantes, por exemplo, e conseguir a riqueza rápida, e o seu desejo de vencer na vida como caixeiro, cujo modelo era Dave Singleman (neste caso, um sucesso conseguido de maneira mais árdua). [142]

O irmão do caixeiro confirma que Willy teria muitas chances de sucesso se tivesse ido ao Alasca: *"Eu preciso pegar o trem, William. Há muitas propriedades que quero comprar no Alas-*

---

[140] Podemos aqui inserir também o desejo que Willy Loman tinha de que Biff se tornasse famoso por meio dos esportes, do futebol: teoricamente, há a ilusão de que esta seria uma maneira fácil de ganhar dinheiro rápido. No entanto, a lista de atletas que treinam arduamente e não se tornam famosos, compartilhando a anonimidade de Biff (muitas vezes tendo o mesmo destino deste, de não continuar a carreira), vivendo em condições até mesmo difíceis, não é pequena.

[141] "A isto se associa a denúncia cênica (através de imagens do passado) da falsa e fantástica relação do pai para com a realidade: a ideia quimérica do *easy money* e êxito fácil, produzida pela lenda da fase capitalista inicial que não encontra nenhum apoio na dura realidade atual. Alimentado por mitos, Willy se agarra à ficção do 'valor da personalidade' que ele entende com mero *appeal* e *charme* pessoais e não como integridade e capacidade profissional" (Rosenfeld, 2006:127).

[142] Após sua primeira aparição em cena, Ben vai embora, mas antes, segundo a rubrica de Miller, os irmãos se situam em lados opostos do palco ("*They are at opposite ends of the stage*" (p.159)), representando, possivelmente, a distinção entre os dois tipos de *American Dream* descritos por Warshauer (o do dinheiro "fácil", aventuresco, representado por Ben, e o do mundo dos negócios, do trabalho árduo, representado por Willy), apesar de eles não serem tão opostos assim, como será visto mais abaixo.

ca (...). Há muitas oportunidades no Alasca [I must make a train, William. There are several properties I'm looking at in Alaska (…). Opportunity is tremendous in Alaska]" (p.155).[143]

Willy também comenta sobre as descobertas de ouro no Alasca, para um Howard que se mostra "*pouco interessado [barely interested*]" nas narrativas de Willy sobre o passado:

> *WILLY: Porque, naqueles dias, eu tinha muita vontade de ir ao Alasca. Sabe, em um mês, houve três grandes descobertas de ouro no Alasca, e eu quase fui para lá (...). Ah, sim, meu pai morou durante muitos anos no Alasca. Ele era um homem que gostava de aventuras. Nós temos este traço de autoconfiança em nossa família*[144] *(p.180).*

O que demonstra o caráter aventuresco e empreendedor também do pai de Willy. E Ben comenta que procurou o genitor justamente no Alasca, sendo que acabou se perdendo, e foi parar na África:

> *BEN,* rindo*: Eu estava indo encontrar o Pai no Alasca.*
> *WILLY: Onde ele está?*
> *BEN: Naquela época eu tinha um conhecimento parco de geografia, William. Eu descobri depois de alguns dias que eu estava indo para o sul, assim, ao invés de chegar ao Alasca, eu fui parar na África.*
> *LINDA: África!*
> *WILLY: A Costa do Ouro!*
> *BEN: Principalmente minas de diamantes.*
> *LINDA: Minas de diamantes! (p.156-7)*[145].

---

[143] Na última aparição de Ben na peça, ao ir embora, este sai do palco, e "*entra na escuridão*" fora dele *["moves slowly off into the darkness"*] (p.219). Willy sai de cena junto com Ben para o seu suicídio, e, embora saia querendo ir com o irmão – que diz estar atrasado para o barco que o levará à África, em busca do mundo aventuresco e de riquezas -, na verdade, o caixeiro vai em direção à sua morte. Willy deixa o palco achando que buscará o *American Dream* com o irmão, mas, na realidade, sai de cena para não voltar mais – uma ironia trágica.

[144] WILLY: *Because in those days I had a yearning to go to Alaska. See, there were three gold strikes in one month in Alaska, and I felt like going out (…). Oh, yeah, my father lived many years in Alaska. He was an adventurous man. We've got quite a little streak of self-reliance in our family.*

[145] *BEN,* laughing*: I was going to find Father in Alaska.*
WILLY: Where is he?
BEN: At that age I had a very faulty view of geography, William. I discovered after a few days that I was heading due south, so instead of Alaska, I ended up in Africa.
LINDA: Africa!
WILLY: The Gold Coast!
BEN: Principally diamond mines.
LINDA: Diamond mines!

No entanto, se pensarmos em termos geográficos, é quase impossível alguém ir em direção ao Alasca e ir parar na África em poucos dias, sem nenhuma noção de onde se está. Entre um local e outro há todo o Oceano Pacífico, a Ásia e o Oceano Índico no meio (imaginando-se um caminho para o oeste), ou todo o território americano, canadense e o Oceano Atlântico do outro lado (se a direção for o leste). A hipótese que se pode inferir desta frase é a da ligação entre o Alasca e a África em algo que foi muito comum no século XIX: as corridas do ouro.

Apesar de inverossímil geograficamente, Ben não está sendo inverossímil historicamente. O século XIX foi conhecido como a era dos *Gold Rushes* – ou seja, das corridas do ouro, em que minas plenas de ouro e minérios eram descobertas, e muitos se aventuravam num mundo desconhecido em busca desta riqueza mais fácil e imediata. Uma vez que a peça situa Willy entre os anos 40[146], o passado vivido por seu pai (e também por Ben) pode circundar justamente esta época entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX.

As corridas do ouro mais famosas deste período foram a da Austrália, e as que interessam mais de perto para a peça: as da África e dos Estados Unidos[147]. No caso americano, a corrida por riquezas mais conhecida é a que ocorreu na Califórnia após 1849[148]. No entanto, Ben e Willy

---

[146] Na cena em que discute com Howard, Willy vai dizer que teve um grande ano de vendas em 1928 (p.181), ainda na gestão do pai de Howard – ou seja, no passado. Isto nos dá indícios de que Miller situa Willy já nos anos 40.

[147] "A procura por ouro foi um tema sempre presente ao redor do mundo no século XX. Numa era de crescimento econômico, quando o capitalismo e a industrialização reinavam supremos, a velha fascinação com este metal único passou a ter uma nova urgência. Ao longo das fronteiras da América do Norte, da África e da Austrália, garimpeiros ultrapassaram os limites da ocupação agricultural na busca do "minério-mãe" proverbial. Suas viagens implicavam riscos, já que freqüentemente eles estavam despreparados para enfrentar um ambiente desafiador (...). O desejo de encontrar grandes quantidades de ouro alimentou a mentalidade de riqueza instantânea da época, e muitos seguiram de perto os desenvolvimentos na fronteira com rápida atenção. Os garimpeiros também encontravam no caminho ladrões de minas, prostitutas e estelionatários da jogatina – estes que 'garimpavam' os garimpeiros – tudo isto criando uma sociedade tumultuada, muitas vezes violenta à margem de um controle social [The search for gold was an ever-present theme around the world in the nineteenth century. In an era of economic growth, when capitalism and industrialization reigned supreme, the age-old fascination with this unique metal assumed new urgency. Along the frontiers of North America, Africa, and Australia, prospectors reached beyond the borders of agricultural settlement in search of the proverbial "Mother Lode". Their travels carried risks, as they were often unprepared for the challenging environment they faced (...). The desire for a major strike fed on the 'get rich quick' mentality of the age, and the public followed developments on the frontier with rapid attention. The prospectors were also tracked by claim jumpers, prostitutes, and card sharks - the ones who mined the miners - together creating a boisterous, often violent society on the fringes of social control]" (Coates, 1985:66-7). Os trechos do livro de Coates utilizados no trabalho são por mim traduzidos.

[148] Num site da Idaho State University, é possível encontrar a seguinte afirmação sobre a relação entre a Corrida do ouro da Califórnia e o *American Dream*: "Foi aqui, neste vale sonolento, que o Sonho americano foi redefinido. Uma descoberta acidental perto do obscuro rio Americano mudaria para sempre a nova nação. Uma vida simples não era mais suficiente. Em seu lugar viria um novo estilo de vida: empreendedor, aberto [em possibilidades], livre. O novo Sonho Americano: ficar rico, fazer fortuna - rapidamente. Riqueza instantânea estava à disposição. Em todo o país, jovens decidiram ir à Califórnia. Cada cidade, cada vila enviaria o mais brilhante, o mais forte, para a Califórnia – e esperaria ansiosamente sua volta triunfante para casa. Eles vieram da Europa, Ásia, e América do Sul na busca de riquezas instantâneas [It was here, in this sleepy valley, that the American Dream was re-defined. An accidental

também se referem a uma corrida do ouro menos famosa – a do norte do Canadá e a do Alasca, denominada *Klondike Gold Rush*.

A região de Klondike fica no noroeste do Canadá, onde passa o rio Yukon - este que chega até o Alaska. Nesta região houve a descoberta de grandes minas de ouro entre 1896 e 1900[149], em cidades canadenses como Dawson[150], e alascanas como Nome[151]. Houve anúncios desta descoberta, e milhares de pessoas deixaram suas casas, sua vida e seus trabalhos árduos, para tentar a

---

discovery near the obscure American River would forever change a young nation. The simple life would no longer be enough. In its place would come a new kind of lifestyle: entrepreneurial, wide-open, free. The new American dream: to get rich; to make a fortune - quickly. Instant wealth was here for the taking. All across America, young men made the decision to go to California. Every city, every hamlet would send its brightest, its strongest, to California--and eagerly await their triumphant return home. They came from Europe, Asia, and South America in search of instant riches]" *In*: http://www.isu.edu/~trinmich/intro.html. [tradução minha]

[149] "A corrida do ouro de Klondike em 1897-8 foi o primeiro evento que promoveu significativamente o Grande Norte Branco. Durante a década de 1890-1900, mais de 30 mil pessoas se deslocaram para o território de Yukon e para o Alasca quando o ouro foi descoberto em locais como Dawson, Fairbanks, e Ester. A mineração, a pesca, a caça e a produção mineral foram desenvolvidas numa verdadeira 'economia colonial', em que interesses externos exploraram os recursos materiais do Alasca e levaram os lucros para outros lugares [The Klondike Gold Rush of 1897-98 was the first event to garner significant exposure for the great, white North. During the decade of 1890-1900, more than 30, 000 people surged into the Yukon Territory and Alaska when gold was discovered in places like Dawson, Fairbanks, and Ester. Mining, fishing, trapping, and mineral production flourished and a true 'colonial economy' developed, in which outside interests exploited the material resources of Alaska and took the profits elsewhere]". Gislason, E. A Brief History of Alaska Statehood (1867-1959). *In*: http://xroads.virginia.edu/~cap/bartlett/49state.html (University of Virginia) [tradução minha].

[150] No caso de Dawson, chama a atenção a noção de individualismo presente nesta região na época da corrida do ouro, algo relacionado, segundo Coates, à presença da cultura americana no norte do Canadá neste período: "A ordem social era muito individualista. Havia um certo espírito comunitário, um compromisso de que notícias de descobertas auríferas seriam rapidamente compartilhadas, e que recursos necessários para a sobrevivência não seriam retirados dos necessitados. Mas as raízes da filosofia e da sociedade mineradora consistiam em iniciativa individual e recompensa pessoal. O fato de que os locais de extração estavam essencialmente em território canadense são de pouca relevância no sentido em que a maioria dos garimpeiros era de americanos. Na ausência de uma soberania canadense aparente, a comunidade se desenvolveu sob linhas americanas [The social order was very individualistic. There was a certain community spirit, a commitment that news of a strike be quickly shared, and that resources necessary for survival not be withheld from those in need. But the philosophical root of the mining society was individual initiative and personal reward. (…) The fact that the creeks were barely inside Canadian territory was of little consequence, for the majority of the miners were Americans. In the absence of demonstrated Canadian sovereignty, the community developed along American lines]" (1985:69-70).

[151] Sobre a descoberta do ouro no Alasca: "Milhares de garimpeiros desapontados ainda viviam em Dawson no verão de 1899. Alguns estavam sobrevivendo trabalhando nas minas estabelecidas, outros lutavam para viver trabalhando em estranhos empregos em Dawson. Seus sonhos da riqueza dourada foram quebrados, estando a maioria muito pobre ou muito envergonhada para voltar para casa. Na primavera de 1899, rumores de uma nova grande descoberta de ouro se espalharam pela cidade. Quando os navios chegaram, os rumores se confirmaram. Ouro havia sido encontrado em fabulosas quantidades próximo ao Cabo Nome, Alasca. Naquele verão, mais de 8 mil pessoas abandonaram Dawson rumo à nova bonança [Thousands of disappointed stampeders were still living in Dawson in the summer of 1899. Some were eking out a living working for established mines, others struggled to make a living doing odd jobs in Dawson. Their dreams of golden wealth dashed, most were either too poor or too ashamed to return home. In the spring of 1899, rumors of a great new gold strike were spreading through town. When the summer steamships arrived, the rumors were confirmed. Gold had been struck in fabulous quantities near Cape Nome, Alaska. That summer, over 8,000 people abandoned Dawson for the new bonanza]". *In*: http://www.postalmuseum.si.edu/gold/gold2.html [National Postal Museum - Washington D.C.] [tradução minha].

riqueza imediata na extração do ouro (algo que Ben parece ter feito, e queria que Willy também o fizesse):

> O curso da história do noroeste [do Canadá] teve uma curva dramática no verão de 1896. George Carmack, conhecido pela maioria dos mineiros locais como um questionável *squaw man*[152], seguiu o conselho do minerador Robert Henderson e trabalhou em alguns afluentes do Rio Klondike com dois nativos, Skookum Jim e Tagish Charlie. Em 17 de agosto de 1896 (...) Skookum Jim fez a primeira descoberta (...) que desencadeou a corrida do ouro de Klondike. Carmack logo divulgou notícias desta descoberta.
> Forty-mile se tornou uma cidade fantasma à noite, já que quase todos os garimpeiros da região correram para tomar o seu quinhão do novo Eldorado. No verão de 1897, antes das notícias da descoberta ultrapassarem as fronteiras da região, os locais que circundavam Bonanza foram tomados, e uma comunidade de 4 mil homens lá surgiu na confluência para Klondike e para o rio Yukon. Mercadores foram para a nova cidade de Dawson tão rapidamente quanto os garimpeiros. Muitos destes últimos, ao chegarem na região já em janeiro de 1897 encontraram a maior parte das minas já dominada. Outros que vieram depois lutaram por frações de terra cuja propriedade ainda não estava oficializada, ou procuraram novas descobertas em regiões vizinhas. A escolha das minas e as melhores oportunidades já tinham sido tomadas mesmo antes da divulgação da Bonanza setentrional ter chegado ao sul (Coates, 1985:76-7)[153].

O que chama a atenção nestas corridas do ouro do século XIX é que diversas características se repetem em todas elas. Após a descoberta do minério, por exemplo, há uma divulgação (muitas vezes midiática) maciça do fato, e muitos começam a vender mercadorias em função destas descobertas – por exemplo, mapas (cuja veracidade pode ser duvidosa) que supostamente indicariam o local correto das minas[154]. Neste sentido, muitos ficaram ricos e conseguiram o *American*

---

[152] *Squaw*: Termo algo ofensivo, que designa um homem branco casado com uma índia nativa americana. Fonte: http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/squaw#squaw__3

[153] "The course of northern history took a dramatic turn in the summer of 1896. George Carmack, written off by most local miners as an unreliable 'squaw man', followed the advice of prospector Robert Henderson and did some work on the tributaries of the Klondike River along with two native companions, Skookum Jim and Tagish Charlie. On August 17, 1896 (…), Skookum Jim made the first discovery (…) that touched off the Klondike gold rush. Carmack moved swiftly to broadcast news of the strike.
Forty-mile became a ghost town overnight, as almost every miner in the district rushed to claim their share of the new Eldorado. By the summer of 1897, before news of the strike reached the 'outside', the creeks surrounding the Bonanza had been staked, and a community of some 4,000 men had sprung up at the confluence of the Klondike and Yukon Rivers. Merchants moved to the new town of Dawson almost as quickly as the miners. Prospectors arriving at the creeks as early as January 1897 found most of the gold-bearing ground staked. Latecomers fought over fractions of land between improperly filed claims, or sought new discoveries on nearby creeks. The choice claims and the greatest opportunities had been taken even before word of the northern Bonanza reached the south".

[154] "A mídia e o frenesi público que rondava a descoberta do ouro [em Klondike] eram diferentes de tudo o que havia existido antes. As pessoas eram inundadas com informações, conselhos e mapas de veracidade questionável, muitos deles advindos de pessoas que se autodenominavam especialistas no assunto, visando retirar seus lucros dos milhares que iam em direção ao norte [The media and public frenzy surrounding this gold discovery was unlike anything that

Dream não com a exploração do ouro, mas com a exploração dos mineiros que exploravam este ouro – tal como San Brannan, na Califórnia[155], que vendia materiais para os aventureiros, e ganhou muito dinheiro com isso.

Neste contexto, acontecia aquilo que Warshauer descreveu em seu artigo: mercadores que ganhavam o seu Sonho Americano prometendo a outros (muitas vezes falsamente) um Sonho Americano aparentemente fácil, mas na verdade, quase impossível (a descoberta do ouro). No caso da peça, chama a atenção que, quando Ben propõe a Willy que lhe acompanhe em sua ida ao Alasca, não é para compartilhar terras ou minérios com ele, mas para que o caixeiro trabalhe para Ben[156]: *"Olha, Willy. Eu comprei algumas terras no Alasca e preciso de alguém para cuidar das coisas por mim [Now, look here, William. I've bought timberland in Alaska and I need a man to look after things for me]",* no que Willy responde *"Meu Deus! Terras no Alasca! Eu e meus garotos pelo mundo afora [God, timberland! Me and my boys in those grand outdoors!]"* (p.183).

O irmão do caixeiro parece ofertar a Willy um modo de vida mais fácil, longe do tumulto da metrópole e mais próximo da natureza - uma alternativa para sair do mundo de negócios, para fugir de seus *"discursos e prazos de pagamentos e tribunais de justiça [talk and time payments and courts of law]"* (p.183), nas palavras do irmão do caixeiro. No entanto, ironicamente, a alternativa sugerida por Ben é para que Willy volte a uma relação de trabalho similar à da cidade, sendo que ele se tornaria empregado de Ben, trabalhando nas terras deste.

---

had come before. The public was flooded with questionable reports, advice and maps, much of it from promoters, con-men and self-proclaimed experts scrounging for profits from the tens of thousands scrambling north]". *In*: http://www.postalmuseum.si.edu/gold/gold2.html [tradução minha]

[155]"A corrida do ouro precisava de um incentivador, e o homem certo para isto era Sam Brannan. Mercador de São Francisco, era um artífice hábil de notícias quentes. Com a corrida do ouro, acabou se tornando o homem mais rico da Califórnia – mas Sam Brannan nunca trabalhou em garimpos. Seu modo de ganhar dinheiro era diferente – um plano posto em prática, em que ele corria pelas ruas de San Francisco anunciando a descoberta de Marshall. Como prova, Brannan carregava uma garrafa com pó de ouro. Foi uma jogada de mestre que geraria o afã pela corrida do ouro – e faria Brannan rico. O mercador sagazmente entendeu as leis de oferta e procura. Sua corrida selvagem por São Francisco veio logo depois que ele comprou todas as ferramentas de mineração da região. Um tacho de metal vendido por vinte centavos alguns dias antes, estava agora sendo vendida pelo mercador por quinze dólares. Em apenas nove semanas ele conseguiu $36 mil [The gold rush needed a booster, and Sam Brannan was the man. A San Francisco merchant, Brannan was a skilled craftsman of hype. Eventually, the gold rush would make him the richest person in California - but Sam Brannan never mined for gold. He had a different scheme - a plan he set into motion by running through the streets of San Francisco shouting about Marshall's discovery. As proof, Brannan held up a bottle of gold dust. It was a masterstroke that would spark the rush for gold - and make Brannan rich. Brannan keenly understood the laws of supply and demand. His wild run through San Francisco came just after he had purchased every pick axe, pan and shovel in the region. A metal pan that sold for twenty cents a few days earlier, was now available from Brannan for fifteen dollars. In just nine weeks he made thirty-six thousand dollars]". *In*: http://www.isu.edu/~trinmich/intro.html [tradução minha]

[156] Num determinado momento da peça, Ben diz que tem um compromisso em Ketchikan (p.157). Esta é uma cidade alascana, do distrito de Ketchikan Gateway. Ela foi incorporada ao território americano em 1900, um dos principais anos do *Gold Rush* no Alasca. Fonte: http://www.ketchikanalaska.com/history.html

Ben parece ganhar dinheiro neste mundo aventuresco do *Gold Rush* muito mais como San Brannan, ou seja, com negócios relacionados à busca do ouro (aquisição de terras) do que com as pedras preciosas propriamente ditas (embora apresente o ouro e os diamantes como atrativos do lugar a Willy). Ben propõe ao caixeiro sair de um sistema social, mas, na verdade, é para entrar em outro similar, em que Willy seria o empregado do mesmo modo. E, de fato, há muitas semelhanças entre o mundo aventuresco de Ben e o mundo dos negócios de Willy, tal como a presença das grandes corporações – algo que será visto mais abaixo.

Na cena em que Ben propõe ao caixeiro que o acompanhe em sua viagem ao Alasca, Linda refuta tal proposta, dizendo: "Por que todo o mundo tem que conquistar o mundo? [Why must everybody conquer the world?]", o que acaba sendo uma crítica a este espírito de obtenção do sucesso fácil presente no universo de Ben relacionado aos *Gold Rushes*. Por outro lado, a esposa de Willy diz também: "*Ora, o velho Wagner disse para ele [Willy] outro dia que se ele continuar assim ele vai se tornar um membro da firma, não é, Willy? [Why, old man Wagner told him just the other day that if he keeps it up he'll be a member of the firm, didn't he, Willy?]"* (p.183). E esta promessa de obtenção do sucesso pelo trabalho árduo, feita por Frank, acaba fazendo Willy permanecer em seu emprego de caixeiro, não indo ao Alasca. No entanto, a promessa de Frank não foi cumprida, e o pai de Biff não se tornou "membro" da empresa.[157]

Linda parece prever o risco de se seguir a sugestão de riqueza rápida de Ben. As corridas do ouro, por exemplo, iludiam a muitos que buscavam por esta riqueza instantânea, uma vez que, na prática, as minas acabavam ficando nas mãos de poucos, sendo que muitos sacrificaram suas vidas e suas famílias, foram para estes locais, e muitas vezes, ou não mais voltaram, ou morreram no meio do caminho, ou voltaram ainda mais pobres do que estavam:

> Um grande número de pessoas (...) foi para o sul. Quando seus barcos chegaram em São Francisco e Seattle, notícias da grande descoberta se espalharam pela América do Norte como fogo em folhas secas. Os jornais americanos, praticantes da arte da 'imprensa marrom', trataram de acender o fogo. Por meio de manchetes criativas e, quando necessário, inventivas, os jornais transformaram tais notícias em estrondos midiáticos. A história de Klondike tinha todos os elementos necessários: era um local exótico, com grandes riquezas, com

[157] Ben insiste a respeito das possibilidades de se vencer num local inexplorado como o Alasca: *"Há um grande continente aos seus pés, William. Você pode sair de lá rico. Rico! [There's a new continent at your doorstep, William. You could walk out rich. Rich!]".* Após esta frase, o irmão de Willy vai embora, e o pai de Biff lhe responde: *"Nós vamos vencer aqui, Ben! Está me ouvindo? Vamos vencer aqui! [We'll do it here, Ben! You hear me? We're gonna do it here!]"* (p.184), optando pela profissão de caixeiro que não lhe dará o sucesso buscado (embora a alternativa de Ben também nos faz questionar se Willy conseguiria tal sucesso com o irmão).

grandes aventuras e perigos. Notícias de capa aclamavam as riquezas fabulosas e as oportunidades incontáveis - algo que incentivava grandemente os desempregados e desiludidos. Editoras se apressaram em publicar guias de viagem que explicavam leis, condições, e materiais necessários para a exploração no norte (...). Havia quem oferecesse um espantoso arsenal de materiais de transporte supostamente capazes de cruzar a tundra setetrional, além de novas e fascinantes técnicas para extrair ouro do subsolo congelado; era o paraíso dos mascates. A onda [de euforia] aumentou à medida em que atravessava os EUA. *Cheechakos*[158] se juntaram em Vancouver, Seattle e São Francisco. Se eles conseguiam escapar dos apostadores, dos ladrões e especuladores, poderiam encontrar passagem ao norte para Dyea ou Skagway, portas de entrada para a região de Yukon. As duas cidades portuárias americanas, localizadas em Chilkoot e White Passes, atraíram milhares de aventureiros mal preparados. Muitos ficaram pelo caminho. Sem dinheiro ou desiludidos, voltaram para casa (...). E os garimpeiros continuaram vindo, apesar das informações de minas de ouro superlotadas de gente, com clima inóspito, e com outros garimpeiros empobrecidos voltando para o sul. Alguns deles chegaram em Yukon em 1897, mas a maioria planejava chegar no ano seguinte (...) Somente em 1898, mais de 30 mil pessoas foram para Dawson (Coates, 1985: 77-8).[159]

A promessa do ouro fácil obtido nestas minas descobertas se tornava, na verdade, desilusão para muitos:

Aqueles que chegavam a Dawson tinham a sensação de missão cumprida, já que muitos ficavam pelo caminho; mas a euforia temporária logo se tornava desapontamento. As cidades não estavam pavimentadas de ouro, mas tinham grandes quantidades de lama, e as choupanas, tendas e prédios improvisados estavam longe de formarem uma paisagem encantadora. Milhares de homens e muitas mulheres abarrotavam as ruas, bares, hotéis e bordéis. O ouro estava em evidência em todo o lugar. O pó e pepitas de ouro eram a moeda corrente na

---

[158] *Cheechakos* significa “novatos”; “recém-chegados”; alude a principiantes que chegam numa terra árida, semi-descoberta, desacostumados com grandes sacrifícios que um ambiente semi-virgem pode exigir. O termo é usado especialmente no Alasca, e seu primeiro uso foi justamente nesta época, em 1897. *In*: http://www.merriam-webster.com/dictionary/cheechakos.

[159] “A number of prospectors (…) left for the south. When their ships docked in San Francisco and Seattle, news of the dramatic discovery swept across North America like a prairie fire. The American newspapers, practitioners of the art of 'yellow journalism’, fanned the flames. Through creative and, when necessary, inventive reporting, the papers developed news events into media sensations. The Klondike story contained all the right elements: exotic location, great wealth, high adventure, and danger. Headlines screaming of fabulous wealth and untold opportunities were a powerful tonic for the unemployed of disenchanted. Publishing houses rushed into print guidebooks purporting to explain laws, conditions, and material needs for prospecting in the north. (...) Promoters touted a stupefying array of transportation devices deemed capable of crossing the northern tundra, and offered dazzling new techniques for extracting gold from the permafrost; it was a huckster's paradise. The wave gathered strength as it crossed North America. Cheechakos gathered in Vancouver, Seattle and San Francisco. If they escaped from the gamblers, thieves and con artists, they could find passage north to Dyea or Skagway, the gateways to the Yukon. The two American port towns, located at the bottom of the Chilkoot and White Passes, attracted thousands of ill-equipped adventurers. Many fell by the wayside here. Out of money or disenchanted, they turned back (...). And the miners kept coming, even as information on the over-crowded goldfields, harsh climate, and poor prospects filtered south. A few prospectors reached the Yukon in 1897, but most planned to arrive the following year (...). In 1898 alone, more than 30,000 people headed for Dawson City”.

> região. Mas os garimpeiros que sonhavam com a riqueza logo descobriram que todas as minas já haviam sido tomadas (...). Alguns dos que vieram depois conseguiram enriquecer, em geral, ignorando as 'regras' estabelecidas de extração e tentando sua sorte em locais improváveis como margens de montes que tinham sido anteriormente pequenos riachos. Mas para a maioria, entretanto, a chegada em Dawson era o único triunfo. Percebendo a loucura, e em geral envergonhados de sua ingenuidade, muitos venderam seus equipamentos a preços altamente inflacionados e compraram uma passagem de volta (Coates, 1985:80).[160]

Chamam a atenção, por exemplo, as dificuldades enfrentadas para se chegar e se estabelecer nestes locais próximos às minas. Muitos se propunham a viajar, mas não possuíam os materiais necessários, e acabavam enfrentando, no meio do caminho, condições climáticas adversas (como avalanches, por exemplo), más condições de habitação e doenças[161]:

> Os garimpeiros enfrentavam muitos perigos ao longo do caminho em Klondike. Uma avalanche na primavera de 1898 matou 63 pessoas na trilha de Chilkoot Pass. Em setembro, fortes tempestades e inundações destruíram muito da cidade composta por tendas construída em Sheep Camp, também na trilha de Chilkoot Pass (...). 87 pessoas morreram em Nome em 1900. A maioria delas morreu de febre tifóide, pneumonia ou tuberculose. As condições sanitárias não eram, em Nome, melhores do que em outras cidades do ouro no Alasca e no Alto

---

[160] "Those who reached Dawson carried a well-earned sense of accomplishment, for many had been left in their wake. But that temporary euphoria soon gave way to disappointment. The streets were not paved with gold, but rather with prodigious amounts of mud, and the shanties, tents and hastily constructed buildings offered a far from impressive visage. Thousands of men and a handful of women crammed the streets, bars, hotels, and brothels. Gold was in evidence everywhere; gold dust and nuggets were the standard currency in the region. But the star-struck stampeders soon discovered that all the good land had been staked (…). A few of the latecomers did strike it rich, often by ignoring the established 'rules' of prospecting and trying their luck in such improbable places as the sides of hills that had formerly been creek beds. For the majority, however, the arrival in Dawson was the only triumph. Realising their folly, and often embarrassed at their naïveté, many sold their outfits at the current grossly inflated prices and bought passage for the 'outside'".

[161] "Muitos dos primeiros garimpeiros estavam tragicamente mal preparados para a perigosa odisseia. Eles carregavam poucos suprimentos e ignoravam os perigos do caminho. Infelizmente, alguns dos viajantes mal equipados morreram de exposição [ao frio] ou de fome. A polícia do Noroeste Canadense respondeu a estas mortes obrigando cada garimpeiro que transitasse naquela região a portar uma tonelada de suprimentos - suficiente para ficar um ano em Yukon [Many of the early stampeders were tragically ill prepared for their dangerous odyssey. They carried few supplies and brushed aside warnings of doom. Sadly, some of the poorly outfitted voyagers died of exposure or starvation. The North West Mounted Police responded to that loss of life by insisting that every stampeder who crossed the passes into Canada bring in a ton of supplies--enough to see him or her through a year in the Yukon]". *In*: http://www.postalmuseum.si.edu/gold/gold2.html. As condições dos viajantes também não eram melhores na Califórnia: "A viagem via Panamá poderia levar de 6 e 8 semanas, mas era muito perigosa (devido às doenças), até Cornelius Vanderbilt construir uma estrada de ferro que atravessava o istmo em 1855. Navegar por Cabo Horn poderia levar de 3 e 8 meses dependendo dos ventos. Depois da árdua viagem os garimpeiros encontravam suprimentos, comida, aluguel e outros bens e serviços com preços altíssimos e enfrentavam garimpos com falta de saneamento básico [The trip via Panama could take six to eight weeks, but was very dangerous due to disease until Cornelius Vanderbilt built a railroad across the isthmus in 1855. Sailing around Cape Horn could take from three to eight months depending on winds. After the arduous trip miners faced shockingly high prices for food, supplies, rent and other goods and services and endured mining camps that lacked basic sanitation]." Whaples, R (Wake Forest University). "California Gold Rush". *In*: http://eh.net/encyclopedia/article/whaples.goldrush [traduções minhas].

> Yukon. O recente governo local fez uma tentativa de controlar o alastramento das doenças multando quem não usasse latrinas públicas. O bilhete para usá-las custava 10 centavos cada um, ou três por 25 centavos[162].

Outra característica marcante destas corridas do ouro foi o fato de que, se inicialmente as descobertas foram de indivíduos, para intensificar a extração, a exploração individual e artesanal se transformou em extração feita por grandes corporações, que aprimoraram sua tecnologia para esta exploração, sendo que muitos garimpeiros acabaram se transformando em funcionários destas empresas (indicando, assim, que o mundo de Ben e o de Willy não são tão opostos assim, estando, inclusive, relacionados, uma vez que as corporações que estão presentes no universo do caixeiro fazem parte também dos locais remotos em que Ben buscava riquezas[163]). Tal produção aurífera feita pelas corporações ocorreu, por exemplo, na África, onde o irmão do caixeiro acaba se estabelecendo. Tomemos como exemplo a África do Sul:

> A descoberta de diamantes em 1867, perto do Rio Vaal, a 550 milhas da Cidade do Cabo, acabou com o isolamento dos Boers e mudou a história Sul-Africana. A descoberta impulsionou uma 'corrida de diamantes' que atraiu pessoas de todo o mundo e fez de Kimberley uma cidade de 50 mil habitantes em 5 anos. A princípio, tanto negros quanto brancos trabalhavam de forma autônoma em quatro áreas que circundavam Kimberley, mas, na medida em que as minas ganhavam profundidade, ficou mais difícil trabalhar nelas, e um grande número de homens de negócios conseguiu ampliar as minas. Um deles foi Cecil Rhodes, que chegou à África do Sul com 16 anos e acabou tendo controle da maior parte destas minas por meio de sua Companhia De

---

[162] "Stampeders faced dozens of dangers along the trails into the Klondike. An avalanche in the spring of 1898 killed 63 people along the Chilkoot Pass trail. The previous September, heavy storms and a flood washed away much of the tent town set up at Sheep Camp, also on the Chilkoot Pass trail (…).
Eighty-seven people died in Nome in 1900. Most of those died from typhoid fever, pneumonia or tuberculosis. The sanitary conditions were not much better in Nome than in previous gold towns across Alaska and the Upper Yukon. The fledgling city government did make an attempt to control the spread of disease by fining those who did not use public latrines. The latrine tickets were sold for 10-cents each, or three for 25-cents." *In*: http://www.postalmuseum.si.edu/gold/gold2.html [tradução minha].

[163] A relação entre o mundo dos negócios e o mundo aventuresco das corridas do ouro parece estar presente, por exemplo, nesta fala de Willy: *"toda a riqueza do Alasca passa pela sala de jantar do Hotel Commodore, e a maravilha, a maravilha deste país é que um homem pode terminar com diamantes aqui bastando para isto somente ser bem-quisto! [the whole wealth of Alaska passes over the lunch table at the Commodore Hotel, and that's the wonder, the wonder of this country, that a man can end with diamonds here on the basis of being liked!]"* (p.184).

Beers Consolidated. Em 1889, 124 companhias, organizadas em nove 'grupos', de acordo com suas fontes de financiamento, controlavam a produção mineral sul-africana[164].

Isto nos interessa de perto, pois demonstra que, se as grandes corporações se fixaram no mundo de Willy[165] (sendo que ele trabalhava para uma), desfazendo aquele universo idílico, espontâneo e aventureiro de seu pai e de Ben, com o qual ele tanto sonhava em participar, de invenções artesanais e brilhantes que geravam dinheiro e riqueza, com uma liberdade de viajar e de se locomover para os desafios imprevistos da natureza, este mundo aventureiro tão louvado por Ben – da descoberta do ouro - também seria tomado pelas corporações. [166]

Neste sentido, se havia, nos *Gold Rushes*[167], a promessa de riqueza fácil, do Sonho Ameri-

---

[164] "The discovery of diamonds in 1867 near the Vaal River, some 550 miles northeast of Cape Town, ended the isolation of the Boers and changed South African history. The discovery triggered a "diamond rush" that attracted people from all over the world and turned Kimberley into a town of 50,000 within five years. At first, both whites and blacks worked independent claims in four areas surrounding Kimberley, but as the mines went deeper, they became more difficult to work, and a number of businessmen managed to consolidate them into larger mines. One of them was Cecil Rhodes who arrived in South Africa at age 16 and eventually gained control over most of the mines through his De Beers Consolidated Company. (…) By 1889, 124 companies, organized into nine "groups" based on their sources of financing, controlled the South African gold mines." Jones, J. South Africa in the 19th Century. *In*: http://courses.wcupa.edu/jones/his312/lectures/southafr.htm (West Chester University) [tradução minha]. Vale lembrar a frase de Ben sobre sua volta à África, onde ele se estabelece, com seus "muitos negócios" ("many entrerprises", p.156), sendo alguém semelhante a Cecil Rhodes: *"Vou para minha viagem sem volta para a África [I'll stop by on my one way back to Africa]*" (p.159).

[165] Corporações que, nos anos 50, época da peça, acompanhavam o grande crescimento econômico dos Estados Unidos: "Os Estados Unidos saíram da guerra como líder militar e econômico do mundo. A economia do país passou a ser controlada mais do que nunca pelas grandes corporações que moldaram um consenso político nos anos 1950, garantindo melhores salários para muitos trabalhadores em troca do controle conservador da economia e sociedade" (Purdy et alii, 2008:218).

[166] As grandes corporações também dominaram a produção aurífera australiana após o início da corrida do ouro neste país, em 1851: "Em Vitória, os depósitos de ouro aluvial facilmente encontráveis logo exauriram, e as minas foram dominadas por companhias que poderiam comandar os recursos financeiros e de planejamento necessários para extrair a produção de minas mais profundas [In Victoria, the deposits of easily extracted alluvial gold were soon exhausted and mining was taken over by companies that could command the financial and organizational resources needed to work the deep lodes]". Attard, B. (University of Leicester). The Economic History of Australia from 1788: An Introduction. *In*: http://eh.net/encyclopedia/article/attard.australia [tradução minha]. Na região de Klondike, houve também a presença das corporações: "A Companhia Yukon Gold, herdeira do desenvolvimento promovido pela Treadgold, se estabeleceu como a maior presença nas minas de ouro, usando novos métodos hidráulicos para penetrar os riachos e margens de montanhas em busca de minérios. Os garimpeiros autônomos foram pressionados a sair, e se mudaram para o Alasca e para o Norte do Canadá. As companhias mais do que transformaram as minas. Em Dawson foi logo criada uma cidade muito mais pertencente à companhia do que uma vibrante comunidade baseada na corrida do ouro [The Yukon Gold Company, inheritors of Treadgold's earlier developments, established itself as a major presence in the goldfields, using new hydraulic methods to scour the creek beds and hillsides for gold. The free miners were forced out, and they headed for active camps in Alaska and throughout the Canadian North. The concessionaires did more than change the mines. In short order, Dawson City had been transformed (...), more a company town than a vibrant gold rush community]" (Coates, 1985:96).

[167] O próprio governo americano incentivou o *Gold Rush* na Califórnia, por meio das palavras de seu presidente: "No inverno de 1848, rumores de descobertas de minas de ouro chegaram ao leste do país, mas poucos ali acreditaram nestas informações. Era uma época em que rumores não eram levados a sério, mas pronunciamentos do governo sim.

cano obtido de forma imediata, na realidade, quem lucrava com os minerais eram poucas pessoas[168] – entre elas, os que forneciam bens de consumo aos garimpeiros, e, posteriormente, as grandes corporações[169]. À maioria das pessoas que deixaram suas casas em busca deste tipo de sucesso, restou a desilusão[170], mortes, doenças, condições sanitárias precárias e, muitas vezes, a separação da família[171]. Assim, o mundo prometido por Ben a Willy não era, na verdade, tão diferente

---

A descoberta do ouro requeria validação, e o presidente James Polk a deu no início de dezembro de 1848: 'Os números sobre a abundância de ouro naquele território são de tal magnitude que dificilmente alguém daria crédito a tal informação se ela não fosse corroborada por relatórios de membros do serviço público' [Presidente James Polk]. A confirmação de Polk atingiu a fundo a alma de milhões. Suas simples palavras foram um chamado potente à ação. Fazendeiros deixaram suas fazendas; mercadores fecharam suas lojas; soldados deixaram seus postos – e fizeram planos para a Califórnia. Os jornais espalharam a notícia [By the winter of 1848, whispers of a gold strike had drifted eastward across the country--but few easterners believed. It was an age when rumors were discounted - and government officials were revered. The gold discovery needed validation, and President James Polk delivered just that in early December, 1848 (…): 'The accounts of the abundance of gold in that territory are of such extraordinary character as would scarcely command belief were they not corroborated by authentic reports of officers in the public service' [President James Polk]. Polk's confirmation reached deep into the soul of millions. His simple words were a powerful call to action. Farmers left their fields; merchants closed their shops; soldiers left their posts--and made plans for California. Newspapers fanned the fires]". *In*: http://www.isu.edu/~trinmich/intro.html [tradução minha].

[168] Números da corrida do ouro na região de Klondike: "E a riqueza gerada nas minas de ouro foi verdadeiramente impressionante. O ápice da produção ocorreu entre 1902-3, quando $12 milhões [de dólares] em ouro saíram do território. Uma estimativa calcula como retorno total das minas de Klondike 250 milhões de dólares (...) [And the wealth generated in the goldfields was truly impressive. Peak production occurred in 1902-1903, when $12 million worth of gold was shipped out of the territory. One estimate places the total return from the Klondike fields at $250 million (…)]" (Coates, pp.97-8).

[169] Biff foi pedir financiamento a Bill Oliver porque queria abrir uma empresa pequena, familiar com seu irmão Happy. A substituição de empresas familiares por grandes corporações foi tendência nos Estados Unidos do início do século: "Nas décadas seguintes à Guerra Civil, a economia agrícola e artesanal foi substituída pelo mundo industrial do carvão, aço e vapor. Pequenas firmas individuais e familiares foram superadas por grandes complexos industriais, que aproveitaram da ampla disponibilidade de matérias-primas, mão-de-obra extensiva e barata, inovação tecnológica, um crescente mercado de consumo e políticas estatais favoráveis para transformar os Estados Unidos, de longe, na maior nação industrial no mundo na virada do século XX (...). Não é surpresa que, em 1904, 318 corporações poderosas controlassem 40% da indústria nacional. O Senado dos Estados Unidos relatou, em 1903, que o banqueiro J.P. Morgan participava da diretoria de 48 corporações enquanto John D. Rockfeller, presidente da Standard Oil, atuava em 37" (Purdy et alii, 2008:176-7). J. P. Morgan é citado na peça por Charley, como será visto adiante.

[170] No caso da Califórnia, "Muitos desistiram do sonho e voltaram para o leste. Outros ficaram – só mais um ano, tinham a esperança. Mais um ano e ficariam ricos. E havia as ocasionais descobertas de grandes reservas de ouro ao longo de 1850 – descobertas que significavam boas notícias e encorajavam as pessoas a continuarem procurando o ouro. A maioria, diariamente, não conseguia, mas eles continuavam – ano após ano. Desanimados, desapontados, muitos não retornariam para suas casas, para suas famílias no leste – e acabaram morrendo na Califórnia, arrasados por um sonho que nunca se realizou [Many gave up the dream and went home to the east. Others stayed on - just one more year they hoped. One more year and they'd strike it rich. And there were the occasional lucky strikes well into the 1850s - just enough good news to encourage the masses to continue digging. Most failed every day, but they kept on - year after year. Dejected, disappointed, many would never return home to loved ones back east -they would die in California, broken by a dream that never came true]". *In*: http://www.isu.edu/~trinmich/intro.html [tradução minha].

[171] Outra característica presente nas corridas do ouro é a solidão daqueles que deixam suas famílias para irem buscar as pedras preciosas – solidão semelhante à que Willy sentia com a Mulher, a quem diz a todo o momento que está só: "A correspondência de inverno era preciosa para a população solitária do extremo norte [no Alasca], que estava pronta, a todo o momento, para descarregar sua ira em mensageiros e gestores de correspondências cujo serviço era desenvolvido de forma muito lenta [Winter mail was precious to the lonesome populations in the far north and they

assim da realidade vivida pelo caixeiro. [172]

Ao equiparar a busca do *American Dream* por Ben, no passado – por meio das corridas aventurescas por minérios e por oportunidades no meio de territórios remotos –, e Willy, no presente – por meio do trabalho rotineiro, árduo, mas desejoso deste mesmo sucesso para ele e para Biff -, Miller procura delinear o processo histórico desta busca pelo Sonho Americano, mostrando sua progressão e oscilação entre a concepção do sucesso pelo trabalho árduo ou pelas oportunidades de sorte[173].

5 - Biff e o Farwest*:* Chama a atenção, na peça de Miller, a recorrência da ideia de viagem associada às personagens e à busca do *American Dream*. O pai de Willy fazia viagens em busca de aventuras e objetivava vender suas invenções, com as quais ganhava dinheiro. Ben viajava para conquistar minérios e bons negócios. Willy viaja para cumprir ordens de sua empresa, e vender os produtos desta, e Biff, já degradado, erra pelo interior dos Estados Unidos fazendo bicos e roubos. Se levarmos em consideração que a corrida do ouro na Califórnia fazia parte do processo de ocupação do Oeste dos EUA, as viagens a esta região e ao interior feitas por Biff são uma referência irônica a este processo histórico.

Uma das razões para a ocupação do Oeste foram estas corridas do ouro - entre elas, a da Califórnia mencionada acima, mas não só:

---

were quick to shower their wrath on carriers or postmasters who moved too slowly]" *In*: http://www.postalmuseum.si.edu/gold/gold2.html [tradução minha].

[172] Curiosamente, destas corridas do ouro (na Califórnia), nasceu a empresa automotiva Studebaker, que fabricou o carro que Willy tinha e que tanto reclamava ("*That goddam Studebaker*", p.174). Começou também como uma empresa familiar, se tornando uma corporação - tal como Happy e Biff queriam fazer com a sonhada empresa familiar que criaram e que não saiu do papel ("*The Loman Brothers*"): "O vizinho de Armour em Placerville era um empreendedor produtor de carrinhos de mão que sonhava com grandes conquistas. Depois de economizar centavo por centavo em seis anos, ele deixou a Califórnia e voltou para casa em Indiana. Lá, ele investiu seus lucros no negócio familiar de produção de carroças. O homem se chamava John Studebaker – e o negócio familiar continuou a produzir carroças cobertas para os pioneiros que iam a Oregon, e depois – automóveis [Armour's neighbor in Placerville, was an enterprising wheelbarrow maker who dreamed of bigger things. After saving every dime for six years, he left California for his home in Indiana. There, he plowed his profits into the family wagon-making business. The man's name was John Studebaker - and the family enterprise would go on to build covered wagons for the Oregon-bound pioneers, and later - automobiles]". *In*: http://www.isu.edu/~trinmich/intro.html [tradução minha].

[173] As leis de oferta e de procura também estavam presentes nestas regiões abundantes em ouro, e muitas vezes, por mais valiosas que fossem as minas encontradas, os produtos eram tão caros que absorviam toda esta riqueza. Na Califórnia, "[O ouro] circulava livremente – e era abundante. Logo havia muito dinheiro na Califórnia e muito pouco de todo o resto. As lições da lei de oferta e de procura eram, em geral, dolorosas. Um garimpeiro que ganhava um dólar em sua terra natal, podia fazer 25 dólares num dia de garimpo na Califórnia – mas tal quantia era suficiente somente para comprar o jantar [It was free--and it was plentiful. Soon there was too much money in California and too little of everything else. The lessons of supply and demand were often painful. A forty-niner who earned a dollar a day back home, could make twenty-five dollars in a day of mining - but that was often just enough to buy dinner]". *In*: http://www.isu.edu/~trinmich/intro.html [tradução minha].

> Entre as décadas de 1860 e 1880, cerca de metade da atual área dos Estados Unidos já estava ocupada e era explorada por norte-americanos, incluindo zonas recém-incorporadas como Kansas e Nebrasca. Cidades como São Francisco e Sacramento eram bastante movimentadas e a produção agrícola estava firme no vale do Willamette, Oregon. Entre essas duas 'fronteiras', os povoados da costa do pacífico e os estados imediatamente a oeste do Mississipi, estendia-se o chamado 'Grande deserto', uma imensa região de pradarias, planícies e montanhas, praticamente intocada por qualquer civilização de origem européia.
>
> A ocupação dessa 'ultima fronteira' se deu por várias razões, quais sejam, a liberdade religiosa (no caso dos mórmons) ou o desejo de obter terras e ouro. Entre 1859 e 1876, houve 'corridas do ouro' para pontos dispersos que mais tarde se tornariam os estados de Nevada, Colorado, Idaho, Montana, Arizona e Dakota do Sul (Purdy et alii, 2008:161).

Tal ocupação gerou conflitos entre os americanos e os indígenas, que resultavam, muitas vezes, em massacres para os últimos: "Além da construção dessas cidades, a ocupação do Grande Deserto levou a novos choques com populações indígenas, culturas que, no geral, viviam da caça aos búfalos e dependiam de amplos espaços para esse fim" (2008:162).

Neste contexto, surge a imagem do *cowboy*, figura que se tornou heroica e romanticizada em filmes americanos. No entanto, na peça, Biff, de certa forma, representa esta imagem de maneira irônica[174], uma vez que, assim como os *cowboys*, o filho de Willy não tinha vínculos empregatícios e errava pelo Oeste (algo que não era nada heroico para o irmão de Happy):

> O fim da 'cultura das pradarias' começou ainda mais cedo, com a implantação de gado em terras antes ocupadas por búfalos. O fim dessa indústria pecuária se deu com as desastrosas nevascas de 1885-86 e 1886-87, quando milhões de cabeças de gado vacum congelaram ou morreram de fome. Para evitar novos problemas da mesma natureza, os fazendeiros abandonaram os costumes tradicionais, cercaram as pastagens e contrataram funcionários fixos para as fazendas, responsáveis pelo conserto de cercas e plantio de forragem. Morria, dessa forma, a era clássica do vaqueiro norte-americano, o *cowboy* que oferecia seu serviço por curtas jornadas e percorria cidades em uma vida errante e incerta. Esse vaqueiro lendário reencarnaria na ficção de escritores como Zane Grey, e depois no cinema e televisão, sempre de forma bastante romanceada (2008:163).

---

[174] Willy diz a Biff na peça*: "Vá para o Oeste! Ser um carpinteiro, um cowboy, divirta-se! [Go back to the West! Be a carpenter, a cowboy, enjoy yourself!] (p.166).*

Da mesma forma, segundo Purdy et alii (2008), há no universo cultural americano o mito de que, aqueles que querem liberdade, viajam errantemente pelo Oeste, tal como fez Biff. No entanto, mais uma vez ironicamente, Biff não conseguiu esta liberdade ao viajar pelo Oeste - pelo contrário, lá foi preso por furto, e retornou mais derrotado do que quando viajou, com a sensação de, aos 34 anos, não ter feito nada de útil na vida:

> Seja como for, o legado óbvio desse último Oeste foi, com seus vigilantes, xerifes de fronteira e associações de criadores de gado, a criação de uma tradição de justiça rude. Junto da violência, um dos traços mais evidentes da lenda da fronteira foi a idealização de uma terra de liberdade individual e de igualdade. Até hoje, em filmes que trabalham com ideias do senso comum, as pessoas que querem liberdade fazem uma viagem pelo Oeste, percorrendo suas estradas desertas, pradarias e parando em cidades em que há um bar que reúne todos os tipos de gente e onde a lei é levada pelas 'mãos dos justos' (p.164).

6 - A Crise de 29 nos Estados Unidos: Outro fato histórico americano relacionado com a busca do *American Dream* e que está presente na peça é a crise financeira que ocorreu no país em 1929.

Os anos 20 foram marcados por um próspero crescimento econômico dos EUA, sendo que a "economia robusta acendeu a esperança da população de compartilhar dos novos padrões de consumo, lazer e cultura de massa" (Purdy, et alii, 2008:197). Vale lembrar como Willy diz ter tido "um grande ano" de vendas em 1928[175], simbolizando este progresso dos anos 20 (na verdade, o último ano de prosperidade antes da crise de 29), em que o caixeiro tinha esperanças de compartilhar do padrão de consumo de classes mais altas[176]. No entanto, assim como o pai de

---

[175] Willy fala sobre isto após um momento em que ele diz a Howard que não pode ser tratado como algo descartável após mais de trinta anos de dedicação à firma: *"Eu pus trinta e quatro anos nesta firma, Howard, e agora não consigo pagar meu seguro! Você não pode comer a laranja e jogar o bagaço fora – um homem não é um pedaço de fruta! (...) Preste atenção, Howard. Seu pai – em 1928 eu tive um grande ano. Eu consegui uma média de cento e setenta dólares de comissão por semana [I put thirty-four years into this firm, Howard, and now I can't pay my insurance! You can't eat the orange and throw the peel away –a man is not a piece of fruit! (...) Now pay attention. Your father – in 1928 I had a big year. I averaged a hundred and seventy dollars a week in commissions*]" (p.181). Nesta cena, também é mencionado Al Smith (1873-1944), político democrata norte-americano, quatro vezes governador de Nova Iorque e o primeiro católico a concorrer à presidência da República em 1928, perdendo para o republicano Herbert Hoover, em cuja gestão se dará a crise de 1929 – novamente uma referência a 1928 como um ano de esperanças, desfeitas pela depressão econômica. Fonte: http://www.biography.com/articles/Al-Smith-38058.

[176] Obviamente, há uma ironia grande neste desejo de compartilhar de um padrão mais alto de consumo, uma vez que Willy compra produtos que quebram facilmente, ou seja, de baixa qualidade, marcando, na peça, a problemática deste padrão de consumo, que diferencia produtos para ricos – de qualidade – e para pobres – de baixa qualidade: *WILLY: Quem já ouviu falar numa geladeira Hastings? Um dia ainda quero terminar de pagar a última prestação de um produto antes de ele quebrar! Estou sempre disputando corrida com estas porcarias! [Whoever heard of a*

Biff não só não conseguirá mais um 1928 próspero como aquele, mas terá inclusive seu emprego perdido e sua derrota trágica, em 1929 a população americana vai enfrentar a desastrosa queda da bolsa em Nova Iorque, que trouxe o colapso financeiro ao país, com bancarrota, desemprego e miséria social.

Antes da crise, o ambiente era de otimismo, e as pessoas acreditavam que era possível obter o sucesso e o Sonho Americano:

> Esse ambiente de crescimento econômico e consumismo fez com que recessão, desemprego e infortúnio social se tornassem memórias distantes no discurso oficial e no popular. Em 1927, o economista Alvin Hansen observou que as 'doenças infantis' do capitalismo 'estavam sendo mitigadas'. Para quem não olhasse para além da propaganda da mídia, de empresários e políticos, o sonho americano da possibilidade de sucesso individual tinha sido aceito por quase todo mundo. O futuro líder trotskysta Farrel Dobbs, naquela época, votava no Partido Republicano, queria abrir o próprio negócio e tinha aspirações de ser juiz (Purdy et alii, 2008:199).

No entanto, as consequências da queda da bolsa nova-iorquina para a economia do país foram desastrosas:

> As amplas esperanças da nova era faliram na 'Quinta Negra', 24 de outubro de 1929. Nesse dia, a Bolsa de Valores nos Estados Unidos caiu em um terço, dando origem à pior crise econômica na história do capitalismo mundial. Muitos especuladores perderam de uma só vez tudo o que haviam investido. Os jornais reportaram 11 suicídios de investidores de Wall Street. Os efeitos no país como um todo alongaram-se pelos anos seguintes. Até 1932, 5 mil bancos americanos haviam falido, a produção industrial caíra 46%, o Produto Interno Bruto (PIB) diminuíra um terço e os preços, a metade. Falta de dinheiro na economia significava um declínio brusco de poder aquisitivo. Indústrias e comerciantes reduziram preços, produção e, mais importante, emprego. Até 1932, mais de 15 milhões de americanos ou 25% do total da população economicamente ativa ficaram desempregados. Aquele símbolo potente do capitalismo americano, a Ford Motor Company, que, em 1929, empregava 128 mil trabalhadores, contava com somente 37 mil em agosto de 1931. A taxa de desemprego ficou durante a década inteira no nível de 20%, enquanto um terço da mão-de-obra nacional também teve horas ou salários reduzidos[177] (2008:205-6).

Hastings refrigerator? Once in my life I would like to own something outright before it's broken! I'm always in a race with the junkyard!]" (p.174).

[177] As causas da crise de 29 parecem ter sido as seguintes, segundo Purdy et alii (2008): "Analistas como Alan Brinkley apontam três causas principais para a Grande Depressão. Primeiro, à economia americana nos anos 1920 faltava diversificação. O crescimento econômico dependia desproporcionalmente de poucas indústrias, como a automobilística e da construção civil. Quando as vendas nesses setores diminuíram, o resto da economia não conseguiu compensar. Segundo, a distribuição altamente desigual da renda significava um mercado de consumo truncado. Terceiro, bancos dependiam de muitos empréstimos feitos por fazendeiros, negociantes e países estrangeiros e, quando a eco-

Na época da crise econômica, Miller era um adolescente. O autor comenta como este acontecimento histórico lhe causou impressões que o levaram a ser dramaturgo, e o fizeram questionar a concepção de sucesso tal qual ela era pensada antes da crise:

> Por exemplo, alguém deveria admirar o sucesso – porque havia gente de sucesso até então. Ou alguém deveria ver nisso uma ilusão que só existia para ser implodida, e o seu dono destruído e humilhado? O sucesso era imoral? Quando todas as outras pessoas na vizinhança não só não tinham dinheiro como não tinham também café da manhã? No que acreditar? (...)
> Eu estou chegando a um só pensamento. Você não pode entender nada a não ser que você o entenda em relação ao seu contexto. Era necessário perceber as coisas além de seus limites. Isto, para o bem e para o mal, a Grande Depressão me ensinou. Ela me fez impaciente com tudo, incluindo a arte, que fingia que poderia existir por ela mesma e ainda assim ser de alguma importância profética. [178]

A hipótese é que, provavelmente, se a crise de 29 fez muitos repensarem a ideia de sucesso relacionada ao Sonho Americano, o próprio Miller repensou esta concepção, uma vez que seu pai era um razoável industrial de tecidos, e teve sua empresa abalada pela crise (cf. Miller (1995)). E esta concepção, repensada por um Miller adolescente, acabou posteriormente sendo objeto de análise da sociedade americana em muitas de suas peças – entre elas, *Death of a Salesman.*[179]

7 - Figuras históricas em Salesman: Na obra de Miller, como foi exposto até aqui, é possível encontrar alusões a muitas regiões dos Estados Unidos (do Alasca a New England), fatos his-

---

nomia tombou, os devedores não conseguiram pagar, causando uma reação em cadeia de falências econômicas. A especulação selvagem na Bolsa de Valores foi a faísca que ateou fogo no barril de pólvora de uma economia fundamentalmente exuberante, mas frágil"(p.206).

[178] "For instance, should one admire success – for there were successful people even then. Or should one always see through it as an illusion which only existed to be blown up, and its owner destroyed and humiliated? Was success immoral? – when everybody else in the neighborhood not only had no buck but no breakfast? What to believe? (…)
I am getting at only one thought. You can't understand anything unless you understand its relations to its context. It was necessary to feel beyond the edges of things. That much, for good or ill, the Great Depression taught me. It made me impatient with anything, including art, which pretends that it can exist for its own sake and still be of any prophetic importance (…)". Miller, A. As sombras dos deuses [The Shadows of the Gods] (*In*: Martin, 1999:178-9) [tradução minha].

[179] "*Morte dum caixeiro viajante* quase não foi notada quando houve sua abertura em Paris há quinze anos atrás. Uma nova produção é, agora, um grande sucesso. Em 1950, Willy era um homem de Marte. Hoje, os franceses estão convivendo com contas a pagar, máquinas de lavar roupa quebradas, sonhos de sucesso fantástico, novos apartamentos cobrindo as plantas no quintal, e a ansiedade cromada de uma sociedade em que só tem o direito de existir aquilo que é pago [*Death of a Salesman* was hardly noticed when it opened in Paris some fifteen years ago. A new production now is a great success. In 1950, Willy was a man from Mars. Today, the French are up to their necks in time payments, broken washing machines, dreams of fantastic success, new apartment houses shading out the vegetables in the backyard, and the chromed anxiety of a society where nothing deserves existence that doesn't pay]". Miller, A. O que faz as obras durarem? [What makes plays endure?] (*In*: Martin, 1999: 235) [tradução minha].

tóricos (crise de 29, corridas do ouro, independência dos EUA[180]), locais (Ebbets Field[181]), empresas (Chevrolet, Studebaker, Spalding[182]), e também a diversos nomes que fizeram parte da história norte-americana: desde esportistas (Gene Tunney, Red Grange) e comediantes (Jack Benny), até políticos (Al Smith). No entanto, pelo que foi exposto neste capítulo, vale a pena terminar citando duas figuras históricas referidas na peça e que sintetizam muitas das idéias analisadas até aqui, merecendo especial atenção: J.P.Morgan (1837-1913) e Thomas Edison (1847-1931).

O primeiro é mencionado por Charley, quando Willy se queixa da falta de consideração de Howard para com ele, que o demitiu, apesar de o caixeiro tê-lo segurado nos braços quando era pequeno. Para argumentar que, no mundo dos negócios, o que vale não é este tipo de relação afetiva, mas somente o que pode ser vendido, Charley cita J.P.Morgan como alguém que era bem quisto não por ter *charm*, como Willy dizia que Biff possuía, mas por ter dinheiro: *"Por que todo o mundo tem que gostar de você? Quem gostava de J.P.Morgan? ele era impressionável? Num banho turco ele ia parecer um açougueiro. Mas com os bolsos cheios de dinheiro ele era muito bem quisto"*[183] *(p.192).*

J.P.Morgan simboliza o mundo das grandes corporações debatido acima. Criou tantos monopólios empresariais que chegou a auxiliar o governo americano em crises econômicas, e che-

---

[180] Há também duas referências na peça a uma "*guerra*". Biff diz, na página 138, que teve vinte ou trinta empregos desde que deixou sua casa antes da "*guerra*"; e, Stanley, o garçom da cena do restaurante, como resposta à pergunta de Happy "*Como vai?",* diz: "*ah, é uma vida de cão. Eu queria que, na época da guerra, eles tivessem me levado para o Exército. Eu estaria morto agora [Ah, it's a dog's life. I only wish during the war they'd a took me in the Army. I coulda been dead by now]".* Stanley se demonstra bem insatisfeito com seu emprego, e a guerra referida pode ser uma das duas Guerras Mundiais, o que iria mais de encontro ao tempo da peça.

[181] Ebbets Field é mencionado por Willy na página 171. Era o estádio de baseball do time dos Brooklyn Dodgers, em Nova Iorque. É tido como um dos mais "nostálgicos estádios que já foi construído". Tem esse nome devido ao dono do time, Charles Ebbets, que foi o seu principal idealizador. O primeiro jogo dos Dodgers no Ebbets Field foi em Abril de 1913 - na época, com capacidade para 23 mil pessoas. O estádio foi demolido em 1960, dando lugar a vários apartamentos no local. Fonte: http://www.ballparksofbaseball.com/past/EbbetsField.htm. Ebbets Field está relacionado, entre outras coisas, ao desejo de Willy de que Biff adolescente fosse um grande jogador de futebol.

[182] A Spalding é uma marca de artigos esportivos criada por Albert Goodwill Spalding, que foi um jogador de baseball cuja carreira se iniciou em 1871. Misturando a experiência no baseball com habilidade administrativa, Spalding inaugura a A.G. Spalding & Brothers em 1876, e passa a vender seus produtos. Quando Happy e Biff têm a ideia de montar uma loja de artigos esportivos, Willy diz que Biff sabe mais de esporte do que Spalding (p.167). E, se Happy argumenta que seria interessante a criação de times de pólo aquático que fariam a divulgação da marca Loman pelo país (p.168), isto foi algo que a Spalding fez em 1888-9, reunindo atletas para jogar partidas de exibição, no intuito de divulgar o baseball e a empresa no mundo. Fonte: http://www.spalding.com/downloads/2010_Baseball_Catalog.pdf.

[183] *CHARLEY: Why must everybody like you? Who liked J.P. Morgan? Was he impressive? In a Turkish bath he'd look like a butcher. But with his pockets on he was very well liked.*

gou a ser investigado e processado por este mesmo governo, devido ao excesso de acumulação de empresas:

> Financista, colecionador de arte, e filantropo. Filho de um banqueiro, Morgan entrou nos negócios da família e se tornou um dos mais famosos financistas da história do mundo dos negócios. Depois de trabalhar para seu pai, ele fundou o seu próprio banco em 1871, que ficou conhecido depois como J.P.Morgan & Co. Sua empresa se tornou uma das principais firmas financeiras do país. Era tão grandiosa que até mesmo o governo americano buscou sua ajuda na crise de 1895 (...). No fim do século XIX, e mesmo depois da virada do século, muitas das empresas do país estavam nas mãos de poucos empresários, e Morgan era um deles. Ele foi criticado por criar monopólios por meio de dificultar que qualquer empresa pudesse competir contra ele. Morgan dominava dois setores em particular – ele ajudou a consolidar a indústria de ferrovias no leste e formou a companhia de aço United States Steel Corporation em 1901 [U.S.Steel] (...). O governo, preocupado com o fato de Morgan ter criado um monopólio na indústria de aço, processou a companhia em 1911. No ano seguinte, o financista e seus parceiros se tornaram alvo de uma investigação no Congresso pelo comitê Pujo. [184]

Já Thomas (Alva) Edison é citado por Willy num momento em que este tenta justificar o fracasso profissional de Biff*: "Certos homens apenas não começam cedo. Como Thomas Edison, eu acho. Ou B.F. Goodrich. Um deles era surdo [Certain men just don't get started till later in life. Like Thomas Edison, I think. Or B.F. Goodrich. One of them was deaf]"* (p.135).

De fato, Thomas Edison tinha problemas auditivos, e, apesar disso, ganhou dinheiro e se tornou um dos grandes inventores dos Estados Unidos e do mundo[185], atuando nas áreas de comunicação e de eletricidade. Transformou-se em símbolo da obtenção do *American Dream* por meio do trabalho árduo e da persistência, uma vez que suas invenções eram conseguidas após

---

[184] "Financier, art collector, and philanthropist (...). Son of a banker, Morgan went into the family business and became one of the most famous financiers in the history of business. After working for his father, he started his own private banking company in 1871, which later became known as J. P. Morgan & Co. His company became one of the leading financial firms in the country. It was so powerful that even the U.S. government looked to the firm for help with the depression of 1895. (...) During the late 1800s and even after the turn of the century, much of the country's industries were in the hands of a few powerful business leaders, especially Morgan. He was criticized for creating monopolies by making it difficult for any business to compete against his. Morgan dominated two industries in particular—he helped consolidate railroad industry in the East and formed the United States Steel Corporation in 1901. (...) The government, concerned about Morgan had created a monopoly in the steel industry, filed suit against the company in 1911. The following year, Morgan and his partners became the subject of a congressional investigation by the Pujo Committee in 1912". Fonte: http://www.biography.com/articles/John-Pierpont-Morgan-9414735 [tradução minha].

[185] Edison "sozinho ou em parcerias, tem um recorde mundial de 1093 patentes. Além disso, criou o primeiro laboratório de pesquisa industrial. Edison representa a grande imagem do inventor americano na era do engenho Yankee [singly or jointly, held a world record 1,093 patents. In addition, he created the world's first industrial research laboratory. Edison was the quintessential American inventor in the era of Yankee ingenuity]". Fonte: http://www.biography.com/articles/Thomas-Alva-Edison-9284349?part=7 [tradução minha].

dedicada pesquisa, por meio de tentativa e erro, com o aperfeiçoamento constante de seus inventos. Vale lembrar que o pai de Willy, segundo Ben, também era inventor e ganhava dinheiro com suas invenções, remetendo, de certa forma, a Edison, que aliava suas descobertas com a produção industrial delas – tal como aconteceu com o toca-discos, uma de suas criações (fazendo, assim, a junção entre pesquisa científica e habilidade industrial).

As invenções de Thomas Edison tinham um caráter pragmático e eram vendidas, se tornando necessidades. O inventor lançou as bases para a revolução tecnológica no mundo moderno da eletricidade. Curiosamente, para desenvolver melhor uma de suas criações - um aparelho para a extração de platina -, Edison, no final do século XIX, comprou e adquiriu direitos de 145 antigas minas abandonadas nos Estados Unidos. O objetivo, com este aparelho, era fazer com que estas minas voltassem a ser fonte de extração de minérios – o que vai de encontro às constantes alusões à corrida do ouro feitas na peça.

Edison é mencionado por Willy como exemplo para Biff de *American Dream* conseguido pela persistência – algo irônico, uma vez que Biff não consegue vencer como Edison. O inventor americano é citado, na peça, ao lado de B. F. Goodrich. Este, com tal nome curioso ("*Goodrich*", em inglês, significa "bom rico") parece ser mais uma personagem simbólica, um tipo expressionista, do que uma pessoa real, designando aquele que, com árduo trabalho, ganha dinheiro. Assim, temos uma referência a alguém que viveu realmente (Thomas Edison), ao lado de uma figura simbólica (Goodrich), misturando, aqui, realismo e expressionismo[186], algo típico de *Salesman*.

Deste modo, *Death of a Salesman* está fortemente impregnada de muitos elementos da História americana, em suas diversas referências – e a idéia de sucesso, de *American Dream*, ao longo desta História, é um dos principais eixos norteadores destas alusões, sendo analisada pelo ponto de vista dos vencedores, mas também, principalmente, pelo ponto de vista daqueles que fracassam[187], como Willy Loman – sendo tal análise feita no contexto do pós-guerra (1949), em que o crescimento econômico do país era exorbitante.

---

[186] O expressionismo na peça será discutido mais adiante.

[187] "Os Lomans são retratados como fracassos sociais em sua inabilidade de ganhar dinheiro e viver de forma feliz e confortável, mas a questão mais profunda feita pela peça é: este fracasso é causado pela inadequação da família [ao sistema social] ou pelos padrões sociais irreais de sucesso? Na opinião de Miller, a culpa pelo fracasso não pode ser relacionada a pequenas peças da engrenagem social como os Lomans, mas deve ser parcialmente atribuída a forças sociais maiores que organizam a vida das pessoas [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]" (Abbotson, 2007:137) [tradução minha].

CAPÍTULO 4 - Aspectos históricos de *Rasga Coração*

1 - 666 e a questão sanitária: Pai de Manguari, o sanitarista 666 participou de algo que foi muito revolucionário e inovador em sua época, que foi a campanha de higienização do começo do século, promovida por Oswaldo Cruz. Antes desta campanha, o Rio de Janeiro sofria enormemente com a falta de saneamento básico e com doenças se alastrando pela cidade – o que dificultava sua modernização, segundo Skidmore (2003:110):

> Com o Brasil entrando no século XX, suas cidades mantinham muito das aparências, sons e odores de seu passado colonial. O ambiente do Rio de Janeiro repelia muitos visitantes estrangeiros. A cidade tinha uma reputação de moléstias, especialmente de febre amarela (...). Elas [suas ruas] eram estreitas, apinhadas, sem higiene e de difícil circulação. O saneamento era primitivo e o fornecimento de água suspeito. Em suma, o Rio era uma propaganda fraca para um país que desejava unir-se à marcha do Atlântico Norte rumo à modernidade.

Houve quem fosse contra essa campanha de saneamento básico, sendo que seu líder, Oswaldo Cruz, sofreu duras críticas de boa parte da população:

> A renovação do centro da cidade foi acompanhada por uma ampla campanha de saúde pública, supervisionada pelo notável administrador médico Oswaldo Cruz. A meta principal da campanha era a erradicação do mosquito *Aedes*, transmissor da febre amarela (o presidente Rodrigues Alves perdera um filho com essa doença). Isso exigia a eliminação ou o tratamento de toda água parada onde os mosquitos pudessem se reproduzir. A campanha despertou apaixonada oposição quando os funcionários da saúde (apelidados de 'mata-mosquitos') passaram a ir de porta em porta. Uma campanha simultânea exigindo vacinação contra varíola provocou uma oposição ainda mais forte, causando o adiamento do início da vacinação por cinco anos. Os positivistas eram os opositores mais ferrenhos, especialmente da vacinação compulsória, que ia contra seu conceito de liberdade individual. Eles receberam o apoio de líderes comunitários, que reagiam às freqüentes invasões do governo a seus bairros. Finalmente, a campanha de saúde era vista por muitos afro-brasileiros visando à liquidação de sua cultura africana (curas tradicionais, etc.) (Skidmore, 2003:111-2).

Mesmo com toda esta oposição[188], o sanitarista conseguiu erradicar muitas das doenças que castigavam o Rio de Janeiro: "Em 1909 Oswaldo Cruz declarou que o Rio estava livre da febre amarela e de todas as outras epidemias importantes".

Chama a atenção como Vianinha pesquisou sobre o assunto. No material organizado pelo autor para compor *Rasga Coração* (cuja pesquisa histórica e documental contou com o apoio de Maria Célia Teixeira, e apresenta fatos históricos, gírias, piadas, notícias de jornal, textos filosóficos, entre outros, que abrangem desde o início do século até os anos 70), publicado juntamente com a peça pelo SNT, consta a seguinte informação sobre Oswaldo Cruz e a campanha de higienização do Rio:

> Osvaldo Cruz [sic], para execução do saneamento definitivo do Rio, teve que tomar medidas, como a vacinação obrigatória que desagradaram profundamente à massa ingênua do povo. E desta situação se aproveitaram logo alguns políticos descontentes para urdir um movimento sedicioso, com repercussão nos quartéis e agitação e tropelia nas ruas – a revolta da vacina ou o quebra-lampiões, como ficou conhecida. Osvaldo Cruz, já em 1908, afastava de nossas pautas mortuárias o nome sinistro da febre amarela, a responsável por muitas dezenas de milhares de mortes, durante os cinqüenta e poucos anos em que viveu entre nós. Igualmente, graças ao mesmo sanitarista, ficamos livres da peste bubônica e da varíola, sendo que esta última, em 1904, fizera 4 mil vítimas. Esta cidade limpa que Rodrigues Alves, em 1906, pôde entregar ao seu sucessor 811.265 habitantes (*In*: Vianna Filho, 1979:149-50).

Vianinha pesquisou, inclusive, os apelidos que tinha o sanitarista antes e após o seu reconhecimento como grande profissional (apelidos que o criticavam inicialmente, e depois o saudavam), demonstrando como as idéias variam de geração em geração – antes, a campanha era rejeitada e considerada uma arbitrariedade pelos conservadores e pela população; depois, passa a ser vista como um grande bem – tal como é reconhecida até hoje[189]:

---

[188] "Dentre as realizações que o tornaram famoso estão o combate à febre amarela que, no final do século XIX, transformou o Rio de Janeiro na cidade insalubre que os marinheiros não queriam aportar. Oswaldo Cruz investiu também contra a varíola e a peste bubônica. No entanto, obteve muitas resistências de seus adversários e opositores por causa de suas campanhas sanitárias. A vacinação obrigatória contra a varíola provocou violenta turbulência na cidade, que entrou para a história como a Revolta da Vacina de 1904. Mas a persistência de Oswaldo Cruz tornou a vacinação uma prática corriqueira no Brasil".
Fonte: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb_b_oswaldo_cruz.htm

[189] Luca, ao ser incompreendido por Manguari em suas opções contraculturais, de certa forma, se refere a isto na peça, quando menciona como os cristãos foram perseguidos durante uma época da história, sendo hoje o cristianismo uma religião hegemônica: *"(...) sabe como é que chamavam os cristãos no Império Romano? 'Gente esquisita e intratável...os bárbaros do interior do império...' hoje todo o mundo se benze...* (...)" (p.76).

> *Oswaldo Cruz antes e depois*: antes do prêmio– Rato, Cafajeste de Esmeralda, Nero, Mefistófeles, Peste, Luiz XIV da Seringação, Para Mosquito, Oswaldo Cru, Praga do Povo, Dr. Oswaldo Torturas, O Herói dos Mosquitos, Heródes Cruz, Czar dos Mosquitos, Nero da Higiene; depois do prêmio – General Oswald Cruz, Chefe Oswaldo, Apoteose a Osvaldo Cruz, Messias da Higiene, Mestre Oswaldo (1979:258).

No entanto, "estatísticas subsequentes mostraram que isto não se aplicava às áreas mais pobres da cidade". Curiosamente, 666 queria que Manguari trabalhasse como médico no interior[190], o que está em consonância com os acontecimentos históricos: pode-se dizer que um dos desejos de 666, simbolizando a campanha sanitária de Oswaldo Cruz, era o de expandir os benefícios sanitários aos mais pobres e ao interior, algo que, se ele não conseguiu, gostaria que o filho fizesse:

> Os cruzados da saúde pública tinham esperanças de estender seu trabalho ao interior, onde a moléstia e a desnutrição eram mais sérias do que nas cidades grandes. A maioria dos recursos, contudo, foi para as cidades costeiras. Estas abrigavam as vozes políticas mais altissonantes e eram o melhor lugar para impressionar os estrangeiros (Skidmore, 2003:111-2).

Entretanto, Manguari recusa esta proposta do pai, preferindo tentar ser técnico em metalurgia no meio urbano, não continuando, desta forma, a obra do genitor.

Assim, 666 simboliza Oswaldo Cruz e sua campanha sanitária, que foi muito revolucionária na medida em que forneceu melhor saúde pública à população, procurando levá-la também aos mais necessitados[191]. Tal lado revolucionário de 666 entra em choque com seu outro lado conservador, que apoiava a República Velha e, conseqüentemente, o potencial agrícola do Brasil, indo contra os pressupostos de industrialização e modernidade vindos com a Revolução de 1930 (além de se tornar integralista posteriormente, algo que será discutido adiante). Manguari vai con-

---

[190] *666 – Não me responda! Arranjei um lugar pra você no Serviço de Endemias Rurais! Foge destas cidades! (p.32)*

[191] No entanto, houve certas medidas autoritárias para promover tal saneamento, mostrando a complexidade deste processo: "Desde o início da República em 1889 o governo recorreu repetidamente à declaração de estado de sítio, permitindo, assim, a suspensão das garantias judiciais. Durante os protestos populares contra a vacinação compulsória no Rio em 1904, por exemplo, as multidões eram bombardeadas por artilharias. Mais de trezentos dos detidos foram então deportados, sem nenhum procedimento judicial, para campos distantes no Amazonas" (Skidmore, 2003:245) – o que marca também a história de um país com sucessivos governos acostumados a dissolver as garantias individuais de sua população quando supõem necessário, recorrendo a medidas arbitrárias. Isto liga, por exemplo, o Estado Novo de Vargas e a ditadura de 64, tal como será discutido adiante.

tra este lado mais conservador do pai, apoiando esta revolução feita em 1930[192], que pôs Getúlio Vargas no poder.

2 - Revolução de 1930: Damasceno (1994: 262) assim define o que foi a Revolução de 30, que tinha, como um de seus pressupostos, a modernização industrial do país[193]:

> No final do governo Washington Luís (1926-1930) houve uma batalha pela sucessão que culminou na Revolução de 1930. A oposição se unira formando a Aliança Liberal, e propôs as candidaturas de Getúlio Vargas e João Pessoa (como presidente e vice) contra o candidato da situação, Júlio Prestes. Apoiado pela máquina política do governo e pelo favoritismo do voto forçado do sistema coronelista, Prestes venceu com facilidade, apesar da insatisfação geral no país, exacerbada pela depressão mundial e pela cobrança da classe média de que o governo não estava dando a necessária atenção ao desenvolvimento industrial. A oposição imediatamente denunciou a ocorrência de fraude no processo eleitoral, mas a crise assumiu um caráter de revolta ativa como reação ao ultraje público que foi o assassinato de João Pessoa a 26 de julho. A Revolução começou no Nordeste, os militares aderiram a ela, e se generalizou por todo o país. Em 1930, depois de uma breve junta interina, Vargas foi empossado como presidente provisório da República.

Chama a atenção que, assim como, na peça, todas as personagens do plano do passado (com exceção de 666) parecem estar unidas em prol da revolução de 30[194], houve muitos setores da sociedade que, interessados num processo de modernização e industrialização do país (que diferisse da política do monopólio de produção cafeeira e pecuarista da República Velha, liderada por Minas e São Paulo), se uniram em torno de Getúlio. Mas uma aliança tão heterogênea não poderia durar muito, uma vez que outros interesses diversos também estavam em jogo:

---

[192] Segundo o material de pesquisa de Vianinha, "Manguari Pistolão", nos anos 30, significava "homem alto e esguio" (1979:194).

[193] Curiosamente, entre os carros que apareceram no Brasil nos anos 30 e 40, segundo o material de pesquisa de Vianinha (1979:165), estão o Chevrolet e o Studebaker (ambos mencionados em *Death of a Salesman*).

[194] Tal como indica uma rubrica de Vianinha na peça. No início de *Rasga Coração*, parece haver, entre as personagens, uma esperança de união em prol do país, possivelmente em torno da figura de Vargas e da Revolução de 30*: "Luz do passado em grande zona do palco. Entra Camargo Velho. Fuzil com flores. Flores na cabeça. Corre para Manguari. Abraçam-se emocionados. Põe um lenço vermelho no pescoço de Manguari. Entram também Castro Cott (Sem camisa verde) e Lorde Bundinha (Todos com lenço vermelho). Se abraçam, se beijam, choram. Som forte de 'Quebra quebra gabiroba'"* (p.22). Chama a atenção, por exemplo, Castro Cott sem a camisa verde do integralismo, e Bundinha com lenço vermelho, participando também da revolução. No entanto, como Vargas não vai corresponder a todas as expectativas de um grupo tão heterogêneo, haverá a divisão desta aliança unitária, e a separação, por exemplo, entre comunistas (Camargo Velho, Manguari) e integralistas (Castro Cott). Se pensarmos sobre o título da peça, o "coração" que une todas estas personagens (união simbolizada pela frase *"Todos com lenço vermelho")*, de certa forma, também se rasga e se fragmenta aqui.

> A vitória de Getúlio havia sido obra de uma complexa coalizão, da qual os lideres políticos de Minas Gerais e Rio Grande do Sul, ressentidos com o domínio de São Paulo sobre a política nacional, eram apenas um elemento. O segundo era o recentemente fundado (1926) Partido Democrático de São Paulo, o oponente juramentado do Partido Republicano, que governava o estado. O terceiro eram os tenentes, que se haviam rebelado contra as autoridades civis e militares. O quarto eram os cafeicultores (muitos deles, mas não todos, no Partido Democrático), que estavam contrariados com o fracasso do governo federal em compensá-los pela queda nos preços do café. Uma coalizão tão heterogênea era obviamente instável, com tensões potenciais que deveriam vir à tona assim que o governo provisório começasse a tomar decisões (Skidmore, 2003:154-5).

666, sendo contrário ao movimento de 1930, representa na peça, de certa forma, o ponto de vista dos que perderam com a revolução, já que o pai de Manguari tem o seu cargo de chefia da seção tomado com a ascensão de Getúlio ao poder: *"...a República velha era corrupta não é? Pois lá em Coelho Neto, menino, sou obrigado a drenar terreno que é do diretor do serviço sanitário! Getúlio tirou minha chefia da seção!"* (p.37). Segundo Skidmore, tais eram os perdedores da Revolução de 30:

> Os perdedores em 1930 eram numerosos. Primeiro havia os caciques do Partido Republicano de São Paulo, que haviam apoiado Júlio Prestes. Segundo havia os altos comandantes do Exército, cuja maioria se viu sumariamente aposentada. Terceiro havia os banqueiros, que tinham insistido para que o Brasil aderisse ao padrão ouro e agora viam seus vínculos financeiros no exterior gravemente desgastados pela mudança abrupta no governo (2003:154-5).

Entre os que lutaram contra a política agrícola da República Velha, estavam os tenentes, que foram uma voz política importante na primeira metade do século XX no país. Na peça, eles são representados por Camargo Velho, sendo necessário discutir o papel destes tenentes na história nacional, e sua relação de encontros e desencontros com a esquerda, que se fortalecia também neste período pré e pós Revolução de 30.

3 - Camargo Velho, Tenentismo e Intentona Comunista de 1935:

3.1 - O Tenentismo: Camargo Velho, amigo de Manguari no plano do passado, é apresentado, na peça, vestido com uma "*farda do tenentismo e paletó comum*", além de ter em seu pescoço um "*lenço vermelho*" (p.20).

Após a guerra do Paraguai, em 1870, os militares, vitoriosos, passaram a ser uma voz política importante, inclusive de oposição ao império[195] e de apoio a novos modelos, como a república. Passaram também a ter como princípios duas concepções em voga na época: o positivismo[196] e o republicanismo.

Estes militares - em especial os oficiais mais jovens, que não se identificavam mais com o modelo escravagista do império, desejando um modelo econômico mais moderno, tal como o republicano nos Estados Unidos, com sua industrialização em fortíssima ascensão - passaram a questionar o sistema estabelecido, cobrando do Estado a modernização e a industrialização para o país. Esta cobrança feita por membros do exército por um Brasil moderno vinha de longa data, passando pela proclamação da República, e chegando aos anos 20, já na República Velha, onde se intensificou com uma nova geração de oficiais[197]:

> O fim da guerra [Primeira Guerra Mundial] também estimulou novas questões, particularmente entre os oficiais menos graduados, sobre o fracasso do Brasil em alcançar as taxas de crescimento econômico da Argentina e dos Estados Unidos. Ao contrário do descontentamento intelectual dos militares no fim do Império, sob a influência das então novas doutrinas do republicanismo e do positivismo, não havia uma razão ideológica clara para o descontentamento militar do início da década de 1920, que, em geral, assumia mais a forma de ataque ao liberalismo como uma imitação inadequada de uma fórmula estrangeira – uma fórmula que não poderia ajudar. Nesse aspecto, os militares mais jovens estavam refletindo as concepções de dissidentes entre a sociedade civil em geral (...) (Skidmore, 2003:144-5).

---

[195] cf. Skidmore, 2003:89.

[196] O positivismo, cujas ideias tiveram força na França do século XIX com Auguste Comte, aparecia como uma alternativa de pensamento naquele momento, com a defesa do cientificismo e de um certo liberalismo – tal como o marxismo viria a ser esta alternativa anos depois: "O positivismo manteve uma forte, ainda que difusa, influência no Brasil do século XX, não por suas doutrinas detalhadas mas por seu estilo intelectual – sobretudo pelo apelo a uma abordagem 'científica' para a compreensão da sociedade e da história. Era algo semelhante ao apelo que mais tarde tornaria importante o pensamento marxista no Brasil." Os militares passaram a apoiar também o sistema republicano num primeiro momento de defesa da modernização do país - defesa esta que terá sua continuidade na Revolução de 30: "agora o republicanismo revivia quando os brasileiros mais jovens questionavam se a monarquia, com o *ethos* socioeconômico que a acompanhava, era o melhor sistema para seu país. A rápida industrialização da república norte-americana reforçava essa dúvida em um Brasil que permanecia preponderantemente agrário" (Skidmore, 2003:97-99).

[197] Embora os oficiais mais jovens fossem uma voz de liderança nas reivindicações para a modernização do país nos anos 20, eles não eram os únicos: "A década de 1920 viu um crescente descontentamento com o liberalismo que havia sido a influência subjacente da República brasileira desde sua criação em 1889. Os militares participavam ativamente dessa agitada discussão, mas não eram por certo os únicos a fazê-lo. A comunidade cultural e os intelectuais também tomavam parte (...)" (Skidmore, 2003:144-5).

Como forma de lutar contra o sistema estabelecido, tais oficiais mais jovens optaram por pegar em armas e fazer levantes contra o governo, sem a participação popular. Exemplo disto foram as revoltas nos quartéis – entre elas, a do Rio de Janeiro, em 5 de julho de 1922, e a de São Paulo, em 1924. A partir destes levantes, o chamado movimento tenentista ganhou força:

> A insatisfação desses jovens oficiais (...) acabou explodindo de uma forma tipicamente latino-americana: revoltas nos quartéis. E os participantes dessas revoltas foram chamados coletivamente de 'tenentes'. A primeira revolta ocorreu em 1922[198] num forte do Exército na ponta da praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. Dezoito dos rebeldes de Copacabana escaparam do bombardeio do forte e marcharam para a praia. Aquela deveria ter sido parte de uma série de revoltas coordenadas, mas os pretensos revoltosos nos outros lugares perderam a coragem. A revolta foi rapidamente contida, com todos os rebeldes mortos, capturados ou forçados a se esconder. [199] Uma outra importante mas malsucedida rebelião irrompeu em São Paulo em 1924 (Skidmore, 2003:146-7).

Tais revoltas demonstraram "que parte da geração mais jovem estava disposta a pegar em armas contra os políticos nacionais no poder" (2003:147).

Assim, o movimento tenentista, embora apresentasse ideais variados e até pouco precisos, tinha em mente que o Brasil precisava se modernizar, se industrializar, e até mesmo mudar o seu sistema de governo, que, na concepção de muitos deles, precisava ter um pulso mais firme. Se a proclamação da República foi um primeiro momento de tentativa de modernizar o país, os tenentes, posteriormente, vão questionar a República Velha e suas falhas:

> Quanto às idéias destes (o movimento foi denominado tenentismo), elas eram expressas de formas variadas e raramente precisas. Durante o final do Império, os militares menos graduados tinham sido influenciados pelas novas doutrinas do republicanismo e positivismo. Na década de 1920[200], mostravam uma influência intelectual semelhante, mas menos focalizada. Eles haviam sido contaminados pela crescente onda de desilusão com a

---

[198] Vale lembrar que membros da marinha já haviam também se rebelado em 1910, devido à segregação racial da instituição – em que os oficiais mais graduados eram brancos, e as fileiras de alistados eram de negros e mulatos, e devido a esta instituição aceitar a prática da chibatada para disciplinar os recrutas (Skidmore, 2003:125).

[199] Ao falar sobre a "Legião Cívica 5 de julho" (p.28), Camargo Velho faz referência a este levante de Copacabana.

[200] Os anos 20 também foram marcados pela crescente presença norte-americana no país ("No decorrer da década de 1920, o investimento norte-americano e alemão na indústria brasileira aumentou significativamente, com o norte-americano indo de US$ 50 milhões em 1914 para US$ 557 milhões em 1930. Isso representava um aumento de mais de oito vezes na participação dos Estados Unidos no investimento estrangeiro total no Brasil. O bom êxito brasileiro na competição por investimento estrangeiro dependeria doravante cada vez mais dos Estados Unidos e da Alemanha" (Skidmore, 2003:141)), e pela presença do rádio como principal meio de comunicação de massa: o rádio, "desde a década de 1920, tornara-se a principal forma de comunicação de massa" (2003:144), sendo que ambos os fatos aparecerão na peça – seja, por exemplo, pelos filmes americanos citados por Bundinha (cf. p.70), seja pelo fato de Manguari ser um cantor no coro de uma rádio.

> República, embora não houvesse base ideológica clara para essa insatisfação. Por trás de tudo estava a percepção generalizada de que o Brasil fracassara em sua luta pela modernidade. Eles queriam um governo central forte que unificasse o país e pusesse fim aos 'políticos profissionais que enriqueciam às expensas públicas' bem como uma legislação social progressista com um salário mínimo e uma legislação do trabalho infantil (Skidmore, 2003:147).

Ao mesmo tempo em que defendiam um governo central forte, os tenentes pensavam que a modernização tinha de vir de alguma maneira acompanhada de melhorias sociais para a população, mas suas soluções tinham algo de abstrato:

> No final da década de 1920, o sistema republicano tinha mais críticos que defensores entre os intelectuais. A legitimidade da democracia eleitoral, tal como praticada, era posta em dúvida, embora seus críticos, inclusive os tenentes, fossem notavelmente genéricos quanto a alternativas preferíveis. Eles vagueavam por uma fala de 'soluções nacionais para problemas nacionais', melhor representação de todo o povo e da necessidade de maior disciplina. Mas havia pouco debate sobre as instituições específicas necessárias para realizar tais mudanças (Skidmore, 2003:151).

Dentre as revoltas tenentistas, destaca-se o levante feito por um jovem tenente que seria, futuramente, um dos principais líderes do Partido Comunista Brasileiro (PCB): Luís Carlos Prestes.

> A revolta militar destinada a tornar-se a mais famosa dessa série foi a ultima. Lançada em 1924 no Rio Grande do Sul, foi liderada pelo capitão Luís Carlos Prestes, que se revelou o mais carismático dos rebeldes. Não conseguindo atingir seu objetivo de tomar uma base militar local, Prestes liderou um bando de soldados rebeldes, acrescido de um contingente de tenentes sobreviventes da revolta de São Paulo, numa marcha de três anos por 25 mil quilômetros pelo interior do Sul e do Oeste do Brasil. A Coluna Prestes, como se tornou conhecida, conseguiu despistar as forças estaduais e federais o tempo todo, demonstrando, assim, a fraqueza (no mais das vezes a inexistência) da autoridade governamental em grandes extensões do país. Eles se tornaram heróis nacionais, mas foram finalmente vencidos pela exaustão e escassez de suprimentos, dissolvendo então a coluna e cruzando a fronteira para exilar-se na Bolívia (Skidmore, 2003:146).

Neste sentido, é possível compreender as palavras de Mostaço (1983:61) sobre a personagem Camargo Velho, de que este representa o "líder revolucionário tenentista-prestista ligado à Intentona de 35". Prestes - e Camargo Velho, no caso da peça – transforma-se no elo entre o tenentismo e o PCB – ligação esta que eclodirá na Intentona Comunista de 1935, cuja análise torna-se premente aqui.

3.2 - A Intentona Comunista: Podemos exemplificar a figuração cênica e dramatúrgica da história flagrada dentro da questão comportamental em *Rasga Coração* por meio da cena no plano do presente em que Milena, defendendo a invasão da escola como forma de luta contra as regras de Castro Cott que proibiam cabelos longos aos alunos, aparece clamando por "ação direta" – ou seja, pela invasão ao colégio, ao mesmo tempo em que Manguari jovem, no plano do passado, reúne armas com Camargo Velho, assim como também Castro Cott e 666 compilam um número de armamentos:

> *MILENA – Ação direta, Companheiro! Vocês acabaram com a ação direta, a fúria, a paixão...*
> (Milena, Camargo Moço e Luca falam ao mesmo tempo repetindo as últimas falas. Vozes dos jovens na reunião. Esse movimento continua, vem crescendo. Um foco de luz no passado, Manguari e Camargo Velho entram. Trazem carabinas embrulhadas, Lorde Bundinha e Nena olhando. Outro foco de luz para Castro Cott e 666. Embrulham armas, punhais, hino integralista em BG. O hino a João Pessoa também). (...)
> *LORDE BUNDINHA – Ah, resolveram chamar o governo às falas, é? Mas acho que o governo tem mais espingarda que isso aí, hein? (pp.58-9)*

Se considerarmos que Milena representa a ação da guerrilha que lutava contra a ditadura militar nos anos 60, e que Manguari jovem participa da Intentona Comunista de 35 (o que será discutido mais abaixo), pôr ambas as ações de Milena e Manguari jovem em paralelo torna-se significativo para demonstrar uma aproximação entre ambos os movimentos. Para tentar entender melhor esta aproximação na peça, é importante analisar o que foi a Intentona Comunista.

Vale lembrar, primeiramente, que a proclamação da República brasileira teve o apoio do exército, sendo o primeiro presidente republicano do país um militar:

> Em 15 de novembro de 1889, um grupo de oficiais subalternos, determinado a intervir a despeito da falta de amplo apoio civil, convenceu o marechal Deodoro da Fonseca, seu comandante, a erguer-se do seu leito de doente e liderar um golpe contra o imperador (...). O Império brasileiro havia sido derrubado por um golpe militar, não por uma revolução social, e a República começou como um governo militar (Skidmore, 2003:108).

Tal informação se torna importante, já que foram comuns levantes e tentativas de golpes de Estado feitos por membros do exército sem o apoio popular ao longo da história do país no século XX – dentre eles, o levante de 5 de julho de 1922 e a Intentona Comunista de 1935 (além da ditadura de 64, que pôs membros do exército no poder).

Como dito anteriormente, após a proclamação da República, desenvolveu-se no país a chamada República Velha, com a hegemonia política e econômica dos fazendeiros de São Paulo e Minas Gerais, e com um sistema eleitoral dirigido por estes, em que os votos eram manipulados e pouco de república e democracia se via neste contexto. Além disso, o Brasil apresentava um certo atraso político, cultural e econômico, com uma economia essencialmente agrícola. Havia muitos setores da sociedade descontentes com esta situação – dentre eles, os tenentes, que emergiram com mais força na década de 20, como um tipo de liderança que poderia renovar o país politicamente[201].

O fato de Camargo Velho se apresentar na peça com *"um misto de farda do Tenentismo e paletó comum",* além de um *"lenço vermelho"* no pescoço, transforma este personagem num símbolo dos chamados tenentes de esquerda, que, assim como Camargo Velho, apoiaram Getúlio Vargas na Revolução de 1930[202], e após a revolução, se decepcionaram com os resultados do governo Vargas, passando a se opor a ele, e demonstrando o desejo de derrubá-lo:

> As mudanças trazidas pela Revolução de 1930 - importantes, sem dúvida - não solucionaram os problemas econômicos e sociais do país nem os anseios democráticos de parte da população. As medidas de Getúlio Vargas remodelaram o Estado e beneficiaram a classe operária, embora subordinando-a ao Ministério do Trabalho, mas não modificaram a estrutura produtiva nem as relações sociais, e estavam longe de satisfazer àqueles que desejavam mudanças mais radicais. Uma parte dos tenentes que participou da Revolução de 30 - que passaremos a chamar de tenentes de esquerda - mostrou-se decepcionada com os rumos do movimento e achou que a politicagem que combateu logo estaria de volta (Vianna, 2007:68).

---

[201] "Apesar de não terem um programa de transformações sociais definidas, sendo suas propostas bastante vagas e moralistas, os tenentes foram os representantes das necessidades de mudança e de democratização da vida política, expressando os anseios da maioria da população brasileira. Se não eram os únicos a lutar por mudanças, pois o movimento operário também o fazia, os tenentes eram os únicos aceitos pela parte da sociedade que queria transformações nos rumos que a República tomara, reconhecendo na jovem oficialidade uma vanguarda revolucionária e democrática capaz de realizar tais transformações" (Vianna, 2007:66).

[202] A Revolução de 1930 é vista como um momento em que houve o aumento da participação política de vários setores da sociedade (o que pode explicar, na peça, a apresentação de personagens de diversas correntes ideológicas – desde Castro Cott até Camargo Velho, todos com "lenço vermelho", se manifestando diante da Revolução, e a apoiando – sendo que Vianinha tende a indicar que a vida política no país se consolida com esta revolução), além de um momento em que os ânimos se acirraram na disputa desta participação. Segundo Vianna (2007:69): "A eclosão da Revolução de 1930 ampliou o espaço de participação política, fazendo com que os mais diversos setores da população elaborassem seus programas, se organizassem politicamente, buscassem alianças e, principalmente, disputassem a liderança em ações de rua. E se a luta era essencialmente política, nenhum grupo descartava o recurso às armas: a tradição republicana brasileira não era de mudanças eleitorais, mas de movimentos militares".

Neste sentido, chama a atenção o comentário de Camargo Velho, que demonstra seu descontentamento com a Revolução de 30 e o seu desejo de tomada de poder pela população – algo verossímil historicamente em relação aos tenentes de esquerda: *"Camaradas! Povo ré! A revolução de 30 derramou nosso sangue pelo salário mínimo, indenização, justiça do trabalho, aposentadoria! Onde está tudo isso, povo ré! E as casas populares, a siderurgia, o metrô? Povo ré, não basta pedir aumento de salário, chegou a hora de pedir o poder!"* (p.42).

Outro comentário seu que demonstra o descontentamento de Camargo Velho com a Revolução de 30 é um dos que finaliza o primeiro ato: *"Camaradas! Getúlio Dornelles Vargas acaba de ser eleito Presidente da República pelo Congresso Nacional! Traição à revolução de 30! Não fizemos 30 para fabricar brilhantinas, perfumes, loções, brinquedos de galalite, chapéus de lebre, carteiras de jacaré! Ao poder povo ré!*[203] (...)" (p.49).

O mais famoso dos tenentes de esquerda foi Luís Carlos Prestes, que participou dos movimentos tenentistas. Prestes possui contradições em seu percurso político que são bem significativas para que se entenda Luca em *Rasga Coração*. [204]

Diferentemente dos outros tenentes, Luís Carlos Prestes não apoiou a Revolução de 1930, por defender o socialismo e não ver esta perspectiva em Vargas (Vianna, 2007:66). Além disso, tinha ótimas relações com os comunistas do exterior (com a Internacional Comunista), embora o PCB não o quisesse acolher, por considerá-lo um "caudilho pequeno-burguês"; somente em 1934, por ordens expressas da Internacional Comunista, é que o PCB foi pressionado a aceitá-lo no partido (Vianna, 2007:75). Assim como Manguari expulsa Luca de casa por não reconhecer a sua luta política baseada nos valores da contracultura (que defendia, entre outras coisas, a liberdade individual, a liberação sexual, e a conservação da natureza), Prestes, durante um tempo, não foi reconhecido como lutador político e militante de esquerda pelo próprio partido de esquerda no Brasil[205] - o que, de certa forma, alude às relações tensivas entre o PCB e outros movimentos políticos, como o tenentismo nos anos 20 e 30, e a contracultura e a guerrilha nos anos 60/70.

---

[203] Curiosamente, logo em seguida, Milena vai parafrasear esta frase de Camargo Velho, indicando, de certa forma, que o problema da industrialização de base, referido pelo tenente, continuaria semelhante nos anos 70: *MILENA - O Brasil em 1934 produziu 5 milhões de vidros de água de colônia, 25 milhões de caixas de pós-de-arroz, 10 milhões de vidros de rouge líquido, oito milhões de vidros de brilhantina (p.49).*

[204] Manguari deu o nome de Luís Carlos a Luca justamente como uma homenagem a Luís Carlos Prestes, que se tornou uma das principais lideranças do PCB.

[205] O PCB, na tensão entre seguir as recomendações da Internacional Comunista e trilhar seus próprios caminhos, tentava encontrar as melhores alternativas, e, em muitos momentos, caiu em erros e contradições nesta busca. Exemplo disso foi a chamada "proletarização" do PCB em 1933-4, em que vários dirigentes do partido foram afastados do

Após a Revolução de 30, movimentos políticos passaram a ter maior força de expressão, e com a ascensão do nazismo e do fascismo na Europa, e do integralismo no Brasil (sendo este último inspirado nos ideais fascistas), houve, em 1935, no país, uma união de setores da sociedade na luta contra o nazi-fascismo e o imperialismo americano, num movimento que ficou conhecido como ANL (Aliança Nacional Libertadora). A ANL, que teve tenentistas em sua direção, uniu "partidos políticos, sindicatos, diversas organizações femininas, culturais, estudantis, profissionais liberais e militares" (Vianna, 2007:81) [206]:

> A partir das lutas democráticas e da repressão contra elas, em especial a repressão policial ao I Congresso Nacional contra a Guerra Imperialista e o Fascismo, realizado no Rio em agosto de 1934, surgiu, liderado pelos tenentes de esquerda descontentes com os rumos que a Revolução de 1930 tomava, o Comitê Jurídico Popular de Investigação, que foi lançado a 22 de setembro de 1934. O comitê passou a articular uma grande frente anti-imperialista e anti-integralista, que agrupasse todas as forças e instituições democráticas e que viria a transformar-se na ANL (Vianna, 2007:80-1).

Segundo Vianna (2007:82), a ANL foi, de fato, um grande movimento de massas: "A ANL foi, reconhecidamente, a maior organização de massas que o país já teve. Em cerca de três meses, organizou centenas de núcleos em todo o Brasil, sendo a maioria no Rio de Janeiro" [207]. Sua força de mobilização chegou a assustar até mesmo o governo Vargas, que procurou identificá-la com o PCB para isolá-la, criando a Lei de Segurança Nacional (em 4/4/1935) para diminuir sua força. O próximo passo do governo foi tornar a ANL ilegal. Quando entrou na ilegalidade, o movimento deixou de ser de massas, de vários setores da sociedade, e passou a ser conduzido pelo PCB e por Prestes (2007:87).

---

cargo, e somente operários ou filhos destes poderiam dirigir o partido. Isto quase resultou na dissolução do PCB (Vianna, 2007:73).

[206] Chama a atenção como o PCB aderiu ao movimento inicialmente, mas com ressalvas: "Com o aumento dos enfrentamentos de rua, dos quais a militância comunista participava ativamente, fortaleceu-se a frente única. A direção do PCB, entretanto, ao voltar de Moscou e tomar conhecimento da organização que se articulava fora de sua iniciativa, desconfiou dela e resolveu apoiar a ANL sem aderir a ela" (Vianna, 2007:80-1).

[207] "No início da década de 1930, o partido [PCB] seguia a linha do Comintern de luta total contra as forças do 'fascismo', estratégia que levou à criação em 1935 de uma frente esquerdista denominada Aliança Nacional Libertadora (ANL). Seu líder titular era Luís Carlos Prestes, o herói que havia recusado a oferta de Getúlio para assumir o comando militar da rebelião de 1930 e que continuava a fazer política no exílio (...). A ANL incluía outros partidos, como os socialistas, mas o controle permanecia com os comunistas" (Skidmore, 2003: 158).

Foi então que o movimento se radicalizou, e começou a haver a crença de que se podia tomar o poder pelas armas[208]. Os dirigentes do PCB, num encontro em Moscou com membros da Internacional Comunista, informaram a esta que a revolução comunista no Brasil era questão de tempo, pois haveria muito apoio para que ela acontecesse:

> Os encontros dos partidos comunistas latino-americanos com a IC [Internacional Comunista] ficaram conhecidos como a Terceira Conferência dos Partidos Comunistas da América do Sul e do Caribe. Prestes, nesta época já admitido como membro do PCB, participou deles. Foi nessa ocasião que o secretário-geral, Antônio Maciel Bonfim, o "Miranda", entusiasmou a direção do *Komintern* ao afirmar que a revolução estava para eclodir no Brasil a qualquer momento e o PCB pronto para dirigi-la. O partido, dizia Miranda, tinha forte organização em todo o território nacional, em especial nas Forças Armadas (Vianna, 2007:75-6).

Prestes, que estava na Rússia em 1934, passou a crer também que esta revolução seria possível, e retornou ao Brasil para organizá-la. Havia o pensamento por parte dos tenentes de posição ideológica à esquerda de que o movimento de massas estava muito forte, e que os auxiliaria no empreendimento:

> Hoje, vemos que o país não estava amadurecido para um movimento revolucionário, mas as lutas militares que vinham de 1922, remontando às tradições republicano-positivistas e ao jacobinismo florianista, passando pela epopéia da Coluna Prestes e pela organização da ANL - com a adesão de Prestes ao movimento -, tudo isso autorizava o clima emocional de esperanças no Exército e em favor de golpes militares redentores.
> A agitação popular, em torno principalmente da ANL, também levava a crer que o povo responderia prontamente a um chamado insurrecional (Vianna, 2007:85).

Houve então o que hoje é conhecido como a Intentona Comunista de 1935 (termo aplicado pela história oficial, com conotações pejorativas, a este movimento da década de 1930). Membros do setor militar se rebelaram em Natal e Recife, e Prestes também organizou a revolta no Rio de Janeiro[209]. Quartéis foram tomados por oficiais, tentou-se uma extensão da revolta à população, mas os levantes foram facilmente suprimidos pelo governo. Chama a atenção, por exem-

---

[208] "À medida que a situação se radicalizava os apelos aos militares e a exaltação do papel das Forças Armadas ficavam mais fortes. A ANL apresentava-se como legítima continuadora não só das lutas tenentistas mas de todo o Exército, dentro do espírito progressista de Benjamin Constant e da energia de Floriano Peixoto" (Vianna, 2007:86).

[209] "Os movimentos seguiram as tradições das lutas que vinham ocorrendo no Brasil desde 1922 e que expressavam os anseios de classes e camadas da população que queriam novos caminhos para o país, superando a dominação dos grupos da já ultrapassada República Velha" (Vianna, 2007:101).

plo, a desarticulação do movimento – que, na realidade, teve origens diferentes[210] e muito pouco de revolução socialista[211]:

> Em Natal o movimento ocorreu de surpresa, por questões políticas locais e agitações de quartel. No Recife foi determinado pelo secretariado [do PCB] do Nordeste, que desencadeou a quartelada sem ter clareza do que ocorria em Natal e demonstrando absoluto despreparo político e militar.
> Enquanto isso, no Rio, a direção do PCB e o grupo da Internacional Comunista desconheciam por completo o que se passava no Nordeste - mais uma prova da desarticulação do movimento, que não ocorreu sequer por deliberação do próprio PCB. No dia 23 de novembro, dia em que teve início o levante em Natal, terminava no Rio um encontro da direção nacional do PCB com representantes das direções estaduais - inclusive do Rio Grande do Norte. E ninguém sabia, nem suspeitava, das rebeliões (Vianna, 2007:93).

Nos anos 30 e 40, foram muito comuns os enfrentamentos entre integralistas e comunistas. Chama a atenção o apoio dado pelos integralistas a Vargas no momento da Intentona (o que faz verossímil historicamente o enfrentamento sugerido entre 666/ Castro Cott (integralismo) e Manguari/ Camargo Velho (comunismo) no recolhimento de armas feito na cena citada acima, ocorrido em concomitância com a fala de Milena):

> Vargas determinou o envio de tropas ao Nordeste e colocou todas as unidades militares em rigorosa prontidão. Enquanto líderes da oposição democrática eram presos, os integralistas hipotecavam solidariedade ao governo, colocando seus homens à disposição para combater os rebeldes (Vianna, 2007:94).

Outro fato que chama a atenção é a insistência de Prestes em organizar o levante no Rio de Janeiro, apesar da hesitação do próprio diretório do PCB:

> Apesar de tudo isso Prestes decidiu pelo levante das unidades militares do Rio (...). Na noite de domingo, ainda sem saber ao certo o que se passava, ele convocou uma reunião com a direção do PCB e com os assessores da IC Berger e Guioldi, para decidirem o que fazer. Miranda foi contrário à rebelião e Guioldi e Berger tendi-

---

[210] A questão de se houve ou não a participação da Internacional Comunista no levante de 1935 até hoje é objeto de discussão crítica. Na perspectiva de Vianna, tal participação dificilmente ocorreu: “Basta seguir os acontecimentos para perceber o absurdo de atribuir os levantes às ordens de Moscou” (2007:93).

[211] Sobre a ligação entre o Tenentismo e a Intentona de 35, Vianna comenta: "A influência do pensamento e da ação tenentista nos acontecimentos que culminarão no levante de novembro de 1935, no Rio de Janeiro, é clara. A esmagadora maioria dos militares que participaram do movimento - quase todos eles desvinculados orgânica e ideologicamente do PCB - o fez por estar convencida de que a Revolução de 1930 fora traída, de que era preciso regenerá-la e que, para isso, só havia um caminho: a luta armada, organizada nos quartéis e sob a direção do grande líder tenentista, o revolucionário Luís Carlos Prestes" (2007:80).

> am a apoiar o secretário-geral do PCB. Prestes jogou então toda a sua influência para que se aprovasse o levante e acabou por convencer os outros. O principal argumento foi o de que seria uma iniqüidade abandonar os camaradas do Nordeste à própria sorte (Vianna, 2007:94).

Prestes não tinha, inicialmente, uma perspectiva de mobilização popular como central. Para ele, era primeiro necessário fazer o levante, e a população naturalmente seguiria o movimento (algo parecido com o que propunha a guerrilha nos anos 60, simbolizada por Milena na peça – tal como será visto adiante). O PCB ainda tentou uma mobilização de maior abrangência, mas o movimento possuía bases muito frágeis, como explica Vianna (2007):

> Os civis não estavam no plano insurrecional de Prestes: pensava-se neles como apoio aos militares, depois de vitoriosos os golpes nos quartéis. O PCB tentou, no entanto, alguma mobilização, organizando 11 "brigadas civis": de estivadores, marítimos, operários da construção civil, membros da Juventude Comunista, metalúrgicos, marinheiros, motoristas, operários da indústria de cerâmica, militantes do bairro de Bento Ribeiro, ferroviários da Central do Brasil e operários da *Light*: 140 pessoas no total. Sem uma perspectiva real de revolução - apesar do palavrório revolucionário, das conclamações inflamadas e dos informes de Miranda em Moscou-, o partido praticamente não tinha armas e começou-se a fabricá-las - bombas e granadas na mão - na casa de militantes praticamente às vésperas do movimento e sem ter nem mesmo onde armazená-las (p.95).

Assim, o movimento no Rio, assim como em Recife e Natal, foi derrotado[212], sem antes mesmo da população e membros do próprio exército saberem o que estava acontecendo: "A Marinha também não aderiu ao levante. Quanto às brigadas civis, como não podia deixar de ser, foram um estrondoso fracasso. E a população não tinha a menor idéia do que estava acontecendo" (2007:97).

Mesmo assim, Prestes cria que a revolução era possível, e houve muitos que o apoiaram na concepção de que a tomada do poder pela população era questão de tempo: "Quanto a Prestes, ao

---

[212] "Esse aspecto foi demonstrado em novembro de 1935 quando uma facção de oficiais e militantes comunistas tentou um golpe no Exército brasileiro. O PCB e o *Comintern* arriscaram um golpe militar para derrubar o governo brasileiro, estratégia essa que enfraqueceria a posição internacional dos governos americano e britânico e fortaleceria a da União Soviética. Ela envolveria pouca organização de trabalhadores e pouca atenção ao coração industrial de São Paulo. Seria uma revolução proletária sem proletariado (...)
A revolta irrompeu em uma série de levantes em novembro de 1935 em três bases militares, Natal, Recife e Rio. Os líderes do *Comintern* estavam convencidos de que o partido comunista infiltrara-se suficientemente no Exército para ser capaz de tomar o poder. Mas, após breves combates, com algumas baixas entre oficiais e recrutas, os comandantes pró-governo esmagaram as revoltas nas três bases, com os rebeldes de Natal resistindo por mais tempo" (Skidmore, 2003:160).

saber da derrota, convenceu-se de que era apenas um revés, de que a luta continuaria e seria vitoriosa (2007:97)". Prestes foi informado sobre

> um golpe de generais, da séria oposição nas Forças Armadas ao terrorismo desencadeado por Filinto Müller e da perda de prestígio de Getúlio.
> O jornalista Otávio Costa, "Ramalho", membro do partido, que estivera preso, enviou o seguinte informe à direção do partido: "O moral dos militares é ótimo! Muito entusiasmo! E enorme confiança na vitória próxima. Entre cabos e sargentos idem. Confiança cega na vitória próxima! Nenhum derrotismo, NENHUM! O primeiro revés é interpretado por eles como o começo do barulho" (2007:98).

No entanto, a revolução popular não só não ocorreu, como muitos militantes de esquerda ainda foram presos[213], torturados e mortos[214] (tal como aparecem, paralelamente, na peça, Manguari jovem e Luca sendo torturados após suas respectivas derrotas políticas – Manguari no plano do passado, na Intentona, e Luca no plano do presente, na invasão do colégio). Exemplo disso é a própria esposa de Prestes, Olga Benário, presa pelo governo e enviada à Alemanha nazista, onde foi morta:

> Na noite de 5 de março Prestes e Olga foram presos. Levados para o DOPS e lá separados, foi a última vez que se viram. Em setembro de 1936 o governo brasileiro entregou Olga Benário e Elise Berger à Alemanha nazista, onde foram assassinadas num campo de concentração. Olga estava grávida de sete meses da filha de Prestes (Vianna, 2007:100).

Após a Intentona de 1935, Vargas utilizou o pretexto da ameaça comunista para acabar com as garantias democráticas, instaurando uma ditadura em 1937 denominada Estado Novo:

> A revolta se concentrou no Rio, Natal e Recife e foi sufocada em uma questão de dias. Apoiadores da oligarquia também tentaram sem sucesso tirar proveito do levante. A solução de Vargas para o problema foi cancelar as eleições presidenciais de 1938. Um clima de terror foi criado por rumores de uma suposta tomada do poder pelos comunistas. Essa intenção foi corroborada pela 'descoberta' de um detalhado plano de golpe, ob-

---

[213] "Também o fechamento do Clube 3 de outubro, sede de aglutinação dos tenentes é referido por Camargo Velho [p.33 da peça], aludindo assim ao momento de radicalização que precede o movimento de 1935" (Betti, 1997:306).

[214] Skidmore comenta sobre a repressão no governo Vargas: "Essa argumentação conduzia diretamente ao aparato repressivo que acompanhou o Estado Novo. Mais visível era a polícia, que no Rio era comandada pelo notório sádico Filinto Muller, cuja equipe chegou a ter um acordo secreto de operação com a Gestapo [órgão ligado à Alemanha Nazista]. A tortura de suspeitos políticos era freqüente e não havia recurso seguro aos tribunais, dada a constante invocação pelo governo da Lei de Segurança Nacional" (2003:164).

> viamente fraudulento, chamado Plano Cohen, que Vargas usou para legitimar seu próprio golpe de 1937. A 10 de novembro de 1937 ele outorgou a Constituição de 1936 e inaugurou o Estado Novo que prevaleceu até 1945. Essa constituição deu ao presidente plenos poderes sobre o Legislativo e o Judiciário (Damasceno, 1994: 263).

Assim, a ANL teve um processo peculiar: iniciou-se como um movimento de massas, mas, após pressões do governo, foi posta na ilegalidade, e isto gerou a radicalização do movimento. A partir daí, houve a crença, por parte dos tenentes (em especial, Luís Carlos Prestes) de que estes teriam o apoio popular e militar suficientes para tomar o poder por meio da luta armada, em que alguns organizariam a luta pelas armas, e o povo faria a adesão posteriormente. O cálculo foi precipitado a tal ponto em que não só não houve a revolução, como ainda existiu a perseguição aos militantes de esquerda (vale lembrar a cena de tortura a Manguari jovem e Camargo Velho após a Intentona – cena 7 da peça, p.62 *passim*), e ocorreu o fortalecimento do governo Vargas – sendo que este não só não foi derrubado como ainda tomou poderes absolutos no Estado Novo. [215]

Chama a atenção a pesquisa histórica que Vianinha fez sobre o período Vargas e sobre a ANL. Exemplo disso está em seu material de pesquisa, em que aparece a seguinte frase: "fechada a Aliança Nacional Libertadora e a União Feminista Brasileira"; o autor comenta que houve espiões da Gestapo alemã trabalhando com a polícia, e que "No levante de Natal, na Agência do Banco do Brasil, pegaram 3600 contos de réis, distribuíram pela população" (Vianna Filho, 1979:229). E continua:

> 1935 – Ferve o Brasil: Vargas se Reúne com a Burguesia: Na casa de Guilherme Guinle, reunião promovida por Chateaubriand. Chato chamou os burguesões. Getúlio foi explicar que as leis trabalhistas precisavam ser cumpridas, porque a ANL estava crescendo, queria a colaboração de todos para a política trabalhista. O que Getúlio ouviu, deu-lhe náuseas – divagaram sobre os despropósitos das leis trabalhistas, reclamaram contra os fiscais do Ministério do Trabalho que invadiram as fábricas e provocavam a indisciplina dos operários e sabotavam a autoridade dos empresários. Na saída, Getúlio diz para o ajudante-de-ordens Cap. Tenente Êrnani do Amaral Peixoto: 'Eu estou tentando salvar esses burgueses burros e eles não entenderam'.

[215] "No entanto, apesar da participação de comunistas, a insurreição não teve sequer um caráter socialista. A plataforma do movimento era a dos tenentes, de luta contra a exploração do Brasil pelo capitalismo internacional, pela reforma agrária e pela democracia - por pão, terra e liberdade (...)" (Vianna, 2007:102).

Assim, em *Rasga Coração*, Camargo Velho, de uma certa maneira, simboliza este processo que pôs tenentes e PCB numa relação de aproximação e distanciamento, em busca de uma revolução popular (sendo Luís Carlos Prestes o elo mais óbvio entre o PCB e os tenentes).

Camargo Velho se apresenta, a todo o momento na peça, como confiante de que o povo tomará o poder. Diz, na página 38, que "As condições estão maduras para tomar o poder". Age tal qual os tenentes que participaram da Intentona Comunista, dentre eles Prestes, que achavam que o povo derrubaria facilmente o governo estabelecido - algo que não ocorreu.[216]

Algo semelhante aconteceu a partir dos anos 60: o PCB (que, durante a Intentona, embora participando da radicalização do movimento, como dito acima, tentou no Rio de Janeiro alguma mobilização popular, embora incipiente), que optara por uma política de alianças com outros setores da sociedade, como os trabalhistas e a pequena burguesia, para lutar contra o imperialismo norte-americano e o latifúndio, viu esta mobilização ruir com o golpe de 1964.

Nesta ocasião, o PCB procurou persistir na luta contra a ditadura por meio da mobilização popular e por meio da busca da união de setores da sociedade e de instituições; no entanto, vários membros do partido deixaram o PCB e passaram a fazer parte de organizações que acabariam se tornando grupos guerrilheiros – grupos estes que tentaram derrubar a ditadura pela luta armada.

Embora o governo militar tenha sido instaurado em 1964, ainda havia, entre 64 e 68, uma margem de liberdade de expressão, e muitos protestos vindos da classe intelectual contra o regime militar surgiram nesta época – inclusive peças como *Arena Conta Zumbi, Liberdade Liberdade, O Rei da Vela, e Opinião*. No entanto, a repressão se tornou ainda mais dura com a instauração do Ato Institucional nº5 em Dezembro de 1968, que excluiu as garantias democráticas, intensificou a censura e deu ao poder executivo plenos poderes:

> Os oficiais da linha dura decidiram que havia chegado o momento para medidas mais rigorosas. O presidente emitiu então em dezembro um novo Ato Institucional (nº5), que, ao contrário dos anteriores, não tinha data para expirar. O Brasil era agora uma ditadura autêntica. O Congresso foi fechado (embora não abolido) e to-

[216] Camargo Velho também mantém a perspectiva de busca da revolução popular durante a Segunda Guerra Mundial: *"É preciso fazer campanha de solidariedade às famílias dos presos políticos, companheiros... está havendo uma grande ascensão do movimento de massas com a campanha da entrada do Brasil na guerra contra a Alemanha... acho que este vai ser o nosso ano... as perspectivas são todas favoráveis a nós!" (*p.73). E, no final da peça, a personagem vai falar sobre o fim da Guerra e a ascensão do movimento democrático, repetindo a mesma fala (como um refrão), de que as *"perspectivas são favoráveis para nós"* (p.77). Como esta frase é uma das últimas falas da peça, torna-se irônica, uma vez que após a guerra, no Brasil, houve um período curto de democratização, seguido de um novo golpe militar em 1964.

dos os crimes contra a 'segurança nacional' passaram a ser doravante da alçada da Justiça Militar. A Censura foi introduzida, visando especialmente à televisão e ao rádio (Skidmore, 2003: 232).

Os grupos guerrilheiros intensificaram suas ações após a instauração do AI-5 em 1968. Neste caso, curiosamente, Prestes não apoiou a luta armada, como fizera em 1935, mas manteve-se na linha de conduta pecebista[217].

De certa forma, Luca (com seu nome igual ao de Prestes) remete ao líder pecebista em sua participação, quando jovem, na Intentona Comunista, uma vez que, assim como Prestes parte para a luta armada em 1935, Luca opta por apoiar Milena numa atitude radicalizada para derrubar a proibição de Cott: a invasão do colégio, e acaba derrotado e torturado como o líder pecebista Luís Carlos.

Por outro lado, Manguari no plano do presente, que opta não por apoiar medidas radicalizadas (como fez no plano do passado, participando da Intentona), mas por sugerir a Luca um plano de luta que envolvia a mobilização popular e a união de instituições e setores da sociedade (rejeitado pelo filho e por Milena), remete, de certo modo, a um Prestes experiente, que, se apoiou a luta armada em 1935, não a segue nos anos 60, tendo em mente a sua ineficácia por não considerar a mobilização popular.[218]

A experiência de Prestes como militante parece tê-lo feito obter esta consciência nos anos 60, que é a mesma de Manguari: este, quando jovem, apóia a Intentona, a luta armada, mas, no plano do presente, acha mais eficaz a mobilização coletiva e institucional. Acumula uma experiência que tenta passar ao filho, mas que este não aceita, instaurando uma das ironias centrais da peça. Luca acaba por seguir o plano de ação direta de Milena - de certa maneira, repetindo os erros de 1935. Assim, pôr Intentona Comunista de 1935 e ação da guerrilha nos anos 60 (esta última simbolizada pela invasão do colégio organizada por Milena e que Luca participa) lado a lado no palco, por meio da simultaneidade temporal entre passado e presente que faz parte da cena de *Rasga Coração* citada acima, em que Milena clama por ação direta, enquanto Manguari jovem e Camargo Velho recolhem armas (pp.58-9), simboliza não só as coincidências entre am-

---

[217] "O PCB, coerente com o programa aprovado no VI Congresso, criticaria o surto de guerrilha urbana. 'Não será somente com atos de repercussão que se vencerá a ditadura', sustentava Luiz Carlos Prestes na *Voz Operária.* Vianinha pensava como Prestes: as ações armadas distanciavam as organizações de esquerda das massas" (Moraes, 1991:197).

[218] "E Prestes afirmou: 'Houve muito de subjetivismo... Pensávamos que éramos os donos da situação. Como os tenentes: faziam a revolução pelo povo e este adere. Em 1935 eu era um tenente. Estava muito longe ainda de ser um comunista, um marxista... Esta é que é a realidade'" (Vianna, 2007:101).

bos os movimentos, mas também a continuidade deles: duas tentativas de uma revolução socialista, sem a participação efetiva da população, que foram suprimidas pela ditadura do Estado Novo e pela ditadura militar em 1964.

Deste modo, a peça faz também o paralelo entre ambas as ditaduras - a de Vargas e a militar, sendo que a última estava em plena vigência quando Vianinha escreveu *Rasga Coração*, e, por meio dos poderes absolutos adquiridos pelo Executivo militar, tal governo suprimiu garantias democráticas, prendeu pessoas sem razão aparente, forçou muitos a irem para o exílio e censurou manifestações - inclusive artísticas - contrárias ao governo, sendo a obra referência a este processo histórico que culmina no golpe militar. Censura, perseguições políticas (como foi visto acima), e plenos poderes do executivo também fizeram parte da política do Estado Novo. Exemplo disso é que, no governo Vargas, "havia a censura onipotente, levada a cabo pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)" (Skidmore, 2003:164). O DIP, órgão da censura do Estado Novo, é citado na peça (p.50), e tal censura varguista terá sua continuidade na ditadura de 64, afetando até a própria peça, *Rasga Coração*, que só poderá ser encenada 5 anos após a morte de seu autor.

As ironias, recorrências, continuidades e paralelismos são contínuos neste período[219], e Vianinha analisa um processo histórico com características que acabam se repetindo: de um movimento de massas que, por pressões do governo estabelecido, se radicaliza, se transforma em luta armada de poucos[220], e acaba sucumbindo e fortalecendo o governo estabelecido, além de este se tornar ainda mais repressivo[221].

4 - A guerrilha dos anos 60: Como dito, é possível ver na personagem Milena referência direta à ação guerrilheira que surgiu no país com a intenção de derrubar, por meio da luta armada, o

---

[219] Curiosamente, quando o governo militar foi instaurado em 1964, Francisco Campos acabou se tornando o símbolo da ligação entre o Estado Novo e a ditadura militar: "Em 9 de abril de 1964, os três ministros militares tomaram o assunto em suas próprias mãos. Eles emitiram arbitrariamente um Ato Institucional (era o primeiro de muitos com esse nome), que havia sido redigido, ironicamente, por Francisco Campos, o autor da autoritária Constituição de 1937 de Vargas" (Skidmore, 2007:227). Tal Ato Institucional "dava ao Executivo brasileiro poderes extraordinários, tais como uma crescente autoridade para obter emendas constitucionais, poder exclusivo para propor notas de despesas ao Congresso e o poder de suprimir os direitos políticos de qualquer cidadão por dez anos".

[220] No entanto, se o Tenentismo tentou, sem sucesso, uma revolução pela luta armada, sua tentativa, ainda que ingênua e abstrata, de mobilização popular foi algo bastante revolucionário na época, segundo Vianna (2007): "Esses ideais vinham de longe. Os tenentes rebeldes continuavam a luta pela 'regeneração' dos ideais republicanos, pela cidadania que a República pretendia implantar. Mesmo que possamos criticar o elitismo dos tenentes, tanto a Aliança Nacional Libertadora, em que se agrupavam, como o PCB reconheciam que uma cidadania restrita às classes dominantes impede o próprio ideal de cidadania, e que esta não pode existir num país se for negada à maioria de seus habitantes" (p.103).

[221] Embora a guerrilha tenha se intensificado após as medidas que aumentaram a repressão do governo (AI-5) terem sido tomadas, ao contrário da Intentona, que ocorreu antes do Estado Novo. No entanto, isto não parece contradizer o que foi exposto até aqui.

governo militar que tomou o poder em 1964. E, neste sentido, torna-se necessária uma breve reflexão sobre como surgiu essa ação guerrilheira.

Em 1958, dois anos após a divulgação de denúncias dos crimes cometidos por Stalin na União Soviética – que fizeram com que muitos dos mitos sobre a revolução soviética caíssem por terra, e obrigaram os comunistas a reverem muitos de seus pressupostos políticos -, o PCB reforçou o seu desejo de lutar contra o imperialismo americano e o latifúndio no país pela via democrática, e por meio de alianças com outros setores da sociedade, como os trabalhistas e a pequena burguesia[222]; no entanto, muitos foram contra esta política do PCB, e se tornaram dissidentes dela, formando um novo bloco a favor da luta armada e do golpe de Estado para resolver estas questões. Nascia assim o PC do B[223]:

> Em fevereiro de 1962, a defecção consuma-se: o grupo dissidente [do PCB] organiza uma "Conferência Extraordinária", e se decide por: a eleição de um novo Comitê Central; a manutenção do nome (Partido Comunista do Brasil – PC do B); um programa político (...), etc. Na verdade, o grupo dissidente cria mesmo um novo partido, que tem por objetivo a implantação do que chamam de 'governo popular', através da 'luta armada'. (...)
>
> Daí em diante, o PCB e o PC do B iriam se distanciar cada vez mais, adotando concepções totalmente diversas sobre o marxismo, a revolução socialista e várias outras questões essenciais de teoria e de prática, de estratégia e de tática (Segatto, 1981: 91-2).

Neste momento, com o governo João Goulart prometendo reformas sociais, havia uma confiança na esquerda de que a revolução socialista se realizaria, e que haveria apoio suficiente para isto, por parte da população e de outros setores da sociedade. Assim como em 1935, acreditou-se que a tomada de poder estava próxima de acontecer, e que o povo pegaria em armas se fosse pre-

---

[222] Num documento lançado pelo PCB, em março de 1958, aparecem as bases de sua política pró-democrática e de alianças: "As tarefas impostas pela necessidade do desenvolvimento independente e progressista do país não podem ser resolvidas por nenhuma força social isoladamente. Disso decorre a exigência objetiva da aliança entre todas as forças interessadas na luta contra a política de submissão ao imperialismo norte-americano. (...) O proletariado e a burguesia se aliam em torno do objetivo comum de lutar por um desenvolvimento independente e progressista contra o imperialismo norte-americano. Embora explorado pela burguesia, é do interesse do proletariado aliar-se a ela, uma vez que sofre mais do atraso do país e da exploração imperialista do que do desenvolvimento capitalista. Entretanto, marchando unidos para atingir um objetivo comum, a burguesia e o proletariado possuem também interesses contraditórios" (*In*: Segatto, 1981:80-1).

[223] "A Esquerda brasileira havia crescido constantemente desde a volta de Getúlio em 1951, mas havia-se tornado também muito mais heterogênea (...). Além disso, o partido [PCB] estava flanqueado em diversas frentes. À esquerda estava o dissidente Partido Comunista do Brasil, de orientação chinesa, fundado em 1962, e cujo mais famoso membro era João Amazonas. Esse grupo, pequeno mas ruidoso, se inspirava não apenas na República Popular da China mas também em Cuba, onde Fidel Castro havia mostrado como fazer uma revolução acelerando a dialética da história" (Skidmore, 2003:212).

ciso para que tal revolução acontecesse. No entanto, o que se viu foi um golpe militar que pôs os militares no governo, e que cassou a democracia no país durante vinte e um anos:

> Eles [os exilados políticos] viam agora que a esquerda havia calculado muito mal o equilíbrio de poder na década de 1960. A autoridade estabelecida não estava em vias de se esfarelar diante de uma ofensiva populista, ao contrário, a direita e os militares montaram seu próprio golpe com facilidade. Estes exilados também começaram a repensar seus argumentos para se opor ao governo militar. A reação pública contra ele era mais fraca do que eles haviam previsto; os militares estavam certos ao pensar que tinham o domínio. Um ex-guerrilheiro, Herbert de Souza (conhecido como Betinho), refletiu sobre seus dias de pró-maoísmo: 'Havíamos chegado à mais extrema loucura política, atingidos pela esquizofrenia. Éramos incapazes de ver e medir a realidade (Skidmore, 2003:244).

Outro paralelo entre a Intentona Comunista e os fatos pré-64 é que se acreditava no apoio de setores da sociedade, e da população em geral, para a ratificação da revolução socialista – algo que não ocorreu. Prestes contava com o Exército na Intentona, que não o apoiou, e com o apoio da população após os levantes, que também não existiu – uma vez que parte desta população não sabia nem o que estava acontecendo. Do mesmo modo, a esquerda – em especial o PCB - contava com o apoio popular para a resistência ao golpe de 64, que não ocorreu:

> Em 31 de março e 1º de abril, unidades militares tomaram prédios governamentais chave em Brasília e no Rio. Os militares esperavam encontrar séria resistência armada. A esquerda havia alardeado que os setores populares jamais permitiriam que os militares tomassem o poder novamente, e os organizadores do golpe haviam levado essas afirmações a sério (Skidmore, 2003:215).

No entanto, “a rapidez e ausência de derramamento de sangue do golpe deixaram os adeptos de Jango em total confusão. Eles começaram a se aperceber do quanto haviam sido excessivamente confiantes, o que levou a muita recriminação sobre responsabilidade por erros fundamentais" (2003:217).

O rompimento da esquerda iniciado pouco antes do golpe de 64, que deu origem ao PC do B, continuará após a instauração do regime militar: enquanto o PCB, tentando manter sua linha de pensamento, vai em busca da mobilização popular e da união de setores sociais para lutar contra a ditadura militar e pela redemocratização do país, surgirão grupos de extrema esquerda guer-

rilheiros, que vão tentar derrubar o poder através de uma minoria que tomaria o governo pela luta armada e pelo golpe de Estado. Sobre estes grupos, comenta Skidmore:

> A crescente repressão do governo provocou gradualmente uma oposição armada, que veio à tona em 1969. Um grupo guerrilheiro tentou aplicar a estratégia de Fidel Castro de guerra rural de guerrilhas às cidades. Seu principal teórico era Carlos Marighela [sic], ex-membro do Partido Comunista Brasileiro e um dos fundadores da Aliança Libertadora Nacional (ALN)[224]. Em seu manual de guerrilha urbana, ele afirmava que um grupo estritamente organizado poderia derrubar uma ditadura por meio do combate urbano (2003:232-3).

No entanto, os grupos de guerrilha serão derrotados pelo governo militar:

> Apesar das diferenças e das variações que tinham entre si, todos esses grupos [guerrilheiros, como o Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8), o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), e a Ação Libertadora Nacional (ALN)] possuíam vários pontos em comum: o desprezo pelo trabalho político de massa; a valorização das ações espetaculares, como assaltos a bancos e seqüestros; a defesa da luta armada, através de focos guerrilheiros, como forma privilegiada para desencadear a revolução; a concepção de que a implantação do socialismo ocorreria entre nós por meio de um golpe de Estado, realizado por um pequeno grupo armado (blanquismo). Todos esses grupos serão violenta e inapelavelmente derrotados. Muitos dos seus dirigentes e militantes serão mortos, outros seguirão para o exílio, alguns passarão longos anos nos cárceres da ditadura ou na clandestinidade (Segatto, 1981:101).

Vianinha viveu e participou diretamente deste momento histórico, em que muitos militantes de esquerda deixaram o PCB e partiram para a luta armada, tal como comenta Moraes (1991:181):

> Na verdade, o VI Congresso [do PCB], realizado na mais completa clandestinidade, fora uma queda de braço com os setores esquerdistas, que, inconformados com a passividade do partido diante do golpe militar, cobravam o aval da cúpula a duas teses que desabaram em 1º de abril: a viabilidade de uma aliança com a burguesia nacional e a suposta supremacia do dispositivo militar legalista. A corrente majoritária, ligada a Prestes, pregava a luta de massas como caminho de organização da sociedade; a facção minoritária, influenciada pela experiência cubana e pelo prestígio de Che Guevara, defendia a luta armada como meio privilegiado de com-

[224] Vale lembrar também como paralelo dos dois momentos históricos, por exemplo, a proximidade irônica e paronomástica das siglas ANL (1935) e ALN (1967). No entanto, as duas se diferem em algo central: a primeira era uma organização de massas, cuja letra "A" significa "Aliança" (interessada na união de setores da sociedade). Já a segunda era uma organização guerrilheira, cuja letra "A" significa "Ação" (interessada na "ação direta", na "luta armada"). No entanto, "L" de "Libertadora" e "N" de "Nacional" pertencem a ambas as siglas, o que indica a ligação entre os períodos históricos.

> bate à ditadura (...). Vianinha e intelectuais como Ênio Silveira, Ferreira Gullar, Leandro Konder, Dias Gomes, Alex Viany e Carlos Nélson Coutinho ficariam com o PCB. O confronto com o regime, avaliavam eles, só fortaleceria os setores radicais da direita, que teriam pretextos para intensificar a repressão e aniquilar os espaços de liberdade ainda existentes.

Em *Rasga Coração*, temos uma discussão sobre a melhor maneira de combater a atitude proibitiva de Castro Cott, em que os alunos não mais poderiam utilizar cabelos compridos na escola[225]. Manguari aconselha Luca a agir tentando unir os alunos e pais, chamando a atenção da imprensa, e procurando órgãos institucionais que os auxiliassem na luta (como a Ordem dos Advogados do Brasil) – o que se assemelha mais à atitude do PCB, tentando unir diferentes classes e procurando o apoio das instituições para o embate contra a ditadura militar; já Milena discorda deste plano de mobilização de Manguari, classificando ironicamente a visita a estas instituições como plano de "*excursão pelo Rio de Janeiro*", não acreditando na eficácia destas, optando pelo ato de invasão da escola, numa atitude de "*ação direta*" – o que se aproxima mais das ações dos grupos guerrilheiros, que não acreditavam na luta por meio da união popular e institucional, e pensavam que só um golpe de Estado pela luta armada derrubaria a ditadura. [226]

No início da peça, os alunos da escola haviam combinado não cortar o cabelo como resposta às regras de Castro Cott. Esta primeira iniciativa dos estudantes contra as normas do diretor da escola não funciona, uma vez que há alunos que acabam cortando o cabelo, e não se associam à mobilização coletiva. Neste primeiro momento, Milena já se mostra decepcionada com o fracasso desta mobilização coletiva, e diz: *"Fomos lá pra porta do colégio, começou a chegar aluno de cabelo cortado – tinham combinado que não cortavam todos..."* (p.41). Tal fato pode ter sido um

---

[225] A reflexão que setores da esquerda farão sobre os acontecimentos políticos que levaram ao golpe de 64 incidirá sobre a cultura nacional, que produzirá muitas obras sobre esta temática – no que incluímos as próprias peças de Vianinha, e, entre elas, *Rasga Coração*: "Os paralelos com *Terra em Transe* de Glauber Rocha são claros: trata-se de um outro exemplo da dissecação da ilusão que havia nutrido a esquerda antes de 1964, mostrando, também, sua incapacidade de lidar com a repressão que veio em seguida. A cultura nos anos militares era uma reflexão do confronto dos artistas brasileiros com a realidade do poder no país. Mais do que uns poucos mitos haviam sido destruídos. Grande parte dos artistas e intelectuais do país havia endossado a visão populista, e freqüentemente nacionalista radical, do início da década de 1960. Eles se apercebiam, enquanto os generais-presidentes se sucediam, que aquelas visões estavam mortas pelo menos até uma outra geração" (Skidmore, 2003:242-3).

[226] As contradições da esquerda no Brasil, das quais Manguari é representante, também foram discutidas em outras peças de Vianinha como *Papa Highirte* (1968): "Nesse ponto, *Papa Highirte* transfere a discussão para o campo progressista. Através de Manito, o revolucionário romântico, francamente pró-luta armada, e de Mariz, o revolucionário moderado, que vê a luta como processo e condena os enfrentamentos, Vianinha reedita a polarização ideológica da esquerda brasileira em 68. Fugindo ao maniqueísmo, que poderia tê-lo conduzido a uma mitificação de Mariz como herói positivo, Vianinha expõe as contradições do personagem, que hesita diante de ações armadas e, sob tortura, acaba delatando Manito" (Moraes, 1991:190).

dos motivadores que levaram Milena a incentivar a invasão do colégio e a queima de arquivos de provas como maneira de reagir contra a proibição do diretor da instituição.

Tal decepção com a falta de mobilização popular contra o governo militar foi a que estava presente na guerrilha, que acaba apostando numa tomada de poder de alguns, para transferi-lo ao povo posteriormente; isto era algo que nem o PCB nem Vianinha concordavam, pois estes achavam que só com a mobilização popular se conseguiria vencer a ditadura.

A constante e dolorosa artrite que Manguari possui na peça pode ser símbolo da falta de união de setores da sociedade na luta contra os desmandos governamentais. A artrite, como doença, incide sobre a articulação, ou seja, sobre a parte que une os membros do corpo. Possivelmente, na visão do autor, os diferentes setores da sociedade (incluindo diferentes tendências de luta que surgem neste momento, como a guerrilha e a contracultura), "doentes", não conseguem se unir e se mobilizar para vencer os problemas sociais e institucionais. Na página 50, Nena diz que vencer a artrite é "paciência", algo que, de certa forma, o PCB defendia naquele momento pós-64: paciência para fazer uma mobilização forte capaz de reinstaurar a democracia.

Assim, na cena da reunião dos estudantes, que decidiria o que os alunos fariam contra as regras dos cabelos compridos, ocorre um embate de ideias entre Milena, a favor da ação direta, e Camargo Moço, sobrinho de Camargo Velho, que estudava em outro colégio mas, por solidariedade à causa dos estudantes da escola de Luca, participa do movimento. Este é a favor da mobilização coletiva, tal como Manguari. Quando Milena defende a ação direta como forma de luta, Camargo Moço chama a atitude de "golpismo"[227]:

> *MILENA – ...é sempre isso, sempre isso, olhaí sempre isso, mas meu Deus! Primeiro aparecem os solidários, aí os aliados, aí a massa, aí os de baixo nível ideológico e aí a gente fica rodando no mesmo lugar atolados, séculos para fazer um gesto, passamos a vida discutindo entre nós mesmos.*
> *CAMARGO MOÇO -...nós temos que aprender a nos mover no atoleiro, é a nossa casa o atoleiro... (p.58)*

[227] *MILENA- ... ele chama de golpismo ir pra rua de peito aberto pro pau! Ação direta!*
CAMARGO MOÇO – Golpismo! Golpismo! Sem ouvir opinião, sem organizar as massas, sempre cúpula, sempre na elite, tradição dos barões do açúcar, depois dos barões da borracha, barões do café! Terra miserável onde até os miseráveis só sabem os barões do tabuleiro! (p.59)

Os alunos optaram por invadir o colégio, e arquivos de provas foram queimados[228]. No entanto, tal atitude acabou sendo ineficaz, no sentido em que não só a proibição de Cott não foi revogada, com ainda Luca, Milena e Camargo Moço foram expulsos de seus colégios[229] (sendo que este último nem concordara com a ação direta, mas, mesmo assim, foi punido, o que traz mais uma ironia à peça).

Após este episódio, Milena e Luca partirão para as drogas como forma de escapar da derrota política, da ineficácia desta ação direta dos alunos. E, assim como a proibição das regras de Cott não é revogada, a guerrilha também não conseguirá derrotar a ditadura militar, sendo derrotada por ela.

Uma das últimas aparições de Milena em *Rasga Coração* encontra-se na cena 8, na qual ela consome drogas com Luca: *"...Incrível....(...)...eu sou líquida, incrível, líquida... (...). Estou me desfazendo pelo quarto todo..."* (p.69), em que sua derrota política é paralelamente comparada à de Manguari jovem, que também passa a tomar morfina após ser torturado na derrota da Intentona – ambos tentando formas de escapar, sem sucesso, de seus fracassos na militância política. Muitos críticos costumam dizer que Milena desaparece misteriosamente da peça, sendo que seu enredo acaba não tendo um desfecho, e apontam, como causa disso, o fato de Vianinha não ter tido tempo de desenvolver certos aspectos da obra, devido ao seu câncer terminal. De qualquer forma, independentemente da intenção de Vianinha, o desaparecimento de Milena pode simbolizar também os desaparecidos políticos, muitos deles oriundos da guerrilha, torturados e mortos pelas forças de repressão da ditadura de 64.

Na discussão entre Milena e Camargo Moço mencionada acima, a namorada de Luca cita como os únicos movimentos revolucionários legítimos do país a Cabanagem e Canudos - curiosamente, movimentos de luta social e de emancipação que utilizaram a tática de guerrilha (especialmente Canudos, tal como nos anos 60)[230], e cujos participantes se entregaram à luta armada até o final, havendo grande carfinicina e morte de milhares de pessoas.

---

[228] A ação direta de Milena, de certa forma, remete também às lutas políticas que ocorreram em vários locais do mundo em 1968, quando a contracultura tomou força; a ocupação da escola, inclusive, pode remeter à ocupação que os estudantes fizeram de universidades em 1968 - entre elas, a Universidade de Paris (cf. Fontes (1998)).

[229] Chama a atenção o fato de Camargo Moço, na peça, ser um estudante da filial do Colégio de Castro Cott no Meyer, bairro carioca em que Luís Carlos Prestes se escondeu quando começou a ser perseguido, após a Intentona Comunista.

[230] Skidmore também compara Canudos à guerrilha dos anos 60: "A única tentativa importante de abrir uma frente rural também fracassou depois de um início promissor. Na região do Araguaia na Bacia Amazônica, um grupo de guerrilheiros cuidadosamente treinados infiltrou uma área camponesa e ganhou a simpatia dos habitantes locais. O Exército enviou uma força de soldados regulares pouco treinados para limpar a área, que foi facilmente rechaçada

Após a independência do Brasil e a instauração do império, surgiram vários movimentos separatistas em diferentes regiões do país (sendo que muitos deles também tinham em suas pautas reformas sociais). Todos eles foram sufocados pelo governo Federal, sendo que a Cabanagem, referida por Milena, de certa forma, foi um deles:

> A primeira revolta importante depois de aprovado o Ato Adicional foi a Guerra da Cabanagem (1835-1840), que irrompeu em Belém, a cidade portuária do baixo Amazonas e capital da província do Pará. A luta inicial era entre os monarquistas (de todos os tipos) e os regionalistas, imbuídos de fortes sentimentos antiportugueses, estimulados pela presença de comerciantes portugueses de nascimento. A revolta evoluiu para uma luta social entre a elite de uma maneira geral e um proletariado composto amplamente de índios. Atrocidades com os prisioneiros eram lugar-comum de ambos os lados, com os índios retirando-se para o interior e sendo caçados por tropas imperiais. O número de mortos em Belém foi aterrador – 30 mil em uma província cuja população antes do conflito era calculada em cerca de 150 mil (Skidmore, 2003:70).

E, assim como muitos morreram na Cabanagem, o mesmo ocorre em Canudos:

> A mais dramática ilustração dessa divisão geográfica entre litoral e interior foi o sítio militar de Canudos na década de 1890. Essa aldeia do interior, várias centenas de quilômetros distante da capital da Bahia, abrigava uma comunidade religiosa liderada por um sacerdote leigo, popularmente conhecido como Antônio Conselheiro. Em 1895, a comunidade envolveu-se em dificuldade com as autoridades locais numa disputa sobre uma entrega de madeira que não foi feita. Os aldeões mataram vários policiais no choque que se seguiu, e as autoridades baianas pediram ajuda federal. O Rio respondeu ordenando que o Exército federal pusesse fim ao conflito. Embora não conheçamos a exata natureza da orientação religiosa da comunidade, eles eram monarquistas declarados e estavam evidentemente preparados para defender seus lares (...). Ao fracassar, as autoridades baianas recorreram ao governo federal, que estava então sendo pressionado por jacobinos fanáticos (o rótulo para republicanos extremados) no Rio, que exigiam a extinção de todos os vestígios de monarquismo. A notícia de que os resistentes de Canudos eram monarquistas apenas intensificou as exigências jacobinas de que o Exército nacional interviesse. Os ataques iniciais do Exército federal fracassaram, com os canudenses combatendo com inesperada ferocidade. Os comandantes do Exército haviam subestimado seu inimigo (que usava táticas de guerrilha) e superestimado a si mesmos. Frustrados e humilhados, redobraram seus esforços,

---

pelos guerrilheiros. O Exército retirou-se então para dar lugar a um corpo de elite treinado de 10 mil soldados que, não surpreendentemente, mataram ou capturaram todos os 69 guerrilheiros na área. Mas isso levou dois anos e repetidos assaltos, de modo muito semelhante a Canudos oitenta anos antes. Havia ainda outro paralelo histórico. O comandante da guerrilha era um afro-brasileiro. Osvaldo Orlando da Costa, admirado por seus pares por sua bravura. Os soldados vitoriosos exibiram seu cadáver para os habitantes locais, como os portugueses haviam feito com a cabeça de Tiradentes em 1792. A oposição armada estava totalmente liquidada em meados de 1974, o que não impediu que os militares da linha dura explorassem a alegação da permanência da ameaça de guerrilha para manter os militares moderados na defensiva e justificar o prosseguimento da repressão" (2003:234-5).

> tendo de organizar três expedições antes que pudessem declarar vitória (...). Quando a poeira baixou, nem um único defensor masculino em Canudos havia sobrevivido. As mulheres e crianças aterrorizadas foram agrupadas e retiradas do local. O custo humano para o Exército também foi pesado. Dos 12 mil soldados que lutaram no cerco, 5 mil haviam sido feridos ou mortos (Skidmore, 2003:114).

No entanto, após esta fala de Milena, Camargo Moço diz: *"A gente veio aqui discutir história do Brasil?"* (p.57). Ironicamente, o que a peça mais faz é discutir o processo histórico do país, com referências a diversos momentos deste processo, tal como os movimentos citados acima e o período Vargas. Camargo Moço, porém, defende a consideração da história dos lutadores anônimos também, como Manguari, e não só da história oficial: *"...porque se a gente veio aqui discutir história, Custódio Manhães faz parte da história desta terra que não está nos livros e tenho muito orgulho de saber que estou sentado ao lado do filho dele"* (p.58). Assim, Camargo Moço se refere àqueles que lutam a cada dia, anonimamente, e que também podem ser considerados revolucionários, ainda que estejam ausentes dos livros de história. Revolucionários também, como quem lutou em Canudos e na Cabanagem.

Curiosamente, Camargo Moço é um exemplo das "heranças indiretas" que parecem fazer parte de ambas as peças. O jovem é sobrinho de Camargo Velho – ou seja, não é seu filho legítimo, e nem herda todas as suas concepções ideológicas. Critica, por exemplo, em Manguari (e também em Camargo Velho, ambos da antiga geração do PCB), o fato de esta antiga geração ter descoberto a luta de classes, *"e pronto, pensam que ela basta para explicar tudo... a tarefa nossa não é esperar que uma verdade aconteça, nossa tarefa é descobrir novas verdades, todos os dias... acho que vocês perderam a arma principal: a dúvida*" (p.67). No entanto, ao defender Manguari como lutador anônimo, o jovem se aproxima mais das concepções de Custódio do que o próprio filho deste, Luca, que, no final, acaba negando o tipo de luta política do pai[231]. Se Manguari queria que Luís Carlos seguisse a sua concepção de engajamento político, quem vai segui-la, de fato, será, não seu filho, mas provavelmente Camargo Moço (embora tendo ideias diferentes da antiga geração) - exemplo disso é a sua fala na página 76, em que ele diz que o pai de Luca

[231] Apesar de Manguari sugerir seu plano de luta ao filho, de mobilizar pais, instituições e a imprensa para resolver a questão das regras de Cott, ao voltar da reunião dos estudantes, Luca acaba repetindo mecanicamente as falas de Milena, tal como *"o seu plano de luta parece uma excursão*", e *"fora a Cabanagem, fora Canudos, que morreu ali o último, até o último, fora isso o que é? Calça arriada! Não é mais ou menos essa a tua herança, Manguari Pistolão?" (p.62) ("Isso pra mim é plano de excursão da Breda Turismo"* e *"Fora Canudos e a Cabanagem a experiência que eu conheço aqui é só de calça arriada, até hoje foi a terra da calça arriada"*, nas palavras de Milena (p.57)). O feminismo dos anos 60, de certa maneira, está representado aqui, com a mulher tomando o lugar de destaque do homem na luta política (Luca submisso às idéias de Milena).

deixou sim sua marca na história do país, e é sim um revolucionário, ao contrário do que o próprio Luís Carlos pensa:

> *LUCA – (...)... meu pai tem que descarregar em alguém ele ter vivido sem ter deixado marca da sua presença...*
> *CAMARGO MOÇO – O Luca, ô Luca, não é isso não, teu pai não deixou marca? Mas cada vez que começa uma assembleia num sindicato, a luz baça, teu pai está lá, cada vez que um operário, chapéu na mão, entra na Justiça do Trabalho, teu pai está lá, cada vez que, em vez de dizer países essencialmente agrícolas, dizem países subdesenvolvidos, teu pai está lá, cada vez que dizem imperialismo, em vez de países altamente industrializados, teu pai está lá, cada vez que fecham um barril de petróleo na Bahia, teu pai está lá... teu pai é um revolucionário, sim...*

Do mesmo modo, em *Death of a Salesman*, se Willy queria que Biff seguisse o seu caminho na busca do Sonho Americano, quem vai segui-lo não é o seu filho preferido, mas sim o outro filho, Happy, que diz que vai buscar "ser o número um", assim como seu pai tentou. Neste sentido, a herança de pai para filho (e também de geração para geração) se dá, muitas vezes, de forma indireta e irônica, com alterações[232], e com "filhos bastardos" que acabam retomando idéias de pais que esperavam que outros seguissem o seu caminho[233].

5 - Castro Cott: integralismo e educação: Na cena do plano do passado em que Manguari e Camargo Velho recolhem armas para participarem da Intentona Comunista, Castro Cott e 666 também juntam armamentos, sendo que estes últimos simbolizam uma outra força política do período Vargas: os integralistas.

Durante o governo de Getúlio Vargas, se o comunismo teve a sua ascensão e sua tentativa de tomada de poder, o mesmo vai acontecer com os integralistas, cuja doutrina é influenciada pelo fascismo. Serão comuns, nos anos 30, os confrontos de rua entre integralistas e comunistas:

---

[232] Há uma cena da peça que chama a atenção: após uma crítica de Luca ao espírito competitivo dos dias atuais, num foco de luz do passado (p.27), no concurso de dança em que participavam Manguari e Lorde Bundinha, há uma voz do anunciador do concurso, que diz que todos terão que dançar uma hora *"só do lado esquerdo. Vamos ver o nosso espírito competitivo?"*. O "*espírito competitivo*" criticado por Luca aparece já no passado, e este movimento para a esquerda é tido como difícil por Lorde Bundinha, que o chama de "*grogotó de galhetas*" ("está tudo perdido", segundo o glossário pesquisado por Vianinha (1979:192)); Segundo o material de pesquisa do autor, que apresenta este glossário, havia campeonatos de valsa na era Vargas, em que se dançava "uma hora só pra o lado direito depois, uma hora só rodando pro [sic] lado esquerdo" (p.133); Manguari diz estar ficando tonto com o movimento para o lado esquerdo, o que pode simbolizar as dificuldades da esquerda política, descritas acima, no percurso histórico nacional.

[233] Shakespeare, com sua obra de influência clássica, por exemplo, talvez nunca imaginasse que, um dia, os artistas românticos, que negam esta arte clássica, retomassem muitas de suas concepções; tais artistas negam a influência clássica, mas louvam a liberdade formal de sua obra – um exemplo de herança indireta, tal como parece representar Camargo Moço.

"Uma força ainda mais importante era a Ação Integralista Brasileira (AIB), cujos membros vestiam uniformes verdes, tinham uma hierarquia quase militar, envolviam-se em desfiles e exercícios paramilitares e cultivavam também confrontos de rua com seus inimigos de esquerda" (Skidmore, 2003:159).

Os integralistas também almejavam tomar o poder pelas armas, tendo, inclusive, auxílio do governo italiano em suas iniciativas:

> Confiantes em seu número crescente, os integralistas procuravam ter influência nacional e, tal como os comunistas, estavam preparados para consegui-la pela ação direta ao invés de pelas urnas. Alguns países estrangeiros os consideravam importantes atores políticos no cenário brasileiro. O governo de Benito Mussolini, por exemplo, dava-lhes ajuda financeira direta (2003:160). [234]

Isto acontecerá após o fracasso da Intentona Comunista e depois da instauração do Estado Novo, num momento em que os integralistas tentarão também um golpe de Estado, em 1938, e também fracassarão – o que dará mais força ainda ao governo Vargas:

> Os integralistas inicialmente saudaram o golpe [Estado Novo], acreditando que iriam beneficiar-se deste deslocamento para a direita. Seus líderes esperavam que Plínio Salgado [líder integralista] recebesse um posto no gabinete, mas o governo de Getúlio fez o contrário, impondo novas restrições às atividades integralistas. Em resposta, um grupo de integralistas armados tentou seu próprio golpe em março de 1938, atacando o palácio presidencial onde Getúlio dormia (...). Os atacantes sobreviventes (pelo menos quatro foram mortos) foram rendidos e levados à prisão. Getúlio tinha agora a desculpa perfeita para reprimir os integralistas, além dos comunistas. Plínio Salgado procurou asilo em Portugal e o Brasil ficou sem nenhuma alternativa organizada à nova ditadura (2003:162-3).

No entanto, o que chama a atenção é o fato de Castro Cott, militante integralista no plano do passado da peça, se tornar, no plano do presente, diretor da escola particular em que Luca estuda. Isto remete fortemente à política educacional promovida por Getúlio Vargas, que deu uma atenção à educação e à cultura que seus antecessores não deram, criando o Ministério de Educa-

---

[234] O apoio financeiro e logístico aos integralistas é, de certa forma, mencionado na peça: *"CASTRO COTT - ...essas [armas] vão para o Paraná, Empresa Flecha Dourada...essas, Belo Horizonte, empresa de Mudanças Triângulo...interior de São Paulo....Empresa Estrela de Belém...os donos destas empresas de mudanças são do Sigma. As armas chegarão clandestinas"* (p.59).

ção e Cultura e investindo fortemente em educação[235]. Por outro lado, o Liceu Castro Cott foi criado sob a égide da repressão e da censura, num modelo educacional que se inspirava no fascismo italiano e no nazismo alemão.

A educação, no Estado Novo, era vista como instrumento de imposição ideológica[236]:

> Essa visão instrumental da educação como aparelho ideológico do Estado era endossada no âmbito nacional, emergindo de forma explícita no discurso de Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde do governo Vargas, de 1934 a 1945. Capanema, em 1937, abordando o tema, traduz este ideário ao afirmar que a guarda e o controle sobre a educação seriam função do Estado, esclarecendo que a seu ver ela está longe de ser "neutra, deve tomar partido ou melhor, deve adotar uma filosofia e seguir uma tábua de valores". Assim, o discurso oficial nega a neutralidade da educação e aponta para um ensino partidário, reprodutor da ideologia vigente [237] (Almeida, 1998).

Endossava-se, neste período, o sistema nazista alemão e o fascista italiano de ensino como o ideal para formar cidadãos:

> Reproduzindo este ideário, o jornal *Folha da Manhã* - porta-voz da interventoria Agamenon Magalhães - empenhou-se nesta campanha doutrinária acerca da relação entre ensino *versus* regeneração política de Pernambuco. Defendendo a idéia de controle da educação pelo Estado, o periódico faz apologia ao paradigma pedagógico do III Reich. O artigo "Educa-se a criança allemã sob o controle da authoridade", publicado em março de 1938, aponta o crescimento daquele país como conseqüência do controle estatal sobre o sistema educativo: "todas essas conquistas sociais do Reich são uma consequência da imensa tarefa educacional a que elle se entregou. Certo os seus grandes homens, que unicamente pela educação é possível crear uma Nação e engrandecer um povo. Educar é também o problema fundamental do Brasil; resolvendo-o, teremos resolvido afinal os nossos destinos". Retoma-se desta forma a idéia defendida por políticos e intelectuais da República Velha de que na educação residia a solução para os problemas nacionais. (...) Essa reificação da educação é recuperada não mais sob os auspícios do liberalismo, mas sob uma nova roupagem, metamorfoseada por um exacerbado

---

[235] "A julgar por seus discursos e iniciativas governamentais, nos anos posteriores a 1937, ele [Getúlio] queria, primeiro e sobretudo, construir um governo central forte – uma meta entusiasticamente compartilhada pela alta cúpula militar. Isso exigiria crescentes investimentos em educação, desenvolvimento econômico (para apoiar a industrialização ao menos nos setores relacionados aos militares) e a progressiva integração das terras a Oeste" (Skidmore, 2003:164).

[236] Algo que também aconteceu na ditadura pós-64: "Certos aliados civis (supostos teóricos de direita) dos militares procuraram ajudar a consolidar o novo regime formulando uma nova disciplina educacional compulsória conhecida como Educação Moral e Cívica. Esta consistia de um curso multidisciplinar combinando geografia, geopolítica, história do Brasil convencional e uma dose de educação cívica conservadora" (Skidmore, 2003:248).

[237] *In*: Almeida, M. das G. A. A. de (Universidade Federal Rural de Pernambuco). Estado Novo: Projeto Político Pedagógico e a Construção do Saber. *Revista Brasileira de História*, vol. 18, n. 36, São Paulo: 1998. *In*: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881998000200008&script=sci_arttext

nacionalismo: da educação das Luzes nos preceitos rousseaunianos, para os ideais nazi-fasci europeus. Em lugar da França, como exemplo, apontava-se para as disciplinadas escolas fascistas italianas e para os resultados da juventude hitleriana, sob a influência totalitária e anti-individual da educação nazista (Almeida, 1998).

A este ensino estado-novista, também está ligada a idéia do "novo"[238]:

Interessante observar no discurso estadonovista o seu caráter "profético", messiânico, que tudo revela, traz à tona, desmistifica, para que o novo seja construído após a destruição do velho, do considerado obsoleto. A veiculação dos conceitos de destruir e construir é utilizada como meta a ser atingida. Morte e ressurreição são metáforas que estão sempre emergindo na retórica estadonovista, como trajetórias que levam à construção do novo Brasil. Aos pedagogos caberia a responsabilidade de construir um saber positivo, ordeiro, ou de se tornarem veículos responsáveis pela desordem, elementos "inoculadores dos germens da dissolução" (Almeida, 1998).

Tal pedagogia era baseada na busca da "ordem", e na extinção de todo o tipo de "desordem", que poderia, segundo esta concepção, advir de um ensino liberal ou marxista:

A ordem transformou-se em conceito-chave para o novo regime brasileiro. Neste, tudo deveria estar sob o manto da ordem. Tanto assim que o vocábulo ocupava considerável espaço junto ao discurso pedagógico em Pernambuco, réplica daquele sustentado pelo Estado. A antítese era a desordem, identificada com o ensino na República Velha, com as propostas "esquerdistas" do grupo da Escola Nova e da infiltração vermelha por meio da "pedagogia exótica". A grande argumentação girava em torno das possibilidades que o controle e a implantação desta ordem nas idéias conferiam à ordem social. Assim, a ordem urbana torna-se conseqüência da ordem nas "inteligências". Neste sentido, Alceu Amoroso Lima, discursando dois meses após a implantação do Estado Novo, ressalta a inter-relação do conceito de ordem e educação, afirmando que "por ordem nas inteligências é a primeira condição para por ordem nas ruas" (Almeida, 1998).

A ideia era construir um sistema de ensino nacionalista, contrário ao liberal e rousseaniano, considerado inadequado por ser "internacional" e "universalista":

Em 1936, a preocupação de se utilizar a educação como estratégia para a legitimação da política autoritária do governo Vargas levou Gustavo Capanema, Ministro da Educação, a organizar um inquérito aplicado em todo o país com o objetivo de formular um Plano Nacional de Educação (...). Suas respostas apontam para a nacio-

[238] Vianinha, em seu prefácio a *Rasga Coração*, classifica o integralismo como uma ideologia do "novo antigo" (1979:13). O conceito de "novo" e "velho" na luta política, discutido pelo autor da peça, será retomado posteriormente.

> nalização do ensino, refutando a escola "internacional" da República. Esta foi caracterizada como desnacionalizada, por ser o veículo de uma pedagogia liberal, laica, rousseauniana, "dissolvente da unidade nacional e profundamente revolucionária". Esta pedagogia - conceituada como ilustrada - foi apontada como inibidora da formação de valores nacionalizantes e da consciência cívica junto à juventude brasileira, fazendo emergir em contraponto um "racionalismo agnóstico" e uma "fraternidade", que aboliam as "fronteiras pátrias pela promoção do indivíduo a cidadão do universo" (Almeida, 1998).

Neste sistema educacional, o conhecimento que o aluno já possui, assim como seus pontos de vista e sua tradição cultural, é desconsiderado em prol de uma formação unificada baseada na ideologia da ordem. Deste modo, manifestações em que os alunos apresentam seus pontos de vista, tal como a feita pelos estudantes da escola de Cott (entre eles, Luca, Milena e Camargo Moço) contra as proibições do diretor, não são vistas como ideais por esta pedagogia:

> Esta visão reificada da posição do professor frente ao educando, acerca do que se poderia criar por meio do saber ministrado em sala de aula, levava pedagogos da época a fazerem analogia entre o educando e uma placa fotográfica, que tudo recebe e tudo revela. Daí a relevância dada à seleção e ao treinamento destes mestres, dos quais se exigiam atitudes morais, intelectuais e até físicas que servissem de bom exemplo. A análise desses pedagogos recai sobre a importância de trabalhar o potencial de crítica e rebeldia presente nos jovens, canalizando-o para os objetivos educacionais, que deveriam ter como base a religião e o nacionalismo. Este raciocínio esteve presente em toda a prática do nacional-socialismo. Vários autores estudiosos do nazismo têm trabalhado a instrumentalidade de cooptação que a juventude oferecia à liderança do III Reich, que, aproveitando-se da disposição dos jovens para o novo, para a aventura, canalizava as suas frustrações e rebeliões, apontando para a construção de uma nova Alemanha (Almeida, 1998).

O objetivo da educação durante o Estado Novo de Vargas era “educar”, o que difere do conceito de “instruir” – ou seja, educar para os valores cívicos. O ensino da instrução por meio da escrita e da leitura ficava em segundo plano:

> O vocábulo "educar" foi reificado, fomentando uma grande produção de literatura pedagógica, em que a preeminência sobre o ensino deveria ser função determinante para os futuros rumos sociais da nação. Na verdade, o conceito de educar era intrinsecamente associado ao controle do "saber" a ser ministrado, à formação do caráter, nos moldes do ideário nacionalista. Em 1938, a Cruzada Nacional de Alfabetização tornou-se alvo de severas críticas, por estar fazendo uma "campanha suspeitissima de alphabetização". Da argumentação emergia o preconceito e a visão elitista da sociedade, ao se afirmar que ninguém medianamente instruído poderia acreditar nos bons resultados de simples ensinos de escrita e da leitura. Este tipo de ensino, puramente cogni-

> tivo, era apontado como suspeito e tido como uma orientação "no pior e no mais perigoso dos sentidos", para as classes mais humildes. Afirmava-se que aprender a simplesmente ler e desenhar o nome poderia acarretar sérios problemas de ordem na sociedade. O importante era antes de tudo e sobretudo, educar o indivíduo.[239] (Almeida, 1998).

Havia também uma defesa de um ensino próprio para as elites, e outro próprio para o povo – um para formar os futuros líderes do país, outro para alinhar o resto da população ao conceito de ordem:

> Justifica-se a educação como agente formador de mentalidades, criador de um novo homem. No entanto, este ideário defendido pelos intelectuais políticos de Pernambuco não tinha âmbito regional; encontrava-se atrelado a um projeto nacional concretizado, anos depois, na reforma pedagógica empreendida pelo Ministério Capanema. Atribuía-se à educação a possibilidade de adestramento e submissão da sociedade à nova ordem política: do colégio elitista (formador da inteligenzia política dominante, os futuros líderes) às escolas profissionais (formadoras de mentes a serem dominadas). As mentes seriam forjadas no novo paradigma pedagógico, edificado nos conceitos de "ordem", "autoridade", "tradição" e "nacionalismo". Neste ideário, o Estado afirmava-se como totalitário e dedicado à coletividade e o indivíduo era apresentado como parte integrante do todo (Almeida, 1998).

Assim, ao colocar um integralista na direção da escola de Luca, Vianinha remete historicamente a esta estrutura escolar construída pelo Estado Novo de Getúlio Vargas que, embora tenha se recusado a compartilhar com os integralistas o poder, subjugando sua tentativa de golpe de Estado em 1938, compartilhava com eles, no âmbito educacional, a simpatia com os valores vindos da Alemanha nazista e da Itália fascista.[240]

A escola de Cott acaba simbolizando, também, o sistema político repressor, tanto do Estado Novo, quanto da ditadura de 64. Ela reflete o momento cultural no país nos anos 60 e 70, em que se está num local de aprendizado e lugar de discussão de idéias (que é a escola), mas o que se vê

---

[239] O que estava em consonância com a pedagogia dos países europeus alinhados ao ideário fascista: “Preocupação semelhante com o educar em detrimento do ensinar permeava, também, o ideário pedagógico dos países fascistas europeus. Em 1935, Salazar, em discurso criticando uma campanha encetada pela imprensa em prol da alfabetização em Portugal, questionava a importância de o povo aprender a ler: ‘para ler o que?’ Argumentava que a instrução não trazia a felicidade, concluindo que a verdadeira instrução era a educação moral, pois poderia ‘congregar a fôrça superior do homem e elevar o seu espírito para os pensamentos mais altos’" (Almeida, 1998).

[240] Uma diferença importante é que Vargas apoiava um controle do Estado na educação, enquanto a escola de Cott era particular. No entanto, a ideia de educação baseada no conceito de ensino adotado pelos regimes fascistas europeus parece ser compartilhada tanto pelo Estado Novo quanto por Cott.

é a repressão de um diretor que não permite sequer cabelos longos entre seus alunos[241]; no entanto, assim como, no colégio de Cott, haverá manifestações por parte dos alunos contra esta repressão, no Brasil dos anos 60 e 70, tal estrutura será questionada por vários setores da sociedade, sejam aqueles que desejam pegar em armas, como os grupos de guerrilha, sejam setores da sociedade que tentam a luta pela via institucional – partidos políticos, como o PCB, e vários outros tipos de organização.

6 - Catolicismo e luta política: Após a invasão do colégio de Cott promovida pelos alunos, Luca será expulso da escola. Curiosamente, quem vai oferecer ao filho de Manguari uma nova oportunidade de voltar a estudar, por se compadecer pela luta dos estudantes para poder usar cabelos compridos, é um colégio de freis dominicanos, tal como comenta Manguari: "*E ele [um frade dominicano] ofereceu o colégio dos dominicanos para vocês fazerem recuperação em dezembro, e, se você passar, ele diz que dá o diploma do científico pra vocês poderem fazer o vestibular, Luca! Não é sensacional?" (p.73).*

A frase dita pelo frade sobre a situação de Luca, apontando para a ilegalidade da oferta de estudo dos dominicanos feita ao filho de Manguari *("Isso que estou oferecendo é ilegal, hein? Mas nós gostamos de gente de cabelo comprido por causa do nosso chefe: Jesus*" - pp.73-4), remete aos vários setores da sociedade que passaram a combater a ditadura por meio de ações de resistência. Neste sentido, chama a atenção o papel da Igreja Católica durante a ditadura militar, que apresentou uma gama variada de atitudes e pontos de vista - desde bispos conservadores que apoiaram a instauração do golpe, incluindo os que voltaram atrás por verem a repressão intensa que se instalava:

> Lentamente, as instituições da elite começavam a reagir. A mais bem situada era a Igreja Católica, cujos bispos estavam chocados com os maus-tratos dispensados a membros de seu clero. Mesmo bispos conservadores que haviam endossado entusiasticamente o golpe agora denunciavam a tortura (Skidmore, 2003:247).

Até setores que começaram a se opor sistematicamente ao regime, devido às acusações de que o governo militar abusava das práticas de tortura e desrespeito aos direitos humanos[242]:

---

[241] Outro símbolo presente na peça pode ser o cabelo, que, aproximado à cabeça, indica as ideias em discussão naquele momento histórico pós-64 (e, sendo cortadas, como o cabelo, podem se tornar esterilizadas).

[242] Ênio Silveira comenta sobre o isolamento de setores da esquerda na luta contra a ditadura, e da tentativa de união de forças promovida por setores católicos (entre outros) nesta luta: "Sempre defendíamos, em conjunto, que o maior e mais grave erro que o partido poderia cometer era enquistar-se. O partido tinha que se abrir, sobretudo espicaçado pela necessidade de unir forças em luta contra o inimigo comum. Católicos progressistas e liberais sinceros estavam

> Golbery - um consumado manobrista de bastidores - começou a jogar um jogo complicado com a oposição civil. A partir de 1974, a Igreja Católica era o jogador mais importante do outro lado. Seus defensores dos direitos humanos há muito exigiam uma prestação de contas pelas centenas de brasileiros desaparecidos. Golbery teve encontros com líderes da Igreja Católica e da oposição e prometeu voltar com informações de Geisel (2003:255-6).

E, segundo Skidmore, nesta oposição ao governo militar, é necessário incluir os marxistas católicos, vários deles influenciados pela teologia da libertação, sendo que muitos deles participaram de grupos guerrilheiros e pegaram em armas para derrubar o regime: "Os nacionalistas radicais militantes, descontentes com o golpe, eram o principal material recrutado para a oposição armada. Muitos deles vinham de organizações de jovens católicos de esquerda e de grupos políticos universitários (predominantemente da elite em sua origem)"[243] (2003:246). E estes também foram perseguidos pelo governo militar: "As forças de segurança puseram na mira especialmente clérigos e estudantes da oposição - entre os quais as doutrinas da teologia da libertação eram ainda influentes" (2003:232).

Assim, Vianinha, ao pôr na peça freis dominicanos dando uma nova oportunidade de estudo ao filho de Manguari e apoiando a luta de Luca, remete a estes setores católicos que passaram a apoiar a luta contra o regime militar. [244]

7 - Lorde Bundinha e seus comentários: O apelido de Lorde Bundinha mostra a intersecção entre a cultura nacional e a americana que estava emergindo nesta época dos anos 30, na aproximação entre a política de Vargas e a de Roosevelt, exemplificada pelo gosto da personagem por filmes americanos[245]. Muitas vezes, possui falas que se assemelham mais a comentários sobre a situação social do momento do que a réplicas de diálogos.

---

prestando naquele momento – independentemente das posições que tivessem sobre o partido – um serviço inestimável, unidos a todos aqueles que resistiam à ditadura. Portanto, era válido que dialogássemos com outras correntes" (In: Moraes, 1991:181).

[243] "Os grupos [guerrilheiros] incluíam marxistas convictos e nacionalistas radicais (muitos eram católicos atraídos pela teologia da libertação), a maioria produto da política esquerdista pré-1964, mas alguns ingressantes após essa data" (Skidmore, 2003:232-3).

[244] Skidmore também faz referência à participação de parte do clérigo católico na campanha para eleições diretas para presidente, nos anos 80 (2003:260).

[245] "Na área da cultura de massa a penetração dos EUA aumentara continuamente desde a Primeira Guerra Mundial. Entre 1928 e 1937, por exemplo, 85% dos filmes exibidos no Brasil vinham de Hollywood. Na propaganda, as firmas norte-americanas estavam se tornando dominantes na década de 1930, e toda essa área estava 'americanizada'" (Skidmore, 2003:172). Em relação à influência do cinema americano no Brasil, um exemplo na peça é a fala de Bundinha antes de morrer, em que a personagem enumera vários filmes americanos que gostaria de ver: *"(...) não quero*

As músicas que Lorde Bundinha canta durante a peça também auxiliam no comentário sobre o acirramento de forças sociais. Exemplo disso está entre as páginas 28 e 29, em que Manguari se vê pressionado entre um Camargo Velho que lhe exige mais participação e militância política ("*Companheiro Custódio, faz quase uma semana que o companheiro não vai à Legião Cívica 5 de julho*"), e um Lorde Bundinha que diz que Manguari "*só pensa em política (...), tem que tirar cera e deitar verde também!"*. Nesta tensão, Bundinha começa a cantar "*Casamento no Uruguai*", música típica de sua época *("Se eu boto tudo/ Você acha pouco/ se eu tiro fora/ você quer brigar*"), que, embora seja uma marchinha de carnaval, de cunho até sensual e erótico, aqui funciona para demonstrar o impasse de Manguari, ao estilo "se correr o bicho pega, se ficar o bicho come", entre os que o viam como um militante ao extremo (Bundinha), e os que o viam como pouco militante (Camargo Velho), apontando para a diferente visão destas personagens ao interpretar o pai de Luca.

Outro exemplo de comentário de Bundinha sobre o acirramento das forças sociais está na página 33, em que a tensão entre pai e filho, vivida por Manguari e Luca, é ironicamente referida: *"Todas as pessoas estão se matando muito, mon choux, um beldroega ontem puxou o filho e pulou da barca da Cantareira com o menino, o filho gritava: 'Não papai, não faça isso! Não quero morrer!'. Pergunto, é possível essa desobediência filial?".*

Também na página 42, Bundinha canta "*Queres ou não? / Sinhô, Sinhô/ Vir pro cordão*", após Manguari ser torturado e Luca apanhar em suas primeiras tentativas de luta política – um comentário irônico sobre participar ou não da luta política (Queres ou não participar dela, já que ela implica muitos sacrifícios). Esta música é seguida de sua fala: "*Vocês estão fervendo o caldo demais, mon choux, o povinho não vai acompanhar... o pior da desgraça é querer acabar com ela",* mostrando o seu ceticismo em relação à participação popular no que viria a ser depois a Intentona de 35 - e, de fato não houve esta participação do povo.

Em seguida, após tentar seduzir Nena, numa fala aparentemente inocente, Bundinha revela muito sobre a situação política da época, opinando inclusive a respeito das medidas políticas tomadas por Stalin:

---

morrer, juro, não quero bater o 31... sabe porque...semana que vem vai passar no cinema "A volta de Dick Tracy", "A Volta do Zorro", "A Volta de Pimpinela Escarlate", não posso perder a volta de Dick Tracy, mon choux (...)" (p.70). Já em relação à influência dos EUA nas propagandas brasileiras, Lorde dizia que, em troca de 10 réis, saía pelas ruas do Rio de Janeiro com Manguari, escrevendo com carvão nos muros da cidade reclames do tipo: "*Gonorréia? Injeção King*" (p.28 - "king" significando "rei", em inglês). Além disso, aparece na peça uma música de Carmem Miranda (p.26) - esta que também simboliza a intersecção entre Brasil e Estados Unidos que se iniciou entre os anos 20 e 30.

Sou um bolina, Nena, um casquinha... não quer ver o Gaspar... Lorde Manguari só pensa em política... até ontem eles queriam fazer tudo sozinhos, até ontem! Agora esse gibi bacurau, o Stalin, mandou dizer que é frente antifascista, então eles querem por todo mundo na aragem, até o Oswald Aranha, durma-se com um barulho destes! Política é um jiga-joga, cada dia uma estrada, é um beco, uma cralhampana! (p.54)[246].

Quando Manguari e Camargo Velho começam a juntar armas para entrar na Intentona Comunista, Lorde Bundinha ironiza: "*Ah, resolveram chamar o governo às falas, é? Mas acho que o governo tem mais espingarda que isso aí, hein?"* (p.59). Tal comentário demonstra a consciência de Bundinha de que a Intentona de 1935 não tinha forças nem mobilização suficiente para derrubar o governo. E a fala seguinte da personagem, na mesma página, revela o radicalismo que assumiu o movimento, após a suspensão da legalidade da ANL: "*Irra, Manguari Pistolão! Irra! Até ontem os padeiros só não queriam dormir perto do forno, os marítimos só queriam refeição melhor nos navios! Isso, até ontem, hoje você me aparece de espingarda na mão e com vinte anos? Até ontem não era a grande frente democrática?*" (p.59).

Na página 64, Bundinha dança, após as torturas sofridas por Manguari na Intentona e por Luca na invasão do colégio, sob a música: *"Bolim bolacho/ bole em cima, bole embaixo/ por causa do caruru/ quem não come da castanha/ não percebe do caju/ não entende do fubá*", sugerindo, de certa forma, que quem não se mobiliza, luta e se sacrifica politicamente (come da castanha, da parte mais dura da fruta) não consegue as conquistas em favor do povo (come do caju, a "polpa" da fruta), e não adquire experiência (não entende do fubá).

Se Bundinha é alguém que defende um hedonismo apolítico, seus comentários, porém, revelam muito sobre a situação política vivida por Manguari e pelas outras personagens de *Rasga Coração*, sendo comentários que acabam se referindo à situação social do país. Tais falas demonstram um grande potencial épico, remetendo a algo extrapalco. Assim, até mesmo uma personagem aparentemente desinteressada na história política do país como Lorde Bundinha acaba se tornando uma fonte de comentário histórico, sendo mais um fator de análise desta história que perpassa toda a peça.

---

[246] Segundo o material de pesquisa de Vianinha, "bacurau", termo que Bundinha utiliza para designar Stalin, quer dizer "tipo feio" (1979:82); já "jiga-joga" significa "vai vem, gangorra, qualquer coisa" (p.88), e "cralhampana" quer dizer "almanjarra [ou seja, coisa mal acabada], trambolho" - sendo as duas últimas palavras utilizadas para explicar o que é a política em sua concepção (1979:85). Tais termos demonstram que Bundinha achava a política, na época, algo gigante, mal acabado e de instabilidades históricas, tal como uma gangorra.

CAPÍTULO 5 - *Death of a Salesman* e o Expressionismo.

1 - O Expressionismo nos EUA: O Expressionismo se articulou a partir de questões sociais e históricas que se apresentaram no início do século XX, como um dos movimentos de vanguarda artística que prometiam romper com a arte realista feita até então, sendo que, das vanguardas surgidas neste momento, foi a que mais teve impacto no teatro. Tendo sua origem na Alemanha, é assim definida por Esslin (1991):

> Na Alemanha ele [O termo Expressionismo] foi primeiro aplicado à poesia por volta de 1910. Em 1913 um dos seus primeiros teóricos [Leonore Kuhn] o caracterizou como um movimento que se distingue por sua busca por 'concentração, concisão, impacto, forma firmemente estruturada e pela retórica da forte paixão'[247] (p.534).

O próprio Arthur Miller reconhece, como será visto abaixo, que utilizou traços do Expressionismo em *Death of a Salesman*. Assim, é importante fazer alguns apontamentos sobre este movimento estético no teatro, e, sobretudo, sobre como ele esteve presente no teatro americano do início do século XX, e em Arthur Miller em especial.

Styan (1981b: 3-4) destaca que, embora o Expressionismo tenha surgido para romper com convenções sociais por meio de uma análise do indivíduo, de seu subconsciente e de sua subjetividade[248], este movimento artístico acaba por ter dimensões sociais mais amplas devido a fatores históricos:

> Ideologicamente, o Expressionismo no teatro alemão foi, em princípio, um drama de protesto, que reagia contra a autoridade familiar e social antes da Primeira Guerra Mundial, contra as rígidas linhas da ordem social e, finalmente, contra a industrialização da sociedade e a mecanização da vida. Foi um teatro de violência de jovens contra o "velho", da liberdade contra a autoridade. Segundo Nietzsche, o movimento glorificava o individual e idealizava a personalidade criativa. Além disso, o advento da psicologia Freudiana e Jungiana no

---

[247] "In Germany it was first applied to poetry around 1910. By 1913 one of its early theoreticians [Leonore Kühn] characterized it as a movement distinguished by a striving for 'concentration, conciseness, impact, firmly structured form and the rhetoric of strong passion' (…)" – os trechos do livro de Esslin utilizados neste trabalho são por mim traduzidos.

[248] "Onde os impressionistas tentaram pintar a realidade exterior, os expressionistas insistiram em comunicar sua experiência pessoal, suas idéias ou pensamentos interiores, do que eles viam [Where the impressionist tried to paint external reality, the Expressionist insisted on conveying his private experience, his inner idea or vision, of what he saw]" (Styan, 1981b:1) – Os trechos do livro de Styan utilizados neste trabalho são por mim traduzidos.

> primeiro quarto do século constituiu um desafio para o dramaturgo revelar e reproduzir o que sua mente esconde em segredo. Veio, então, a Primeira Guerra Mundial, e a carnificina massiva nas trincheiras começou a minar o conteúdo pessoal e subjetivo do novo Expressionismo, e levou à introdução de uma preocupação maior com o homem e a sociedade; neste momento, o drama expressionista passa a assumir um temperamento Marxista e mais politicamente radical. [249]

Chama a atenção como o Expressionismo tem uma forte presença em obras de dramaturgos americanos, e, entre eles, Arthur Miller e sua *Death of a Salesman.* Antes dos anos 20, não só o Expressionismo, mas autores que influenciaram o Expressionismo – como Strindberg e Wedekind - já eram conhecidos nos Estados Unidos:

> Posteriormente, quando o Washington Square Players se tornou o Theatre Guild em 1918, o Expressionismo europeu encontrou um lugar em Nova Iorque. Foi, então, que nos anos 1920 e 1930 o Guild apresentou, não só as peças locais, mas também peças como *De Manhã à Meia-Noite*, de Kaiser, *Dança da Morte*, de Strindberg, e *As Massas e o Homem*, de Toller. Numa carta ao grupo Provincetown Players em 1922, O'Neill disse que ele queria produzir *Espírito Terrestre*, de Wedekind, *Sonata dos Fantasmas*, de Strindberg, e *Os Mascarados Negros*, de Andreyev[250] (Styan, 1981b: 100).

A razão desta forte presença expressionista nos Estados Unidos[251] é explicada por Styan (1981), segundo ele, devido ao desencantamento intelectual com a ideologia da busca do Sonho

---

[249] "Ideologically, Expressionism in the German theatre was at first a drama of protest, reacting against the pre-war authority of the family and community, the rigid lines of the social order and eventually the industrialization of society and the mechanization of life. It was a violent drama of youth against age, freedom against authority. Following Nietzsche, it glorified the individual and idealized the creative personality. On top of this, the advent of Freudian and Jungian psychology in the first quarter of the century constituted a challenge to the playwright to disclose and reproduce his secret and hidden states of mind. Then the impact of the First World War and its mass slaughter of men in the trenches began to undermine the personal and subjective content of the new Expressionism, and hastened the introduction of a more sophisticated concern for man and society; at which point, Expressionist drama assumed a politically radical and Marxist temper."

[250] "Further, when the Washington Square Players became the Theatre Guild in 1918, European Expressionism found a home in New York. So it was that through the 1920s and 1930s the Guild presented, not only the local product, but such plays as Kaiser's *From Morn to Midnight*, Strindberg's *Dance of Death* and Toller's *Masses and Man*. In a letter to the Provincetown Players in 1922, O'Neill said he wanted to produce Wedekind's *Earth Spirit*, Strindberg's *Ghost Sonata* and Andreyev's *The Black Maskers*".

[251] Apesar de que, segundo Styan, não foi exatamente a filosofia expressionista que chegou aos Estados Unidos, mas sim suas técnicas: "A filosofia por trás do Expressionismo alemão tal como foi concebido, com sua intenção de expressar o subconsciente mental se rebelando, quase não saiu da Alemanha, mas suas técnicas atraíram O'Neill e alguns outros dramaturgos americanos. A leitura das tragédias gregas, de Strindberg, de Wedekind e de Freud feita por O'Neill o levou a se inclinar ao Expressionismo como uma maneira de fazer uma afirmação mais pessoal [The philosophy behind German Expressionism as it was first conceived, with its intention of expressing the rebellious subconscious mind, scarcely traveled outside the country, but its techniques attracted O'Neill and a few other Ameri-

Americano após a Primeira Guerra Mundial, sendo que este movimento artístico, de análise subjetiva do indivíduo, mas com impulsos de critica social, acabou sendo utilizado:

> Tudo isso é para sugerir a extensão do interesse americano pelo Expressionismo, e havia também uma razão psicológica para isso. A filosofia econômica convencional do *laissez-faire* nos Estados Unidos, com sua confiança otimista no individualismo, pertenceu ao período anterior ao Armistício de 1918. Os anos pós-guerra foram marcados por uma desilusão intelectual, e pela desintegração do chamado 'Sonho Americano'. O palco sempre absorve o espírito de seu tempo, e O'Neill se voltou ao novo Expressionismo, e particularmente a Strindberg, para uma forma que expressaria melhor seu próprio desencantamento (1981b:100).[252]

E um dos primeiros grandes dramaturgos americanos a utilizar técnicas expressionistas foi Eugene O'Neill (embora o autor mesclasse esta influência com técnicas realistas):

> Ele continuou a construir personagens vistos de perto, e a escrever um novo e peculiar diálogo americano pela via realista, mas passou a reconhecer Strindberg como o "precursor de toda modernidade" no teatro, "o maior intérprete no teatro dos conflitos espirituais característicos que constituem o drama – o sangue – de nossas vidas atualmente" [253] (1981b: 100-1).

Uma destas técnicas expressionistas, que já era central em Strindberg, consiste em apresentar as outras personagens e o que acontece no palco como projeção e irradiação da mente de uma personagem central (uma espécie de "eu") [254]. Numa de suas peças, *The Emperor Jones* (*O Imperador Jones,* 1920), O'Neill já apresenta elementos que acabam sendo projeções da mente de

---

can playwrights. O'Neill's reading in Greek tragedy, Strindberg, Wedekind and Freud prompted him to turn to expressionism as a way of making a more personal statement]" (1981b:100-1).

[252] "All this is to suggest the extent of American interest in expressionism, and there was also a psychological reason to back this up. The conventional economic philosophy of *laissez-faire* in the United States, with its optimistic reliance on individualism, belonged to the period before the Armistice of 1918. The post-war years were troubled by an intellectual disillusion, and the disintegration of the so-called 'American dream'. The stage always catches the spirit of the times, and O'Neill turned to the new expressionism, and particularly to Strindberg, for a form which would better express his own disenchantment."

[253] "He continued to draw closely-observed characters, and to write a new, distinctly, American, dialogue in the realistic vein, but he recognized Strindberg as 'the precursor of all modernity' in the theatre, 'the greatest interpreter in the theatre of the characteristic spiritual conflicts which constitute the drama – the blood – of our lives today'".

[254] A respeito desta técnica, Dallez (2004) cita as palavras do diretor alemão Richart Weichert, que comenta sobre a peça de um dos principais nomes do Expressionismo no teatro, *Le Fils* [O filho] de Walter Hasenclever, que o diretor montou em 1918: "O verdadeiro lugar da ação é no interior do filho, em sua alma. Todas as personagens contra as quais o filho luta são desprovidas de vida objetiva, sendo irradiações de seu próprio ser interior. É lá que a *mise-en-scéne* deve se organizar, este é o lado propriamente expressionista da obra [Le véritable lieu de l'action est le for intérieur, l'âme du fils. Tous les personnages avec lesquels lutte le fils sont démunis de vie objective, ils sont l'irradiation de son propre être intérieur. C'est là-dessus que la mise en scène doit s'organiser, c'est le côté proprement expressionniste de l'oeuvre]" (p.66) – os trechos do artigo de Dallez utilizados neste trabalho serão por mim traduzidos.

Jones, a personagem central: "Certamente há muitas semelhanças entre a peça de Kaiser e *O Imperador Jones* - sua estrutura cênica, as imagens vistas por meio dos olhos do protagonista, e algumas concepções expressionistas como os 'Pequenos Medos Informes'" (Styan, 1981b:101).[255]

Em *Death of a Salesman*, isto também acontece, uma vez que as personagens estão, de certa forma, em função de Willy Loman e de suas ações e lembranças: Linda tenta cuidar do caixeiro, Biff briga com ele, Happy quer seguir o seu sonho, Charley lhe empresa dinheiro, e Bernard é seu modelo de sucesso – sucesso que o caixeiro deseja que Biff tenha (sendo que a Mulher e Ben são, propriamente, irradiações da mente de Willy, que só existem em função dele) [256].

Outro autor que aproveitará este foco central numa personagem para analisá-la subjetivamente é Tennessee Williams. Em *A Streetcar named Desire* (*Um bonde chamado desejo*, 1947), haverá projeções no palco que só serão vistas aos olhos de Blanche du Bois: [257]

> Este é, em todo o caso, claramente o procedimento que Williams emprega em *Streetcar*. O tiro de revólver que Blanche escuta duas vezes (cenas seis e nove) se encaixa perfeitamente naquela estratégia de ruptura radical com o contexto realista destas duas cenas. É preciso notar, a este propósito, que Williams tem a precaução, em seus diálogos, de fazer o espectador compreender que o tiro é percebido unicamente por Blanche (e não por Mitch) (Dallez, 2004:68). [258]

Este procedimento será visto, de certa forma, também em *Death of a Salesman*, em que, assim como tais projeções da mente de Blanche aparecem na peça de Tennessee Williams, projeções do interior subjetivo de Willy Loman também invadirão o palco.

---

[255] "Certainly there are many likenesses between Kaiser's play and *The Emperor Jones* – its scene structure, the images seen through the eyes of the protagonist, and such Expressionistic conceptions as the 'Little Formless Fears'".

[256] Apesar de que este procedimento é visto por Dallez também, de certa forma, em *Peer Gynt*, de Ibsen: « Em *Peer Gynt* de Ibsen, todas as personagens que encontram Peer em seu caminho (há uma centena delas) podem ser consideradas como projeções de seu mundo interior [Dans *Peer Gynt* d'Ibsen (1867), tous les personnages que rencontre Peer sur son chemin (il y en a une centaine) peuvent être considérés comme une projection de son monde intérieur]» (2004:72).

[257] "A forma em que a dramaturgia subjetiva frequentemente se manifesta é o 'drama de estações': o protagonista é levado através de uma série de cenas sem nexo causal e sem encadeamento rigoroso. A unidade, não sendo a da ação e muito menos a de espaço e tempo, é a da personagem central que reflete o autor-narrador e a partir do qual, numa perspectiva tipicamente épico-lírica, se projetam os acontecimentos e as outras personagens" (Rosenfeld, 1997:139).

[258] « C'est en tout cas clairement le procédé qu'emploie Williams dans *Streetcar*. Le coup de revolver entendu par Blanche à deux reprises (Scènes Six et Neuf) s'inscrit parfaitement dans cette stratégie de rupture radicale avec le contexte réaliste de ces deux scènes. Il faut noter à ce propos que Williams prend bien la précaution, dans ses dialogues, de faire comprendre au spectateur que le coup de feu est perçu uniquement par Blanche (et non par Mitch) ».

Outro autor americano que apresenta traços expressionistas é Elmer Rice, especialmente em sua peça *The Adding Machine* (*A máquina de somar*, 1923), que, curiosamente, assim como *Salesman*, também fala sobre um empregado (Mr. Zero) que, após vinte e cinco anos de trabalho, é desprezado e demitido de seu emprego – e, no caso de Rice, além de demitido, ainda é trocado por uma máquina.

Outra inovação de Rice ocorreu em sua peça anterior, *On Trial* (*Em julgamento*, 1914), em que, segundo Styan (1981:111), Rice teria utilizado, entre outras coisas, um palco que permitia uma espécie de *flashback* cinematográfico, sendo que este palco fazia o movimento que vai do passado ao presente e vice-versa, mostrando a vida passada das personagens e retornando à corte onde se passava o julgamento. Temos, aqui, uma certa quebra na linearidade dramática da peça, que fará com que o passado venha à tona nela – algo semelhante ao que ocorre em *Morte dum Caixeiro Viajante*.[259]

Thornton Wilder também utilizará traços expressionistas na peça *Our Town* (*Nossa Cidade*, 1938), em que há, em seu cenário, a ausência de adereços e de objetos, o que, segundo Styan (1981: 116), leva o público a uma percepção maior das coisas, e também lhe permite ver o passado no presente do palco – assim como em *Salesman* teremos um cenário com poucos acessórios, quase que simbólicos, em que passado e presente se intercalam.

2 - Miller e o Expressionismo: Assim, é possível ver que o Expressionismo influenciou muitas peças americanas entre os anos 20 e 50, chegando até mesmo aos anos 60.[260] E Miller não ficou fora disso. Apesar de dizer que não se inspirou em nenhuma forma prévia para a elaboração da obra, ele não nega a presença do Expressionismo em *Salesman*[261]:

---

[259] Curiosamente, na peça *We, the People*, de Elmer Rice, teremos uma personagem que, assim como Willy, se chama William (Davis). Este também será demitido de seu trabalho e será considerado "velho" demais para outro emprego. Apesar desses pontos de encontro entre Rice e Miller, até aqui não foi encontrada nenhuma referência de Miller aos textos de Rice.

[260] «Se eu me referi a estas duas peças de duas épocas e poéticas diferentes [*Zoológico de Vidro* (1944), de Tennessee Williams, e o *Imperador Jones* (1920), de O'Neill], é para mostrar a presença do Expressionismo na história teatral americana a partir dos anos 20 (influência que persistirá nos anos 40, 50 e até mesmo nos anos 60 – com *Depois da Queda*, de Miller) [Si j'ai rapproché ces deux pièces de deux factures et de deux époques différentes, c'est pour montrer la prégnance de l'expressionnisme dans l'histoire théâtrale américaine depuis les années vingt (influence qui persistera jusque dans les années quarante, cinquante, voire soixante — avec *After the Fall* de Miller)] » (Dallez, 2004 : 68).

[261] "Tanto Arthur Miller (1915-) quanto Tennessee Williams (1914-) são essencialmente naturalistas na maneira de enxergar a vida, e seus ouvidos para o diálogo são, na verdade, realistas – ainda que Miller seja mais como um prosaico Ibsen e Williams seja mais como um poético Tchekhov. No entanto, tanto na concepção como na estrutura de suas peças estes dois dramaturgos se apoiaram estranhamente em elementos expressionistas (...). A forma de *Morte dum Caixeiro Viajante* emergiu como a de uma peça convencional de dois atos, mas está tão partida em fragmentos episódicos por meio da luz e de mudanças espaciais que isso levou a uma associação livre da mente (...). *Morte dum*

> Eu sei que eu fui muito movido de várias formas pelo Expressionismo alemão quando eu estava na escola: ainda assim, havia nele algo muito perverso para mim. Era o fim do homem, não há mais pessoas nele; isso era muito verdadeiro em relação a este movimento: é o amargo fim do mundo onde o homem é a voz de sua função social, e somente isto. Brecht tem muito disso em seu trabalho, mas ele é um grande poeta para ser escravo desta concepção. E, ainda assim, ao mesmo tempo, eu aprendi muito com ela. Eu usei elementos expressionistas em *Morte dum Caixeiro Viajante*. Por exemplo, eu, propositadamente, não daria a Ben nenhum caráter [psicológico], porque para Willy ele não possui este caráter – o que é, psicologicamente, expressionista porque muitas memórias retornam embaladas num simples rótulo: alguém representa para você uma ameaça, ou uma promessa. [262]

Para tentarmos entender outros traços do Expressionismo presentes na obra, é interessante mencionar algumas características do teatro expressionista, segundo Styan (1981b: 4-5):

> Sua atmosfera é, com frequência, onírica, lembrando um pesadelo. Tal ambiente é auxiliado por uma iluminação sombria, irrealística, e por distorções visuais. Um uso característico de pausa e do silêncio, cuidadosamente posto em contraposição com as falas e mantido por um tempo mais longo do que o normal, também contribui para o efeito onírico[263].

Na própria rubrica inicial de *Salesman*, já vemos a indicação de uma iluminação que sugere uma atmosfera onírica: *"um ar de sonho se estende ao lugar, um sonho emergindo da realidade [An air of the dream clings to the place, a dream rising out of reality]"* (p.130). O jogo de luz e

---

Caixeiro Viajante misturou o realista e o expressionista magistralmente [Both Arthur Miller (1915-) and Tennessee Williams (1914-) are essentially naturalistic in the way they see life, and their ear for dialogue is at bottom realistic – even if Miller is more like a prosaic Ibsen and Williams more like a poetic Chekhov. Nevertheless, both in the conception and the structure of their plays these two playwrights have strangely relied upon an element of Expressionism (…). The form of *Death of a Salesman* emerged as that of the conventional two-act play, but so broken into episodic fragments by lighting and spatial changes that it conveyed the free association of the mind (….). *Death of a Salesman* mixed the realistic and the expressionistic exquisitely]" (Styan, 1981b:117-8).

[262] "I know that I was very moved in many ways by German Expressionism when I was in school: yet there too something was perverse in it to me. It was the end of man, there are no people in it any more; that was especially true of the real German stuff: it's the bitter end of the world where man is a voice of his class function, and that's it. Brecht has a lot of that in him, but he's too much of a poet to be enslaved by it. And yet, at the same time, I learned a great deal from it. I used elements of it that were fused into *Death of a Salesman*. For instance, I purposefully would not give Ben any character, because for Willy he has no character – which is, psychologically, Expressionist because so many memories come back with a simple tag on them: somebody represents a threat to you, or a promise". Miller, A. The Shadows of the Gods [As sombras dos deuses]. *In*: Martin, 1999:272 [tradução minha].

[263] "*Its atmosphere* was often vividly dreamlike and nightmarish. This mood was aided by shadowy, unrealistic lighting and visual distortions in the set. A characteristic use of pause and silence, carefully placed in counterpoint with speech and held for an abnormal length of time, also contributed to the dream effect."

sombras é fundamental na peça, tal como nos momentos em que o passado entra em cena, especialmente com a Mulher, amante de Willy na peça, e com Ben.

Exemplo deste contraste entre luz e sombra na obra é visto na seguinte rubrica do autor: *"A Mulher caiu na gargalhada, que se misturou ao riso de Linda. A Mulher desaparece no escuro. Agora o espaço da mesa da cozinha se ilumina. Linda está sentada onde ela estava na mesa da cozinha (...)"*[264] (p.150 – grifo meu). O ar onírico, neste trecho, é provocado pelo uso da iluminação, acrescido das gargalhadas intercaladas entre Linda e a Mulher.

Outro exemplo de efeitos de iluminação na peça é durante a conversa entre Howard, chefe de Willy, e o caixeiro, sendo que, quando o primeiro sai de sua sala, deixando Willy sozinho, o último se lembra das promessas feitas pelo pai de Howard, Frank, de que o caixeiro, como recompensa pelo seu trabalho, receberia ações da empresa – e o pai de Biff começa a se questionar por que estas promessas não foram cumpridas (uma vez que o caixeiro não só não terá estas ações, como ainda será despedido da empresa): *"uma luz na cadeira dele [de Frank] cresce e brilha de forma intensa e estranha [light on his chair grows very bright and strange]"* (p.181 – grifo meu). A cadeira se ilumina intensa e "estranhamente", de um modo tal como se Frank respondesse ao seu questionamento de por que não foi agraciado com as ações. Aqui também temos uma luz empregada de forma peculiar, processo que é inclusive explicado por Miller:

> A iluminação foi, então, decisivamente importante, e [Jo] Mielziner, que também participou da iluminação do espetáculo, com Eddie Kook ao seu lado, uma vez trabalhou uma tarde inteira iluminando uma cadeira.
> (...) Ao invés de ser iluminada, a cadeira sutilmente parecia começar a emanar luz de forma estranha. Mas este não foi somente um exercício de mágica teatral; isso confirmou que tínhamos entrado no sistema de perdas de Willy, que estávamos vendo o mundo como ele o via mesmo se mantivéssemos uma distância crítica e o víssemos por nós mesmos.
> Para fazer a alteração na luz da cadeira funcionar, tudo o que estivesse em sua volta tinha que imperceptivelmente ficar obscuro. Foi então que Eddie Kook (...) virou para mim e disse, 'Você me perguntou por que são necessárias tantas luzes (estávamos usando mais iluminação do que muitos musicais). A razão está bem na sua frente – são necessárias mais luzes para obscurecer o ambiente'. Com menos luzes cada uma delas teria que ser obscurecida de forma mais perceptível do que se tivessem muitas, cada uma reduzida em intensidade para criar a mudança sem aparência de ter havido uso de artifícios[265] (Miller, 1995:189-90).

---

[264] *"The Woman bursts out laughing, and Linda's laughter blends in. The Woman disappears into the dark. Now the area at the kitchen table brightens. Linda is sitting where she was at the kitchen table (...)".*

[265] "Lighting was thus decisively important, and Mielziner, who also lit the show, with Eddie Kook by his side, once worked an entire afternoon lighting a chair.

Outra característica do Expressionismo, Segundo Styan, é que "O cenário evitava reproduzir o detalhe do drama naturalista, e criou somente imagens totalmente simplificadas as quais o tema da peça pedia. Tal cenário era feito, frequentemente, de formas bizarras e cores que impressionavam"[266]. O cenário de *Salesman* foge da descrição naturalista quando é dito que *"O cenário inteiro é totalmente, ou, em algumas partes, parcialmente transparente*"[267] (p.130), e quando o autor autoriza os atores a "atravessarem a parede" (p.131) imaginária nas cenas do passado. Além disso, a presença de poucos adereços naturalistas (apesar de eles existirem, o que mostra a mistura realismo-expressionismo na obra) chama a atenção, como, por exemplo, na cozinha da casa do caixeiro[268]: *"A cozinha no centro parece real o bastante, já que há nela uma mesa e três cadeiras, e um refrigerador. Mas não há outros objetos*" [269] (p.130).

Styan também diz que, nas peças expressionistas, "As personagens perdiam sua individualidade e eram identificadas por designações anônimas, como 'O Homem', 'O Pai', 'O Filho', 'O Trabalhador', 'O Engenheiro', entre outros. Tais personagens eram muito mais estereótipos e caricaturas do que indivíduos" [270] (1981:4-5). Em *Salesman*, temos a "Mulher", com quem Willy acaba tendo, em Boston, um romance extraconjugal. Esta, embora até tenha nome (Willy a cha-

---

(…) Rather than being lit, the chair subtly seemed to begin emanating light. But this was not merely an exercise in theatrical magic; it confirmed that we had moved inside Willy's system of loss, that we were seeing the world as he saw it even as we kept a critical distance and saw it for ourselves.
To set the chair off and make the light change work, all surrounding lights had to dim imperceptibly. That was when Eddie Kook (…) turned to me and said, 'You've been asking why we need so many lights (we were using more than most musicals). The reason is right there in front of you – it takes more lights to make it dark.' With fewer lights each one would have to be dimmed more noticeably than if there were many, each only fractionally reduced in intensity to create the change without apparent source of contrivance" [tradução minha].

[266] *"Settings* avoided reproducing the detail of naturalistic drama, and created only those starkly simplified images the theme of the play called for. The décor was often made up of bizarre shapes and sensational colours."

[267] *"The entire setting is wholly or, in some places, partially transparent"*

[268] Há também, nesta rubrica inicial da peça, a indicação de variações de luzes ("*a luz azul do céu [blue light of the sky*]", por exemplo, incide sobre a casa, enquanto as áreas adjacentes recebem um *"nervoso brilho laranja [angry glow of orange]"*) - o que demonstra uma iluminação expressionista (em que as cores recebem até adjetivos humanos - *"nervoso brilho"*). Tal iluminação pode ter relação com a ideia de pequena casa *["small, fragile-seeming home"]* envolvida e sufocada pelos grandes apartamentos *["vault of apartment houses"]* (p.130), sendo que esta imagem da casa simboliza um Willy que não se adaptou ao sistema das grandes corporações e da vida moderna, e vive "sufocado" nele: "Sua casa é cercada por apartamentos que emanam um brilho laranja ameaçador. Quando a memória aparece, tal brilho dá lugar a uma atmosfera mais onírica com sombras de folhas e música, evocando uma era mais feliz e pastoral [His home is surrounded by apartment houses that emanate a threatening orange glow. When memory takes over, this glow gives way to a more dreamlike background with shadowy leaves and music, evoking a happier, pastoral era]" (Abbotson, 2007:136).

[269] *"The kitchen at center seems actual enough, for there is a kitchen table with three chairs, and a refrigerator. But no other fixtures are seen."*

[270] "Characters lost their individuality and were merely identified by nameless designations, like 'The Man', 'The Father', 'The Son', 'The Workman', 'The Engineer', and so on. Such characters were stereotypes and caricatures rather than particular people (...)."

ma, num único momento, *"Miss Francis"*, p.207) e seja uma personagem realista – trata-se de uma espécie de secretária que *"vê os caixeiros irem e virem"* (p.150), aparece durante todo o tempo da peça com a simples designação anônima de "Mulher", tal como nas obras expressionistas[271].

A gargalhada intensa da Mulher em momentos da peça, e suas idas e vindas da escuridão do palco desempenham uma função, entre outras, de representar o tormento que vem do passado do caixeiro, do momento em que ele rompe com Biff, quando o filho descobre o relacionamento extraconjugal do pai. A Mulher é para quem o caixeiro fala que está *"solitário"*, sendo que ela comenta que Willy é a alma *"mais triste"* e *"mais voltada a si"* que ela conhece (rindo depois de falar isso, o que causa um estranhamento: rir depois de uma constatação da presença de uma solidão, parecendo algo anti-naturalista). A Mulher acaba sendo tratada, na maior parte da peça, como espelho do sentimento de solidão individual e anonimato ao qual Willy chegou com sua carreira profissional [272].

A risada da Mulher aparece, por exemplo, comentando uma cena da página 151, em que, no tempo passado das lembranças de Willy, parece haver uma espécie de "tormento expressionista" à mente do caixeiro. Várias personagens começam, ao mesmo tempo, a apontar coisas que Biff vem fazendo de errado, e Willy se sente atormentado com estas afirmações, contestando-as, não querendo aceitar os defeitos do filho, e procurando reafirmar que Biff é um garoto brilhante e especial:

> *LINDA: Ele deveria devolver a bola, Willy, não é legal ficar com ela.*
>
> *WILLY: Biff! Onde está ele? Por que ele está roubando tudo?*
>
> *LINDA: Ele é muito grosso com as garotas, Willy. Todas as mães estão com medo dele!*
>
> *WILLY: Eu vou bater nele!*
>
> *BERNARD: Ele está dirigindo o carro sem a habilitação!*
>
> A risada da Mulher é ouvida.

---

[271] O próprio Willy Loman, com seu desejo de ficar famoso, acaba caindo no anonimato, sendo que ele poderia, em certos momentos (apesar de toda a sua profundidade psicológica) até ser chamado "O Caixeiro" ao invés de Willy Loman. Sobre isso, Williams (1968:271-2) vai falar mais abaixo.

[272] Chama a atenção que, no diálogo em que Willy fala a Mulher *"Estou tão sozinho [I'm so lonely]"* (p.205), na cena do hotel em Boston, Miller diz que sua intenção era fazer um diálogo onírico, e não realista, como ele acabou se tornando neste trecho: "(...) eu pretendia originalmente um surrealismo alucinatório que, de certo modo, se perdeu nas várias produções, inclusive a original. Tentamos sempre forçar um sentido realista num diálogo como este (...) a intenção de ambos não era, claramente, falarem um com o outro mas afirmarem posições desarticuladas, como num sonho, e imensamente comprimidas – um fenômeno assustador mas comum em visões impregnadas de medo" (2005:167). Isto mostra a variação entre realismo e Expressionismo presente na peça.

WILLY: Cala a boca!

LINDA: Todas as mães...

WILLY: Cala a boca!

BERNARD: Indo e voltando quietamente*: O Senhor Birnbaum disse que ele está lhe devendo nota.*

WILLY: Sai daqui!

BERNARD: Se ele não resolver isto vai ser reprovado em matemática! Ele sai.

LINDA: Ele está certo, Willy, você deveria...

WILLY, explodindo e gritando com ela: *Não há nada de errado com ele! Você quer que ele seja um verme como Bernard? Ele tem alma, personalidade*[273] (grifo meu).

Após gritar com Linda, há o retorno ao tempo presente, apesar de Willy ainda continuar falando como se estivesse no passado *("Estou cheio disso! Cheio! Por que ele está roubando? [Loaded with it. Loaded! Why is he stealing?]* (...)"). Assim, a risada da Mulher auxilia a demonstrar (e a comentar sobre) o tormento que Willy vem sofrendo com o fato de Biff não atender às suas expectativas de sucesso.

Na cena do restaurante, em que Willy discute com Biff, após as derrotas profissionais de ambos – sendo que um foi despedido do emprego, e o outro não conseguiu o financiamento para abrir sua loja -, a risada da Mulher aparece novamente como um comentário (épico) ironizando a situação trágica de pai e filho (p.203). Além disso, frases da Mulher, oriundas da cena em que ela e Willy estão no hotel em Boston, no passado, também começam a aparecer misturadas com esta cena do restaurante, no presente, mesclando intensamente passado e presente *("Alguém está na porta, Willy [Someone's at the door, Willy!]" / "Willy, você vai se levantar? [Willy, are you going to wake up?]" / "Willy, você vai abrir a porta? [Willy, are you going to answer the door?]*" (p.203)), e interligando a derrota profissional de ambos a esta cena com a Mulher no hotel – Wil-

---

[273] *LINDA: And he'd better give back that football, Willy, it's not nice.*
WILLY: Biff! Where is he? Why is he taking everything?
LINDA: He's too rough with the girls, Willy. All the mothers are afraid of him!
WILLY: I'll whip him!
BERNARD: He's driving the car without a license!
The woman's laugh is heard.
WILLY: Shut up!
LINDA: All the mothers-
WILLY: Shut up!
BERNARD, backing quietly away and out*: Mr. Birnbaum says he's stuck up.*
WILLY: Get outa here!
BERNARD: If he doesn't buckle down he'll funk math! He goes off.
LINDA: He's right, Willy, you've gotta-
WILLY, exploding at her*: There's nothing the matter with him! You want him to be a worm like Bernard? He's got spirit, personality.*

ly acaba traindo sua esposa, e Biff, vendo no que resultou a busca pelo sucesso profissional do pai – em adultério e solidão -, não quer mais seguir os seus valores – e isto tem, de certa forma, uma explicação, uma origem, na cena da Mulher, em Boston. Por fim, na página 204, a Mulher apresenta uma espécie de frase em eco: "*Willy, Willy, você vai se levantar, se levantar, se levantar, se levantar? [Willy, Willy, are you going to get up, get up, get up, get up?]".* Tal repetição do termo *"levantar-se [get up]"* faz parte de uma espécie de diálogo "anormal" [274], sendo que estes diálogos "anormais" são comuns no Expressionismo.

Outra personagem, que não demonstra propriamente traços expressionistas, mas que é denominada de forma curiosa, "alegórica", tal como a Mulher, é Happy, o outro filho de Willy. O irmão de Biff tem como nome verdadeiro Harold, mas possui como apelido "Happy [Feliz]", nome com o qual é referido durante toda a peça. Chama a atenção como, em alguns casos, ele é "expulso", ou "ignorado" pelos outros personagens da obra:

> *HAPPY:* interrompendo*: o Biff contou para ele [Oliver] a minha ideia lá da Flórida.*
> *WILLY:* *Não interrompa*. Para Biff*: como ele reagiu à ideia da Flórida?* (p.200) [275]
>
> *HAPPY: Conta pra ele [Willy] o que aconteceu!*
> *BIFF*, para Happy*: Cala a boca e me deixa sozinho! (p.200)* [276]
>
> *BIFF*, com gesto de desgosto, para Happy: *Vá pra longe de mim*!(p.210) [277]
>
> *LINDA: Saia daqui!*
> *HAPPY: Olha, mamãe...*[278] (p.210) (grifos meus)

---

[274] Na rubrica de um monólogo do caixeiro, em que há a transição ao passado (p.143), Miller diz que Willy tem que falar de forma diferente, num volume mais alto do que o de um diálogo normal *("and his voice has been rising in volume to that of a normal conversation")*. Se, como dito acima, segundo Styan, uma das características do Expressionismo são pausas e silêncio com um tempo maior do que o de um diálogo normal, o que faz com que esta conversação perca o seu caráter realista e tenha um ar onírico, esta fala de Willy, num tom "anormal", também apresenta, de certa forma, um traço expressionista (assim como a repetição de "*get up*", anormal num diálogo, feita pela Mulher e citada acima).

[275] *HAPPY*, cutting in: *He told him my Florida idea.*
WILLY: Don't interrupt. To Biff: *How'd he react to the Florida idea?*

[276] *HAPPY: Tell him what happened!*
BIFF, to Happy: *Shut up and leave me alone*!

[277] *BIFF*, with a flare of disgust, to Happy: *Go away from me!*

[278] *LINDA: Get out of here!*
HAPPY: Now, look, Mom…

O que, simbolicamente, parece indicar que estas personagens (Linda, Willy, Biff) "desprezam" a felicidade (representada pelo nome "Happy"), ou a afastam de si. No entanto, no que pode consistir a "felicidade" desta personagem?

No final da peça, Happy diz que Willy Loman tinha um sonho, o de ser o "número um", e Happy promete que vai conseguir alcançar este desejo que o pai não conseguiu (p.222). O irmão de Biff trabalha numa loja, e, embora tenha o sonho de crescer na empresa, Biff diz que ele é o "assistente do assistente", e está longe de obter o sucesso (p.212). E, apesar de haver a distância entre o seu objetivo e a sua situação empregatícia real, o irmão de Biff deixa a entender que, ainda que conseguisse "ser o número um", isso não seria motivo de grande felicidade – mesmo sendo tudo o que ele queria na vida:

> *HAPPY*, se movendo com energia, expressividade: *tudo o que eu posso fazer agora é esperar o gerente morrer. E suponhamos que eu me torne o gerente? Ele é um bom amigo meu, que acabou de construir uma fazenda maravilhosa em Long Island. E ele viveu lá uns dois meses e a vendeu, e agora está construindo uma nova. Ele não pode curtir algo uma vez que está terminado. E eu sei que é exatamente isso que eu faria. Eu não sei para que eu estou trabalhando. Às vezes eu me sento no meu apartamento – totalmente sozinho. E eu penso no aluguel que estou pagando. E isso tudo é muito louco. Mas aí, é tudo o que eu queria. Meu próprio apartamento, um carro, e muitas mulheres. E ainda assim – porcaria - estou sozinho* (p.139). [279]

Assim, num sistema em que se espera, como principal desejo, que o gerente morra ou saia da empresa para que se assuma o seu lugar num alto cargo (disputado por várias pessoas), Happy demonstra a contradição entre o que ele vive, o que ele quer e a felicidade real proporcionada por isso. Deste modo, Happy passa a não ser totalmente "feliz" (tal como seu nome sugere), estando distante daquilo que deseja, e nem mesmo sabendo se aquilo que deseja vai lhe trazer a satisfação sonhada – uma ironia em seu nome que está presente em toda a peça.

Happy acaba simbolizando, entre outras coisas, o lado corrupto e de frustração deste mundo dos negócios apresentado pela peça, com tal sistema competitivo. O rapaz diz que obtém propinas para favorecer ilicitamente fabricantes em seu emprego. Miller, aqui, tenta também ratificar a

---

[279] *HAPPY*, moving about with energy, expressiveness: *All I can do now is wait for the merchandise manager to die. And suppose I get to be merchandise manager? He's a good friend of mine, and he just built a terrific estate on Long Island. And he lived there about two months and sold it, and now he's building another one. He can't enjoy it once it's finished. And I know that's just what I would do. I don't know what the hell I'm working for. Sometimes I sit in my apartment – all alone. And I think of the rent I'm paying. And it's crazy. But then, it's what I always wanted. My own apartment, a car, and plenty of women. And still, goddammit, I'm lonely.*

ligação que existe entre a esfera psicológica e a social quando Happy diz que gosta de namorar as moças que são noivas dos altos executivos da empresa, e ainda faz questão de ir ao casamento deles com estas moças – uma tentativa de competir com estes executivos, buscando "estar à frente" deles no âmbito afetivo / sexual (lado psicológico), já que dificilmente o estará no âmbito profissional (lado social):

> *HAPPY (...): Por exemplo, eu não deveria aceitar propinas. Fabricantes me oferecem uma nota de cem dólares de vez em quando para eu fazer as coisas do jeito em que eles querem. Você sabe o quanto sou honesto, mas é como esta garota, sabe. Eu me detesto por isso. Porque eu sei que não a quero, e, mesmo assim, eu fico com ela, e – eu gosto disso! (p.141)* [280].

Outra característica central do Expressionismo[281], que tem a ver com a preocupação social presente neste movimento artístico e que atinge de perto *Death of a Salesman*, é o conflito entre pai e filho:

> O novo homem é o conceito-chave e central do drama expressionista. Várias e várias vezes os autores expressionistas fizeram seus heróis clamarem por este novo homem. (...)
>
> Há um senso de urgência, de impaciência por trás de toda esta sobre-ênfase, da excessiva intensidade destas peças. E não era para menos: este era um movimento de jovens que se tornaram conscientes de si mesmos e do mundo num período de Guerra Mundial, e eles estavam inseridos no contexto de horrores da mais terrível de todas as guerras e emergiram – (...) nos novos horrores da derrota, da revolução abortada, e do materialismo e miséria do pós-guerra (...).
>
> O novo homem tinha que ser criado depressa, de uma vez! E tinha que emergir contra a oposição do velho homem, do pai. Essencialmente, o drama expressionista alemão gira em torno do conflito entre pai e filho. [282]

---

[280] *HAPPY: Like I'm not supposed to take bribes. Manufacturers offer me a hundred-dollar bill now and then to throw an order their way. You know how honest I am, but it's like this girl, see. I hate myself for it. Because I don't want the girl, and still, I take it and – I love it.*

[281] Esslin compara a geração expressionista à geração de 1968, em seu idealismo: "A toda a violência, êxtase, urgência e impaciência da geração expressionista se soma uma verdadeira inocência tocante (similar de muitos modos às igualmente puras, violentas, inocentes e tocantes manifestações da contracultura no período da Guerra do Vietnã e das mobilizações dos estudantes parisienses de 1968) (...). Havia peças expressionistas sobre a união da humanidade – por exemplo, *Os Não-Violentos*, de Ludwig Rubiner (1917-8) [All the violence, ecstasy, urgency and impatience of the Expressionist generation adds up to a truly touching naivety (very reminiscent in many ways of the equally pure, violent, naïve and touching manifestations of the counter-culture of the period of the Vietnam war and the 1968 Paris student riots) (…). There were Expressionist plays about the unity of mankind – for example, Ludwig Rubiner's *Die Gewaltlosen* (*The Non-violent Ones* – 1917-1918)]" – o que nos faz pensar sobre as semelhanças entre o impulso deste movimento artístico e o impulso da geração de Luca.

[282] "The new man is the central, key concept of Expressionist drama. Again and again the Expressionist playwrights made their heroes call upon this new man. (…)

(Esslin, 1991:537-8).

Tal como comenta Esslin, este conflito entre pai e filho, comum no Expressionismo teatral, representa o desejo de criar um novo mundo, com novos valores (simbolizados na imagem do filho), rompendo com velhas estruturas sociais (representadas pela imagem do pai). Assim, é comum em peças expressionistas o parricídio, como símbolo deste desejo de ascensão de um novo homem, que pode romper com o passado.

Em seus textos, Miller reconhece que a grande importância da representação deste conflito entre pai e filho no teatro é demonstrar conflitos sociais maiores por meio dele:

> Se, por exemplo, o conflito em *Morte dum Caixeiro Viajante* fosse simplesmente entre pai e filho por reconhecimento e perdão, sua importância seria menor. Mas quando tal conflito ultrapassa os limites do círculo familiar e atinge o âmbito social, ele penetra em questões como *status*, honra e reconhecimento social, o que aumenta a visão do conflito, tirando-o do âmbito meramente particular para contemplar o destino da maioria dos homens [283].

Em *Salesman*, assim como em *Rasga Coração*, temos exatamente este conflito entre pai e filho: no caso da peça americana, entre um pai que busca o sucesso prometido pelo *American Dream*, e quer que Biff faça o mesmo, e um filho que não vê nestes valores de competição, de ser o "número um", que Happy tanto preza, o melhor caminho à felicidade.

No entanto, apesar de seus conflitos com Willy, Biff não parece ter como objetivo ir contra o pai. Ele até tenta se encaixar na concepção paterna de "vencer na vida" e de ser "o número um", quando procura fundos para abrir uma loja de artigos esportivos com o irmão. Todavia, ao ver a impossibilidade deste plano, volta a ser contra estes valores, mas não sabendo como romper com eles. Isso o faz não encontrar o seu rumo na vida.

There is a sense of urgency, of impatience behind all the over-emphasis, the excessive intensity of these plays. And no wonder: it was a movement of young people who became aware of themselves and the world in a period of impending war, were then engulfed in the horrors of that most horrible of all wars, and emerged – (…) into the new horrors of defeat, abortive revolution and post-war misery and materialism. (…)
The new man had to be created in a hurry, at once! And he had to emerge against the opposition of the old man, the father. Essentially German Expressionist drama revolves round the father/ son conflict".

[283] "If, for instance, the struggle in *Death of a Salesman* were simply between father and son for recognition and forgiveness it would diminish in importance. But when it extends itself out of the family circle and into society, it broaches those questions of social status, social honor and recognition, which expand its vision and lift it out of the merely particular toward the fate of the generality of men". Miller, A. The family in Modern drama [A família no drama moderno]. *In*: Martin, 1999:73-4.

Mas, se o desejo de muitas peças expressionistas é o de demonstrar um rompimento com os velhos valores e com o passado, *Salesman* não parece querer romper com o passado, mas sim analisá-lo, por meio da memória de Willy Loman presente no palco, que vai construindo uma espécie de explicação do que levou o caixeiro à morte. Assim, é preciso considerar também outra fonte na obra de Miller que não é exatamente a expressionista: trata-se de Henrik Ibsen[284] e suas obras que analisam o passado. Isso mostra que as peças americanas, tal como *Salesman*, embora tenham fortes traços expressionistas, também mostram outras fontes e características, como o realismo analítico provindo de Ibsen. [285]

E, se de certa forma, no Expressionismo, temos o interior subjetivo e inconsciente da personagem refletido no mundo exterior do palco, em *Salesman* temos também o contrário: todos os impactos sociais (o desemprego, a exaustão provocada pelo trabalho) sofridos por Willy acabam se refletindo em suas lembranças (por meio dos impactos sociais, o caixeiro começa a se lembrar de seus momentos com a Mulher, com Linda e com os filhos no passado, de Ben e de seus relatos, entre outros).

Outra crítica que Miller faz ao Expressionismo é de que este movimento não analisa psicologicamente, de forma profunda, as personagens, sendo estas mero símbolo de um determinado aspecto social:

> Por exemplo, em *Gas I* e *Gas II* Georg Kaiser pôs a figura do homem contra a imagem da sociedade industrial sem a menor tentativa de caracterizar este homem, a não ser como representante de uma ou de outra das classes sociais que competiam pelo controle da máquina. Há, sem dúvida, muitos outros exemplos do mesmo tipo

---

[284] Sobre a influência de Ibsen e do Expressionismo em suas leituras iniciais, Miller diz: "Só um pouco ignorante, eu li Ibsen na faculdade. (...) Eu li os gregos e os expressionistas alemães ao mesmo tempo e quase por acidente. Eu fiquei espantado pela similaridade da estrutura dramática de ambos no sentido de que, tanto os textos gregos quanto os alemães são designados a apresentar as forças ocultas, não as características dos seres humanos que operam estas forças no palco [Only slightly ignorant, I read Ibsen in college. (…) I read the Greeks and the German Expressionists at the same time and quite by accident. I was struck by the similarity of their dramatic means in one respect – they are designed to present the hidden forces, not the characteristics of the human beings playing out those forces on the stage]". Miller, A. The shadows of the gods [As sombras dos deuses]. In: Martin, 1999:180-1. No mesmo texto (p.181), Miller também diz ter lido O'Neill neste período (provavelmente nos anos 30, já que o dramaturgo vai falar, posteriormente, sobre um professor que lhe explicava na faculdade por que Hitler não poderia invadir a Áustria). Já em outro texto (Miller, 1995:228), Miller diz que, se, inicialmente, não vai concordar com as ideias de O'Neill, vai posteriormente ficar espantado com a fúria contra as concepções burguesas presente em sua obra (outro contato de Miller com o Expressionismo, neste caso, de O'Neill).

[285] Miller disse, numa entrevista, que *Salesman* é "uma combinação de Expressionismo e realismo [a compound of Expressionism and realism]". Arthur Miller: An Interview (by Olga Carlisle and Rose Styron). *In*: Martin, 1999:282.

> de eliminação da caracterização psicológica em favor da apresentação do que se pode chamar de representação das forças. [286]

Sendo o autor defensor da dialética entre a esfera social e a psicológica:

> Se a estrutura tinha que refletir a psicologia o mais diretamente possível, esta era ainda uma psicologia forjada em sua estranha forma pela sociedade, pelo mundo de negócios no qual Willy viveu e acreditou. A peça poderia refletir o que eu sempre senti como o elo inquebrantável entre homem e sociedade, uma unidade singular ao invés de duas coisas distintas (Miller, 1995:182). [287]

Se pensarmos que o fato de Biff ter descoberto o adultério de Willy o fez não mais admirar o pai como antes (lado psicológico, afetivo), e o fez desprezar os seus valores sociais e culturais (crença na busca do sucesso, lado social), uma vez que o filho passou a perceber que a vida que o pai tinha o levou à exaustão e à infidelidade, vemos que o axioma do conflito da peça, entre pai e filho, está embasado nesta dialética entre o psicológico e o social.

A interconexão entre o social e o psicológico[288] faz com que *Salesman* apresente traços épicos, mas não tão épicos quanto as peças americanas dos anos 30 (tal qual Clifford Odets e sua *Waiting for Lefty*, que tenta romper a distância entre palco e plateia fazendo desta uma assem-

---

[286] "For instance, in *Gas I* and *Gas II* Georg Kaiser placed the figure of man against an image of industrial society but without the slightest attempt to characterize the man except as a representative of one or the other of the social classes vying for control of the machine. There are, of course, numerous other examples of the same kind of elimination of psychological characterization in favor of what one might call the presentation of forces". Miller, A. The Family in Modern Drama [A família no drama moderno] (In: Martin, 1999:75) – tradução minha. Chama a atenção que, numa entrevista (Martin, 1999:267), Miller declara que a primeira peça que tentou escrever tinha relação com *All My Sons* e *Salesman*. Era sobre um pai industrial, "uma indústria que estava em greve", e um filho que se rebelava contra as concepções deste pai – algo que, remetendo aos valores questionados na crise de 29, demonstra o arquétipo das duas peças citadas, além de remeter ao conflito entre pai e filho, comum no Expressionismo, e que vai aparecer também em *Rasga Coração*.

[287] "If the structure had to mirror the psychology as directly as could be done, it was still a psychology hammered into its strange shape by society, the business life Willy had lived and believed in. The play could reflect what I had always sensed as the unbroken tissue that was man and society, a single unit rather than two" [tradução minha]. Vale lembrar o exemplo dado acima de Happy, que, para vencer suas frustrações profissionais (lado social), vai "roubar" as noivas de seus chefes (lado afetivo) - intersecção entre o social/ profissional e o afetivo.

[288] "É que, então, o Realismo comum dos últimos quarenta ou cinquenta anos foi contestado – porque ele não podia, com facilidade e beleza, desfazer a grande distância entre a vida particular e a social. E o problema foi deixado sem resolução pelo Expressionismo, que se absteve de resolvê-lo renunciando ao realismo psicológico, e partindo para um retrato das forças sociais isoladas [Thus it is that the common Realism of the past forty of fifty years has been assaulted – because it could not, with ease and beauty, bridge the widening gap between the private life and the social life. Thus it is that the problem was left unsolved by Expressionism, which evaded it by forgoing psychological realism altogether and leaping over to a portrayal of social forces alone]". Miller, A. The Family in Modern Drama [A família no drama moderno] (In: Martin, 1999:82) – tradução minha. Styan chama a atenção que "um elemento comum de todas as peças expressionistas é o seu rigoroso anti-realismo [the one element common to all Expressionistic plays is a rigorous anti-realism]" (1981b:1).

bleia deliberativa de uma greve, sendo Odets e suas peças bastante referidos nos textos de Miller[289]), muitas delas advindas do Federal Theatre Project (projeto financiado pelo governo Roosevelt que, nos anos 30, no período de depressão econômica, procurava manter artistas empregados, sendo que Miller participou dele durante 6 meses, antes de seu fim em 1939): o fato de o autor de *Salesman* ter escolhido descrever o que se passa na mente de uma personagem para explicar esta interconexão entre o psicológico e o social parece tê-lo feito se aproximar, neste caso, mais do Expressionismo do que das peças épicas americanas dos anos 30.

No entanto, o Expressionismo também demonstra uma preocupação social, e a ligação entre este movimento estético e o Teatro Épico acabou se dando na Alemanha num processo de rompimento e continuidade:

> O enredo e a estrutura da peça [expressionista] tendem a ser desconexos e partidos em episódios, incidentes e quadros, cada um tendo sua concepção própria. Ao invés do conflito dramático da peça bem-feita, a ênfase estava na sequência de asserções dramáticas feitas por aquele que tem a visão onírica, em geral o próprio autor. Desta estrutura, surgiu o teatro épico de Brecht, que também é um teatro de episódios e demonstrações, apesar de que, no caso de Brecht, eles eram organizados para estimular a inteligência do espectador, e não para atingir as emoções como no drama expressionista (Styan, 1981b: 4-5). [290]

Styan comenta que Piscator inseriu de forma mais profunda o âmbito político no movimento, transformando o teatro expressionista num 'agitprop' de esquerda ["developed Expressionist theatre for left-wing 'agitprop']" [291] (1981b: 128), e Brecht, Segundo Esslin, vai, em sua primeira peça, *Baal*, utilizar alguns elementos do Expressionismo, mas também irá negar outros:

> No início de sua carreira Brecht estava sob a influência do Expressionismo, mas, ao mesmo tempo, já reagia contra ele. Sua primeira peça completa, *Baal* (1918) foi escrita como uma resposta, e, certamente, uma paródia, de uma peça expressionista, a de Hanns Johst, um drama biográfico bombástico sobre um precursor do

---

[289] Há várias referências de Miller a Odets, por exemplo, em sua autobiografia *Timebends: a life* (Miller, 1995).

[290] "*The plot and structure* of the play tended to be disjointed and broken into episodes, incidents and tableaux, each making a point of its own. Instead of the dramatic conflict of the well made-play, the emphasis was on a sequence of dramatic statements made by the dreamer, usually the author himself. From this structure grew Brecht's epic theatre, also a drama of episodes and demonstrations, although these were arranged to stimulate the intelligence of the audience, and not to appeal to the emotions as in Expressionist drama".

[291] "No teatro, a maior influência do Expressionismo foi menos em relação aos feitos de seus autores do que no trabalho de grandes diretores como Leopold Jessner ou Erwin Piscator, cujo impacto ainda é muito presente entre nós [In the theatre Expressionism's greatest influence may well have been less in the achievement of the Expressionist playwrights than in the work of great directors like Leopold Jessner or Erwin Piscator, whose impact is still very much with us]" (Esslin, 1991:556-7).

> Expressionismo do início do século XIX, o autor alcoólatra Grabbe. Numa das versões de *Baal* Brecht inseriu citações dos mais ridiculamente exagerados poemas expressionistas; e o herói da peça, o poeta anti-social Baal, tem claramente a intenção de parodiar o cômico e egocêntrico herói do típico drama *Oh-Mensch* expressionista, assim como a construção – uma sequência de cenas curtas da história picaresca da vida de Baal – reproduz o drama de estações expressionista. Tudo isso pode ser uma paródia – mas, ao mesmo tempo, com a verdadeira ambivalência de um poeta verdadeiro, Brecht também inseriu algo de sentimento genuíno, mesmo até um grau de identificação autobiográfica, entre ele e Baal, no caráter do boêmio selvagem cujo processo destrutivo é meramente uma expressão da sua crença mística de que a vida tem que ser aceita em toda a sua beleza e horror (1991:557-8). [292]

Assim, no Teatro Épico, serão utilizados, inicialmente, recursos expressionistas[293], o que mostra a continuidade e o rompimento entre ambos os movimentos:

> Os primeiros expressionistas estavam inclinados a serem despreocupadamente subjetivos, e a ligação destes artistas com a realidade do público logo se rompeu (...). O Teatro Épico adotou os elementos externalizantes e de apresentação do Expressionismo, e ao mesmo tempo excluiu dele seu sentimentalismo inerente, tirando vantagem de cada nova dimensão obtida para um palco mais objetivo. Como resultado, o estilo épico desenvolvido foi o que mais refletiu a sua realidade exterior, e o que melhor respondeu às sensibilidades de seu tempo e espaço (Styan, 1981b: 193). [294]

---

[292] "At the start of his career Brecht was under the influence of Expressionism, but, at the same time, already reacting against it. His first completed play *Baal* (1918) was written as an answer, and indeed, a parody, of an Expressionist play, Hanns Johst's bombastic biographical drama about the drunken early-nineteenth-century precursor of Expressionism, the playwright Grabbe. In one of the versions of *Baal* Brecht inserted quotations from the more ridiculously extreme Expressionist poetry; and the hero of the play, the anti-social poet Baal, is clearly intended to parody the ludicrously egocentric hero of the typical Expressionist *Oh-Mensch* drama, just as the construction – a sequence of short scenes in the picaresque story of Baal's life – reproduces the Expressionist *Stationendrama*. All this may be parody – and yet, with the true ambivalence of a real poet, Brecht has also infused a great deal of genuine feeling, even a degree of autobiographical self-identification, between himself and Baal, into the character of the wild bohemian whose destructiveness is merely an expression of his mystic belief that life has to be accepted in all its beauty and horror."

[293] Esslin diz que o maior mérito de Brecht, em relação ao Expressionismo, é "não ter caído no idealismo bombástico e vazio dos expressionistas (...) [falling victim to the empty and bombastic idealism of the Expressionists (…)]". No entanto, o autor comenta que as peças didáticas de Brecht utilizam, por exemplo, a técnica expressionista de "apresentar uma ação altamente esquematizada com tipos sem nome, ao invés de personagens psicologicamente caracterizadas", tal como ocorre em *A decisão* (1930) (Esslin, 1991:558).

[294] "The first Expressionists were prone to be recklessly subjective, and their link with the reality of the audience soon snapped (…). Epic theatre adopted the presentational and externalizing elements of Expressionism, and at the same time stripped away its inherent sentimentality, taking advantage of any new ground gained for a more objective stage. As a result, the developing epic style most reflected its environment, and best responded to the sensibilities of its place and period."

Styan (1981b: 1) comenta que "até o Teatro Épico corrente reteve fortes ligações formais com o Expressionismo contra o qual se rebelou [and even current epic theatre has retained strong formal links with the very expressionism against which it rebelled]".

No caso de Miller, algo que é importante ressaltar é que o dramaturgo norte-americano declara, em sua autobiografia, que não conhecia a técnica de distanciamento brechtiana quando compôs *Salesman*:

> Mas estes problemas só reforçaram minha crença de que, com minha cumplicidade, o próprio conceito da produção, de alguma forma, suavizou as bases de uma intenção original mais asséptica. Eu não conhecia nada de Brecht naquele momento, e nenhuma outra teoria de distanciamento teatral; eu só senti que havia muita identificação com Willy, muito choro, e que as ironias da peça estavam sendo obscurecidas por toda esta empatia. Além disso, eu me lembrei que eu tinha escrito a peça para três plataformas negras sem adorno[295], com uma flauta única no ar e sem transições suaves – pensei que fosse uma estrutura ríspida. Mas ao mesmo tempo eu não podia negar minha própria ternura para com estas personagens (Miller, 1995:194-5). [296]

Ao contrário de Vianinha, que conhecia as técnicas brechtianas quando compôs *Rasga Coração*, Miller parecia não conhecê-las neste período em que escreveu *Salesman* - o que pode sugerir que, se Miller tivesse conhecido tais técnicas anteriormente, a peça poderia ter outras características, mais traços épicos vindos do teatro brechtiano, uma vez que, embora reconheça que a (sua) identificação emotiva com Willy Loman e com a tragédia do caixeiro é positiva, isto, segundo o autor norte-americano, possui um lado negativo, que é o de apagar as ironias inseridas no texto, já que leitores e público correriam o risco de não apresentarem o distanciamento crítico necessário para percebê-las (e isto é algo pelo qual Brecht vai trabalhar em seus textos, ou seja, para fazer com que aqueles que tenham contato com suas obras desenvolvam um distanciamento crítico). Curiosamente, vão surgir narradores/ *raisonneurs* (comuns num Teatro Épico como o de Brecht) em peças posteriores de Miller, como *The Crucible* (*As Bruxas de Salém*, 1953) e *A View*

---

[295] "*Três plataformas negras sem adorno*" indica um outro traço expressionista na peça, que potencialmente contribui para o efeito onírico produzido pela memória de Willy.

[296] "But these problems only reinforced my belief that with my complicity the production concept itself had somehow softened the edges of my far more aseptic original intention. I knew nothing of Brecht then or of any other theory of theatrical distancing; I simply felt that there was too much identification with Willy, too much weeping, and that the play's ironies were being dimmed out by all this empathy. After all, I reminded myself, I had written it for three unadorned black platforms, with a single flute in the air and without softening transitions – a slashing structure, I had thought. But at the same time I could not deny my own tenderness toward these characters" [tradução minha].

from the Bridge (*Panorama visto da Ponte*, 1955-6) [297], obras que serão acusadas posteriormente de serem "frias", "objetivas", "distanciadas", em contraposição a *Salesman*, vista como "emotiva" e de "identificação". [298]

De qualquer forma, se esta informação de que Miller desconhecia as técnicas teatrais (de distanciamento) de Brecht for verdadeira, o autor americano possivelmente pode ter recorrido a outras fontes anteriores ao teatro brechtiano para construir as inovações formais de *Salesman* - entre elas, Ibsen e o Expressionismo (e o lado social do Expressionismo), tendo as técnicas expressionistas fortes traços épicos (que aparecem em *Salesman*) e uma tradição nos Estados Unidos[299], com forte preocupação social.

Williams (1968: 271-2) possui um longo mas importante trecho em que comenta sobre esta ligação entre Miller, *Salesman* e o Expressionismo:

> Isto [o desejo de Miller de mostrar o que se passa numa mente numa peça], em termos dramáticos, é Expressionismo, e a culpa de Willy Loman não está na mesma dimensão que a de Joe Keller: não é um único ato, sujeito a um processo público, que precisa de uma interconexão dramática e de enredo para emergir; é, ao invés disso, a consciência de toda uma vida. Assim, o método expressionista, na forma final da peça, não é um experimento casual, mas é enraizado na experiência (...). É historicamente verdadeiro que o Expressionismo é associado à experiência de desintegração (...) e a divisão do Expressionismo em tipos 'particulares' e 'sociais' é relacionada à dissociação geral e importante da experiência contemporânea. *Morte dum Caixeiro Viajante* é uma reconstrução expressionista de um conteúdo naturalista, e o resultado não é uma forma híbrida mas é particularmente muito potente. A continuidade com o Expressionismo social mantém-se clara, entretanto, pois eu acho que não é Willy Loman como um homem que prevalece, mas a sua imagem de Caixeiro. A figura social se condensa no tema da alienação, pois este é um homem que, ao vender coisas, passa a vender a si mesmo, e se tornou, como resultado, uma mercadoria que como outras mercadorias vai ser, num determinado momento, economicamente descartado. A atmosfera persuasiva da peça (que as gírias englobam tão perfeitamente, já que isto é um resultado de sua maneira de viver) é de uma falsa consciência – as atitudes condicionadas nas quais Loman treina seus filhos – sendo rompidas por uma consciência real, na vida atual e no relacionamento

---

[297] Apesar de que essa técnica do *raisonneur* já vai aparecer em *Zoológico de Vidro* [*The Glass Menagerie*] (1944), de Tennessee Williams.

[298] Não proponho aqui, como hipótese, que *Salesman* teria se tornado um exemplar de Teatro Épico caso Miller tivesse conhecimento das técnicas brechtianas, dado o fato de que a matéria representada por Miller difere um pouco da de Brecht na peça, sendo o objetivo do dramaturgo americano representar a interlocução entre a mente, ou seja, a esfera psicológica, e a esfera social; no entanto, mais técnicas de distanciamento poderiam estar ao dispor do autor de *Salesman*, e poderiam (ou não) ser utilizadas.

[299] Styan (1981b:120-1) afirma que um dos encenadores que mais conseguiu aliar técnicas expressionistas e realistas em suas montagens foi Jo Mielziner, responsável por produções consideradas de influência expressionista de obras de Miller e Tennessee Williams, incluindo *Death of a Salesman*.

familiar e social. O método expressionista engloba a falsa consciência de forma mais poderosa do que o naturalismo poderia fazer.

Considerando que tanto o movimento expressionista como o Teatro Épico possuem muitos traços que rompem com a forma dramática, e levando em conta a relação conflitiva entre pai e filho no Expressionismo e nas obras analisadas neste trabalho, Miller, de certa forma, recorre ao "velho" [300], ao "pai" (Expressionismo)[301], enquanto Vianinha utiliza o "filho", o "novo" (Teatro Épico brechtiano) como fontes para comporem, respectivamente, *Death of a Salesman* e *Rasga Coração* (dado que o Teatro Épico surgiu quase que numa relação de filho com o "pai" Expressionismo, aproveitando técnicas suas mas, ao mesmo tempo, rompendo com certas concepções deste movimento de vanguarda).

[300] Costa (2001) comenta que não dá para dizer que Miller em *Salesman* está fazendo "teatro experimental", uma vez que certas técnicas exploradas na peça, como a dos tempos simultâneos, já estavam presentes no teatro norte-americano naquela época, e nem tampouco o estrato social analisado era novidade, já que já apareciam em obras de Elmer Rice, por exemplo. A grande novidade de Miller, segundo Costa, foi usar estas técnicas para "destroçar o maior mito americano do pós-guerra, que é o da pseudo-ascensão social, o da vida de pseudo-homem de negócios, que acredita só depender do próprio esforço para ter sucesso" (p.148).

[301] "This, in dramatic terms, is expressionism, and correspondingly the guilt of Willy Loman is not in the same world as that of Joe Keller: it is not a single act, subject to public process, needing complicated grouping and plotting to make it emerge; it is, rather, the consciousness of a whole life. Thus the Expressionist method, in the final form of the play, is not a casual experiment, but rooted in the experience (...). It is historically true that expressionism is attuned to the experience of disintegration (…) and the split of expressionism into 'personal' and 'social' kinds is related to an important general dissociation of contemporary experience. *Death of a Salesman* is an Expressionist reconstruction of naturalist substance, and the result is not hybrid but a powerful particular form. The continuity from social Expressionism remains clear, however, for I think in the end it is not Willy Loman as a man, but the image of the Salesman, that predominates. The social figure sums up the theme of alienation, for this is a man who from selling things has passed to selling himself, and has become, in effect, a commodity which like other commodities will at a certain point be economically discarded. The persuasive atmosphere of the play (which the slang embodies so perfectly, for it is a social result of this way of living) is one of false consciousness - the conditioned attitudes in which Loman trains his sons - being broken into by real consciousness, in actual life and relationships. The Expressionist method embodies this false consciousness much more powerfully than naturalism could do" [tradução minha].

CAPÍTULO 6 - *Rasga Coração* e os movimentos artísticos pós-1964

1 – Percurso teatral de Vianinha: Vianinha surge no teatro profissional, no fim dos anos 50, dentro de um projeto político-teatral, que era o do Teatro de Arena. Junto com nomes como José Renato, Flávio Migliaccio, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, a intenção do Teatro de Arena foi se transformando, cada vez mais, em buscar construir um teatro que discutisse e analisasse a realidade nacional e os problemas sociais do povo brasileiro, sendo que esta busca de análise da realidade do país[302] foi algo pelo qual Vianinha lutou durante toda a sua carreira[303]. Tal proposta desenvolvida pelo Teatro de Arena surge num momento de grande efervescência cultural, no governo Juscelino Kubitschek, e durante a Revolução Cubana – sendo que esta revolução fez com que muitos passassem a acreditar que o povo brasileiro poderia chegar ao poder político. Além disso, no aspecto teatral, é neste momento que Brecht passa a ser encenado de maneira mais constante no país.

Vianinha e o Arena, desde o fim dos anos 50, já tinham contato com textos de Brecht (que falavam sobre o Teatro Épico), sendo que Oduvaldo cita o autor alemão numa carta aos pais em 1959 (cf. Peixoto, 1983:12), e num texto *circa* 1960 ("Alienação e Responsabilidade"), o autor de *Rasga Coração* já elogia a busca de conhecimento da realidade feita pelo dramaturgo alemão: "Brecht faz um teatro ético. Exclusivamente ético. A arte para ele é o que trata da ética instintiva do homem que ele apanha empiricamente da realidade – e que só a arte pode organizar e dirigir conscientemente. Isto não exclui a inspiração, a intuição etc" (Peixoto, 1983: 60).

Deste modo, o Arena trabalhou para a construção de uma dramaturgia que mapeasse a realidade nacional e seus problemas. No entanto, insatisfeito com as limitações do teatro profissional para discutir as questões sociais nacionais, Vianinha parte para a construção de um maior diálogo e uma maior aproximação entre o intelectual e o povo, que resultaria na elaboração de um teatro popular que pudesse analisar e intervir na realidade do país. É neste momento que o dramaturgo passa a atuar de forma incisiva no desenvolvimento do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE

---

[302] A formulação deste teatro que descreve a realidade nacional é entendida, neste momento, como uma reação a um teatro que privilegiava peças de autores estrangeiros, que não estavam relacionadas com o universo cultural brasileiro, tal como era visto neste momento o trabalho do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), surgido no fim dos anos 40.

[303] "É o conhecimento que permite que nossa ação sobre os fenômenos da realidade seja cada vez mais adequada". Há aqui a defesa da obtenção do conhecimento da realidade por meio de sua análise. Vianna Filho, O. O artista diante da realidade. Um relatório. *In*: Peixoto (1983:66).

(União Nacional dos Estudantes), em que peças foram encenadas em praças públicas, sindicatos, universidades, favelas, entre outros lugares.

O projeto de um teatro popular foi interrompido com o advento do golpe de 64. Vianinha e outros artistas como Ferreira Gullar procuraram se reorganizar política e teatralmente para responder ao golpe. Após o sucesso atingido pelo show *Opinião*, em 1965, que constituiu a primeira resposta da intelectualidade de esquerda articulada após o golpe, nasce o grupo Opinião, que volta ao modelo de teatro profissional do Arena, procurando fazer uma arte que resgatasse a cultura popular e analisasse a situação e a realidade nacional.

No entanto, se, neste momento, Vianinha busca uma concepção estética que se insere na perspectiva do Teatro de Arena e do Grupo Opinião, outros grupos teatrais / culturais procurarão seguir outros caminhos estéticos. E toda esta disputa político-estética acaba desaguando, de uma forma ou de outra, em sua última peça, *Rasga Coração*, que se torna, dentre outras coisas, uma reflexão sobre esta disputa.

2 - Rasga Coração, *Teatro de Arena e Opinião*: Numa entrevista a Luís Werneck Vianna, no início dos anos 70, Vianinha comenta sobre a simultaneidade como uma das grandes utilizações das vanguardas teatrais surgidas após o golpe de 64: "e, principalmente, eu acho que a grande descoberta deles é a simultaneidade. É a concatenação quase que instantânea de diversas coisas ao mesmo tempo" (Peixoto, 1983:167). E aponta que a peça *Arena conta Zumbi*, feita pelo Teatro de Arena, já apresenta, de alguma forma, esta simultaneidade (que, dentre outras coisas, é também temporal para Vianinha[304]):

> E soltam um teatro altamente criativo, elétrico, que traz uma série de novas formas, que o teatro brasileiro esboça em alguns espetáculos, como *Arena Conta Zumbi* (que é a simultaneidade) (...) Quer dizer – o espetáculo *Arena Conta Zumbi* já tem muito disso, desta simultaneidade, estas coisas correndo, as diversas coisas sendo causa e efeito de si mesmas, quer dizer, o contraditório, as contradições da realidade seriam muito imbricadas (*In*: Peixoto, 1983:167-8).

Arena Conta Zumbi (1965), organizada pelo Teatro de Arena, é uma obra de fortíssimos traços épicos. Os atores brancos, por exemplo, faziam papéis de escravos negros para que a autonomia e o distanciamento crítico do ator em relação à personagem fossem efetivados, tal como

[304] A presença da narração histórica nesta peça (incluindo a figura do narrador) parece auxiliar para sua simultaneidade temporal.

Brecht defendia; a peça apresenta também saltos temporais que se configuram em traços épicos (há séculos sendo narrados na obra). Chama a atenção uma recorrência de versos que são falados por Zambi, quando este é líder do quilombo, e que são repetidas novamente por Zumbi, quando este se torna o líder da resistência dos negros contra a escravidão no Brasil, demonstrando que o bisneto daria continuidade à luta liderada pelo bisavô, sofrendo também os mesmos percalços para que os negros pudessem ser livres no país; tal continuidade geracional histórica[305] lembra um pouco o que acontece em *Rasga Coração* (apesar de que, enquanto Zambi e Zumbi continuam uma mesma luta, com pequenas variações – pela libertação dos escravos no país – Manguari e Luca terão discrepâncias muito maiores em suas concepções de luta).

A simultaneidade descrita por Vianinha também remete a outros fatores, tal como a um uso variado de recursos teatrais – música, dança, diálogos, slides. Isto aumenta a relação entre *Rasga Coração* e *Arena Conta Zumbi*, uma vez que ambas as peças se utilizam destes recursos musicais, cênicos, de dança, e de slides, que se configuram em traços épicos úteis na análise da história do país.

Esta simultaneidade de *Arena Conta Zumbi* também será lembrada em outra entrevista de Vianinha, feita a Ivo Cardoso em 1974, em que o dramaturgo comenta sobre a intenção de escrever uma peça, que resultaria em *Rasga Coração*:

> E estou tentando fazer isso numa peça em que eu estou tentando ligar duas coisas que a dramaturgia brasileira criou, ou pelo menos... pelo menos...manipulou até aqui. Uma é a colagem, a colagem que o *Arena Conta Zumbi* faz, que *Liberdade Liberdade* fez... e outra é o teatro...é a história...Quer dizer, nunca houve ainda uma colagem e ao mesmo tempo...quer dizer, ser colagem e ser fatos acontecidos no Brasil. Fatos históricos, pitorescos, fatos de uma época etc. e tal. Mas, ao mesmo tempo, essa colagem pertence a um único movimento dramático, a um único personagem, a uma única história, ao esclarecimento do interior de um personagem, à iluminação de um único... a tentativa de conhecimento de uma única personalidade através desse processo de colagem...Quer dizer, esse processo de colagem ser a história do próprio personagem. Quer dizer então, vamos juntar *Opinião*, juntar *Liberdade Liberdade* com *Eles não usam black-tie*. Então, aproveitar essa simultaneidade, essa colagem, essas referências de realidade... Essas referências de realidade são muito importantes, de fundamentação do homem brasileiro, da história brasileira, da consciência da nossa história, da existência da nossa história, que é um fato que não existe na cabeça nossa. Então o *Arena Conta Zumbi*, *Arena Conta Tiradentes* um pouco eram isso. Era se atirar pela nossa tradição, não porque ela fosse muito conhecida, mas

[305] Cf. pgs 49 - quando Zambi inicia o discurso "Eu vivi nas cidades no tempo da desordem (...)" e 54 - quando Zumbi retoma o mesmo discurso, com algumas leves modificações em Guarnieri & Boal (1970).

> exatamente porque ela é absolutamente desconhecida. A experiência que eu estou fazendo é nessa peça chamada *Rasga Coração* (*In*: Peixoto, 1983:170-1).

Chama a atenção Vianinha elogiar *Arena Conta Zumbi* como uma obra que imerge na desconhecida tradição histórica nacional – algo que, de certa forma, também será feito em *Rasga Coração*. No entanto, vale analisar o que é dito pelo dramaturgo: que sua peça tenta juntar, dentre outras coisas, propriedades formais de *Opinião*, *Liberdade Liberdade* e *Eles não usam black-tie.* Assim, há a necessidade de se refletir um pouco sobre cada uma destas obras.

É possível que esta simultaneidade referida acima esteja associada, entre outras coisas, à ideia de colagem, também mencionada por Vianinha. A colagem, embora esteja presente em *Arena Conta Zumbi*, ocorre de forma muito peculiar em *Liberdade, Liberdade (1965)*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, em que citações de inúmeras personalidades históricas compõem um texto para falar sobre a concepção de liberdade através dos tempos:

> TEREZA: O Estado sou eu – dissera Louis XIV (Fernandes & Rangel, 1997:44).

> PAULO: Boletim final da Guerra Civil Espanhola: comunicado do Supremo Quartel General: "Hoje, depois de aprisionar e desarmar o Exército Vermelho, as tropas nacionais atingiram seu último objetivo militar. A guerra terminou". Assinado: Generalíssimo Francisco Franco. Burgos, 1939. Primeiro de Abril (1997:80).

Liberdade, Liberdade, que teve Vianinha como ator, apresenta frases como as citadas acima - de Luís XIV, rei francês, e do general Franco, ditador espanhol -, além de citações, trechos de músicas, poemas, documentos, entre outros, que tem como autoria desde Jesus Cristo a Noel Rosa, passando por Nat King Cole e Winston Churchill. Trata-se de outra peça de extremos épicos. Não há nela nem "personagens" propriamente ditos. Os atores aparecem no palco com seus próprios nomes (tal como visto acima, com Tereza Rachel e Paulo Autran) [306].

No entanto, entre as citações do texto, uma chama a atenção. Trata-se da que está presente num momento em que os atores encenam uma cena da peça *Terror e Miséria do III Reich*, de Brecht. Uma das personagens cita uma frase do líder nazista Adolf Hitler (*Führer*):

---

[306] Sobre a ideia de colagem em *Liberdade, Liberdade,* Rangel comenta: "Uma seleção de textos não é uma ideia nova no teatro moderno. É nova aqui no Brasil, onde tudo é novo, inclusive a noção de Liberdade". Rangel, F. "A liberdade de Flávio Rangel" (*In*: Fernandes & Rangel, 1997:13).

> TEREZA: Essas afirmações só podem prejudicar um espírito infantil. E o Führer não se cansa de dizer: "O futuro da Alemanha está na juventude". O meu filho não é um delator (1997:98).

No prefácio a *Rasga Coração*, Vianinha chama o integralismo (versão brasileira do fascismo italiano, que se aliou ao nazismo durante a Segunda Guerra Mundial) de "novo antigo", o que tem relação com o que é dito na fala acima: tais são sistemas que, se por um lado, querem se fazer inéditos e voltados à juventude (o futuro com base na juventude), por outro, baseiam-se num totalitarismo que não apresenta nada de muito novo. Assim, a análise deste "novo antigo" já aparece, de certa forma, em Brecht, desdobra-se em *Liberdade, Liberdade*, e é retomada, de alguma maneira, em *Rasga Coração*, para uma análise mais específica a respeito da situação nacional.

Outro fator que se destaca na peça é a sua iluminação:

> *Mudança de luz. Sai o refletor de Nara e entram dois focos de luz sobre Tereza e Vianna* (rubrica p.63 – grifo meu).

> *Ainda no escuro, ouve-se bem forte a gravação de* Die Fahne Hoch. *Em seguida acende-se um foco de luz sobre Vianna. Ele fala* (rubrica p. 101 – grifo meu).

Os "focos de luz" que se direcionam para o ator que tem a palavra estão presentes com constância em *Liberdade, Liberdade*. Estes focos de luz serão importantíssimos em *Rasga Coração*, pois é, entre outras coisas, por meio deles que se faz a distinção entre o que está no passado e o que está no presente na peça, sendo, portanto, um fortíssimo traço épico (assim como também acontece em outras obras de Vianinha – entre elas, *Papa Highirte* e *Mão na Luva*) [307].

Já *Opinião* (1965) – espetáculo teatral e musical idealizado pelo grupo *Opinião* (do qual Vianinha fazia parte), e que envolveu artistas como Zé Keti, Nara Leão e João do Vale, possui algo que será muito representativo em *Rasga Coração*, que é a mistura de música e teatro, sendo que tais músicas comentam a situação do país.

Outro fator de aproximação entre *Opinião* e *Rasga Coração* se dá por meio da análise que ambas as obras fazem da realidade brasileira (em *Opinião*, por meio das referências ao sertanejo, ao morador do morro carioca, entre outros), e da alusão à história nacional. Há na primeira peça, por exemplo, uma referência a Tiradentes com uma música cantada sobre ele ("Tiradentes", de

[307] A iluminação também será muito importante em *Arena Conta Zumbi*, com focos de luzes e variação de cores, como na parte 25 da peça, em que há a luz azul que concentra o foco em Zambi (cf. Guarnieri & Boal, 1970: 55).

Ary Toledo/ Francisco de Assis), apontando para o *status* de herói que Tiradentes tem para a nação brasileira. No entanto, se nesta referência, está a concepção de herói nacional, em *Rasga Coração,* aparecerá a imagem do "lutador anônimo", tal como Vianinha classifica Manguari em seu prefácio à peça (p.13), cuja presença é indício de busca de uma reflexão histórica que fuja, de certa forma, das referências aos heróis dos livros de história, enfatizando a presença da figura popular, que não aparece nestes livros.

Já *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri - peça na qual Vianinha participou como ator, dentro do projeto do Teatro de Arena que tinha como objetivo a criação de autores e peças nacionais, além da análise dos problemas sociais do país -, possui propriedades muito curiosas. Muitos críticos a consideram a primeira peça de conteúdo épico do teatro brasileiro – por falar sobre um assunto popular e nacional: uma greve de operários no Rio de Janeiro. No entanto, ela ainda é considerada como tendo uma forma de drama realista, pois, embora fale sobre esta questão, *Black-tie* centra a sua análise no conflito doméstico – especialmente entre o pai Otávio, militante que apóia a greve até o fim, e Tião, o filho que é a favor de furar a greve, pois tinha em mente que, se fizesse isso, seria ajudado pelos patrões da fábrica e subiria na vida mais facilmente. Costa (1996:36) comenta, por exemplo, que os principais assuntos da peça não aparecem no palco, sendo somente narrados pelas personagens em ambiente doméstico:

> *Todas* as ações importantes se deram *fora* de cena e ficaram relegadas à condição de relato porque, apesar do seu assunto, o dramaturgo resolveu escrever um *drama*. Para se ter uma idéia da gravidade dessa escolha, limitemo-nos a apenas três episódios: a assembléia, o piquete e a libertação de Otávio [que ficaram de fora da cena, sendo somente narrados].

Vale lembrar que Vianinha diz que sua intenção em *Rasga Coração* era praticar o processo de colagem, entre outras coisas, para "o esclarecimento do interior de um personagem" [308]. Assim como em *Black Tie* temos, ao lado do tema da greve, uma análise do conflito entre um pai a favor da luta coletiva, e um filho contra esta luta, buscando valores individuais, em *Rasga Coração* também temos um conflito entre pai e filho com diferentes concepções de vida. E, de fato, há na peça a análise do interior de uma personagem: vemos, por exemplo, a tensão existente entre um

[308] Esta frase lembra muito o que Miller diz sobre o seu desejo de analisar o interior da personagem Willy Loman em *Death of a Salesman*, peça a qual, inclusive, teria como nome *The Inside of His Head* (*O interior de sua cabeça*). E, apesar de Miller analisar a personagem subjetivamente, na memória do caixeiro, esta memória vai trazer à tona processos sociais, como o descarte de idosos como força de trabalho, sem qualquer garantia de estabilidade financeira após este descarte.

Manguari pai de família (que precisa dar a sua atenção às questões familiares, às contas do mês, à educação do filho) e um Manguari militante de esquerda (tendo que dar atenção às coisas públicas, o que se choca, obviamente, com seus interesses individuais – o seu desejo juvenil de ser cantor, por exemplo -, e familiares – o desejo de Nena de ser mãe, que só pode ocorrer depois de 14 anos de comunhão matrimonial).

No entanto, assim como a intenção primeira de *Black Tie* parece ter sido a análise, não de um indivíduo isoladamente, mas de todo o processo de luta operária e de greve no país, em *Rasga Coração*, embora a análise parta do conflito individual e intersubjetivo, ela demonstra muito mais a tensão entre forças e movimentos sociais vigentes naquele momento no Brasil dos anos 60/70, sendo as tensões entre as personagens da peça – tal como entre Manguari e Luca – representantes de conflito maiores, de forças sociais maiores (neste caso, entre o PCB e movimentos como a contracultura). E, se a peça de Guarnieri pode ser ainda considerada "drama", a de Vianinha já vai apresentar uma estrutura épica muito mais fundamentada em seus recursos – com a simultaneidade temporal (que permite uma reflexão sobre esta tensão entre forças sociais também numa perspectiva histórica, com as instabilidades políticas na era Vargas, por exemplo), com slides, com o uso da música e da iluminação que auxiliam na estruturação da peça. Entre *Black Tie* e *Rasga Coração*, há mais de quinze anos de evolução da forma épica no país, assim como um conhecimento mais profundo de autores como Brecht.

Desta forma, estas três peças citadas por Vianinha, *Eles não usam black-tie* (1958), *Opinião* e *Liberdade, Liberdade* (1965), além de *Arena Conta Zumbi* (1965), elogiada pelo autor de *Rasga Coração* por sua simultaneidade de recursos, se enquadram no projeto do Teatro de Arena, iniciado no fim dos anos 50, e posteriormente no projeto do grupo Opinião, formado após o golpe de 64, de fazer um teatro nacional, voltado para o estudo da realidade do país, principalmente em seu aspecto popular, com a análise também da história nacional. Assim, muitos elementos presentes nestas peças serão vistos em *Rasga Coração* quase dez anos depois[309] – a colagem, o aspecto musical, a iluminação, a análise das personagens, entre outros – o que mostra a ideia de Vianinha de luta contra a ditadura pela resistência artística, por meio da palavra teatral [310]. Esta concepção

[309] E tais elementos serão vistos não só em *Rasga Coração*, mas também em outras peças anteriores de Vianinha, como *Papa Highirte* (1968).

[310] Se os *Arena Conta* (tal como *Arena Conta Zumbi*) demonstravam recursos teatrais modernos, eles também apresentavam um uso de formas tradicionais e do passado, tal como comenta Rosenfeld: "O esforço de não negar conquistas do passado - ao contrário do que ocorre muitas vezes nas vanguardas - deve ser destacado" (1979: 44).

de luta no período ditatorial sofrerá suas oposições, com movimentos artísticos que passam a ganhar força no fim dos anos 60.

3 - Rasga Coração *e as "vanguardas":* Assim como, no plano político, após o início da ditadura no país, muitos não concordaram com a política do PCB (que persistiu na intenção de luta por meio da união de setores da sociedade e da mobilização popular pela via democrática) e acabaram buscando outras alternativas de luta política, como a guerrilha, no plano artístico, muitos também procuraram alternativas às formas de resistência cultural tais quais as operadas pelo Teatro de Arena e pelo Opinião, vistas por estes setores como ineficazes. Houve uma procura por maiores revoluções estéticas em movimentos que surgem nos anos 60, tais quais o Tropicalismo musical, o Teatro Oficina e a contracultura.

Vianinha, assim como será contra a guerrilha, por achar que esta não vinha de uma mobilização popular, e por isso não era capaz de gerar uma luta política capaz de combater a ditadura, elogia certas concepções das vanguardas teatrais dos anos 60, mas se põe em oposição a muitas destas concepções.

Moraes (1991) chama a atenção sobre esta forte divisão estética que acabou ocorrendo no teatro dos anos 60, nos grupos teatrais que procuravam se opor ao golpe de 64 e às suas medidas repressivas: de um lado, os "reformistas", defensores da ideia de contemplação no teatro e de valorização da palavra teatral (representados pelo Arena e pelo Opinião, incluindo Vianinha); do outro, os "revolucionários", defensores da ideia de ação no teatro, sendo que este agir se sobrepunha à palavra (simbolizados, por exemplo, pelo Teatro Oficina):

> A unidade que a classe artística construíra em torno da defesa da liberdade de expressão não impediria que se travasse entre as diversas facções que a compunham um apaixonado debate político. No ringue, os 'reformistas', que seguiam a linha do PCB, e os 'revolucionários' – ou 'porra-loucas', como eram chamados pelos adversários. Revolucionários, a rigor, todos o eram; o que determinava os rótulos era a concepção adotada. Ou a ruptura violenta, conduzida por uma vanguarda 'iluminada' que logo transferiria o poder à classe operária, ou a acumulação de forças, tecida gradualmente por um conjunto heterogêneo de aliados sob a hegemonia da classe operária.
>
> O modelo de revolução opunha o Opinião e seus parceiros aos aguerridos José Celso Martinez Corrêa [diretor do Teatro Oficina], Luiz Carlos Maciel, Hugo Carvana, Maria Gladys, Betty Faria, Cláudio Marzo, entre outros. Não havia meio termo (p.183).

Um exemplo deste embate era a defesa e crítica que se fazia do chamado Teatro de Agressão, praticado, por exemplo, por grupos como o Oficina. Este tipo de teatro partia da concepção de que o espectador tinha de ser, de uma maneira ou de outra, convocado e provocado a participar do espetáculo, a atuar junto com os atores. Acreditava-se que, assim, sendo a plateia impulsionada a agir no palco, isto a faria agir politicamente também. Tal concepção é criticada por Vianinha no prefácio inédito a *Rasga Coração*, uma vez que Vianna defende muito mais o teatro da palavra e da contemplação:

> Esperamos que os senhores não se inquietem
> Com um início de espetáculo tão desavisado (...)
> Essas batidas indicam que um momento sagrado
> Vai começar
> Quando os homens se reúnem para se contemplarem a si mesmos
> A contemplação
> Portanto, nada de esgares, agressões,
> Corridas pela plateia
> Nada que perturbe a contemplação
> Não viemos aqui para julgar, nem para condenar, nem participar
> Viemos para compreender
> Obstinados procuradores da compreensão
> A compreensão parece que é uma forma de debilitamento da ação
> Um enfraquecedor de luta
> Ao contrário, achamos que é o seu deflagrador (*In*: Peixoto, 1983:189-190).

Este texto, que seria utilizado como prefácio em *Rasga Coração*, demonstra um Vianinha discordante das concepções presentes no chamado Teatro de Agressão, que tenta fazer o espectador "agir" teatral e socialmente ("Portanto, nada de esgares, agressões"), e a favor de um teatro que busque a compreensão dos fatos. O autor de *Rasga Coração* defendia a ideia de que não adianta agir sem antes compreender o que acontece na realidade do país ("Viemos para compreender"), seguindo uma linha de pensamento mais próxima a do Teatro de Arena e do grupo Opinião.

Vianinha tinha tal concepção também por entender que a ditadura tinha o poder naquele momento, e fazer oposição a ela não seria nada fácil. Critica, assim, a idéia de 'querer é poder'

das vanguardas naquele contexto (tal como explicita no prefácio à sua peça *Corpo a Corpo*, de 1971):

> A defasagem entre nosso pensamento e nossa ação. Esta defasagem, talvez tenha sido o principal elemento que o teatro de 'vanguarda' perdeu de vista e passou a propor a todo instante uma espécie frenética de 'querer é poder'. Um messianismo inútil. Não vou lá. Com *Corpo a Corpo* pretendo pôr a bola no chão (...). Mas volto a deixar claro que as experiências formais são decisivas para o teatro brasileiro - mas não para transmitir conteúdos esquematizados e abstratos e sim para transmitir e lutar pelo alargamento de nossa capacidade de perceber em todos os níveis a realidade subdesenvolvida neste país. [311]

Vianna também comenta:

> Este tipo de teatro, atrás de um novo em bruto, não me interessa como autor. Interessa-me isto sim, o aparecimento do novo, o trânsito do novo para a superfície da realidade, as lutas do novo para se impor, seus recuos, suas quedas, suas obscuridades. Interessa-me o novo vivo, real, concreto e, não, não, o novo abstrato, retórico. Mas não posso deixar de tentar incorporar ao meu teatro esta sede de riqueza, de criatividade humana que este outro teatro reivindica fortemente - o lugar da capacidade criadora do homem! Interessa-me muito neste outro teatro a imperiosa necessidade de resposta que ele impõe. Responder, tentando descer realidade a dentro com a maior profundidade possível. Neste sentido, *Corpo a Corpo*, não é uma experiência formal nova. É tradicional. Mas a sensação de ir tirando pedaços e pedaços de sua superfície para chegar mais e mais até a sua intimidade, seus núcleos, foi o meu propósito.[312]

No entanto, por defender tais posições, Vianinha, que sempre foi considerado como alguém de visão "revolucionária", ao ser comparado com as novas tendências que surgiam, passa a ser visto como "reformista" e "conservador":

> Vianinha não deixava transparecer, mas saía do [teatro] Gláucio Gil deprimido. Se ele ou Gullar levantavam a voz, uma avalanche de impropérios era disparada pelo outro lado. O líder do CPC, o artista dogmático que só queria escrever na grossura para o povo, o militante que não queria saber de acertos com a burguesia e idolatrava Cuba, esse mesmo Vianinha parecia agora condenado à pior das penas: a de ver questionado o seu ideal revolucionário.
>
> - Isso representou uma grande tortura mental para ele - relembra Vera Gertel. – O fato de não aderir à radicalização pela luta armada representava para o Vianna ser chamado de velho, como se estivesse superado. Ele se torturou muito na época por causa disso. "Pô, eu estou ficando superado? Estou ficando velho?" Os estudan-

[311] Vianna Filho, O. O meu corpo a corpo (Prefácio de *Corpo a Corpo*). *In*: Vianna Filho, 1972:30.
[312] *Ibid, ibidem,* p. 29.

> tes e até líderes mais antigos do partido estavam aderindo, e ele não. Mas não se afastou de sua coerência política. Continuou achando que deveria se manter na linha do partido e que a luta armada era uma proposta equivocada (Moraes, 1991:184).

Tanto na questão política quanto na questão cultural e estética, Vianinha se alinhava muito mais às concepções do PCB; ele defende, por exemplo, a união de setores da classe teatral na luta contra a ditadura militar[313] num artigo seu escrito em 1968, chamado "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém". Por clamar exatamente por esta união da classe teatral, Vianinha é muito criticado, como comenta Damasceno (1994):

> Entretanto, o artigo que provocou o debate mais feroz entre a classe teatral foi "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém", escrito por Vianinha. Ele é uma chamada para a formação de uma frente de união da classe teatral, minimizando as diferenças de classe e de interesses entre as pessoas do teatro (...).
> Nessa ocasião, Vianinha foi quase ostracizado pelas esquerdas radical e estudantil por sua posição, mas esse artigo (e sua subsequente teoria) lançou a base teórica para as mudanças estruturais posteriores na organização dos sindicatos teatrais e estabeleceu o modelo para a colaboração oficial entre as várias entidades da classe teatral (pp.151-2).

E Vianinha defende esta união muito devido ao fato de o teatro no Brasil estar passando por sérias dificuldades (inclusive financeiras) naquele momento, devido à censura e à falta de apoio do governo militar:

> Todos estes fatores de desunidade, nascidos de posições culturais um pouco radicalizadas, fundam a face do teatro brasileiro: escoteira, avulsa, cada um cuidando de salvar o seu barco - enquanto a política cultural do governo sufoca o pleno amadurecimento do potencial que acumulamos. [314]

Como foi dito na citação de Moraes acima, Vianinha estava sendo considerado "velho" em suas concepções, sobretudo por não apoiar a luta armada. Em seu prefácio a *Rasga Coração*, o

---

[313] Esta defesa da união de diferentes setores da sociedade em luta de uma causa popular (neste caso, para derrubar a ditadura) não é nova para Vianinha. No projeto de teatro popular organizado pelo CPC da UNE, desenvolvido por Vianna no início dos anos 60, já havia a convivência entre pessoas de diferentes setores da sociedade, com variados pontos de vista, como explica Peixoto numa entrevista: "Eu gostaria de colocar uma série de questões. Para começar, surgem hoje, assim como ontem também, muitas críticas quanto a um certo sectarismo, um dogmatismo interno no CPC... Penso que há vários problemas envolvidos aí. Um deles é essa mania de ver o CPC como uma coisa monolítica. Não era. Existiam muitas posições internas diferentes, divergências mesmo – a questão arte / política era intensamente discutida, por exemplo" (*In*: Barcellos, 1994: 200).

[314] Vianna Filho, O. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. *In*: Peixoto (1983:127).

autor escreve que o seu desejo era o de discutir, na peça, os conceitos de "novo" e "revolucionário" (discussão muito pertinente naquele período histórico, uma vez que se refletia, naquele momento, sobre qual seria a melhor atitude, a "mais revolucionária", para combater a ditadura – entre as quais a do PCB, a das guerrilhas ou a da contracultura), em que, para Vianinha, nem sempre o que é novo é revolucionário, e vice-versa.

E nesse sentido, se as concepções de Vianinha, relacionadas, de certa forma, às do PCB, eram consideradas, no contexto dos anos 60, "superadas" e "velhas", vale chamar a atenção para a oposição entre o "novo" e o "velho", presente nestas duas citações abaixo:

> Não é das coisas mais agradáveis responder a alguma coisa que sabemos já morta; mas na realidade concreta, é somente assim que se constrói o NOVO, somente quando as ruínas todas estiverem destruídas.
> O NOVO aparece e suscita imediatamente o conflito, cresce a energia espontânea de reconhecimento do novo, ao mesmo tempo que se rearmam e se ouriçam os SUPEREGOS velhos, tomados de uma coragem defensiva e agônica. Estou me referindo à crítica de Sábato Magaldi sobre *Gracias, Señor* (José Celso Martinez Corrêa, em carta a Sábato Magaldi). [315]

> Em segundo lugar, quis fazer uma peça que estudasse as diferenças que existem entre o "novo" e o "revolucionário". O "revolucionário" nem sempre é novo absolutamente e o novo nem sempre é revolucionário. (...)
> Para investigar estas razões, a peça ilumina quarenta anos de nossa vida política, mostrando a repetição do conflito de percepção do verdadeiramente novo. (...)
> No final, no frigir dos ovos, o revolucionário para mim, o novo, é o velho Manguari. Revolucionário seria a luta contra o cotidiano, feita de cotidiano (Vianinha, Prefácio a *Rasga Coração*). [316]

Tais textos, que são mais ou menos da mesma época (a carta de Corrêa não deve ser anterior a 1972, já que fala a respeito da montagem feita naquele ano pelo Oficina, *Gracias, Señor,* e o prefácio de Vianinha não deve ser posterior a 1974) mostram que, se o Oficina buscava o "novo" como revolucionário, Vianinha vai questionar esta concepção, sendo até mais a favor do "velho"

---

[315] *In*: Hollanda, 1980:179. Curiosamente, no fim dos anos 50 temos o texto de Guarnieri, "O teatro como expressão da realidade nacional" em que este também vai fazer uma defesa do "novo" – ou seja, de uma concepção dramatúrgica que leve a um teatro popular de platéia popular, diferente do praticado, na época, pelo TBC, visto como um teatro de cunho elitista e que valorizava o estrangeiro e o estético (embora reconheça a importância do TBC para a formação teatral no Brasil): "Em toda atividade humana uma definição se impõe. Ou ficamos com o que caminha para a destruição, ou ficamos com o que surge, com o 'novo'". (Guarnieri, 1981:7). Ironicamente, se o Arena e seus membros e ex-membros eram vistos como portadores de concepções "novas" no fim dos anos 50, eles serão vistos como "velhos" pela vanguarda dos anos 60 e 70.

[316] *In*: Vianna Filho (1979:13-14).

Manguari[317] (que, na peça, apresenta fórmulas "antigas" de luta – mobilização popular e união de instituições para resolver o problema das regras proibitivas na escola de seu filho, sendo questionado por Milena e Luca, que optam pela "ação direta", ou seja, pela ocupação da escola) e da continuidade de seu modo de luta. Assim, o autor será considerado "velho" em suas ideias políticas e culturais por muitos de seus contemporâneos[318], já que vai apoiar o plano de mobilização popular e de luta via institucional do PCB, sendo contrário à proposta de luta armada, e continuará fazendo teatro em moldes similares aos do Arena /Opinião[319], incorporando traços das vanguardas teatrais deste período (como a simultaneidade, que também é adotada em *Arena Conta Zumbi*) mas questionando muitos dos pressupostos destas vanguardas. Além disso, *Rasga Coração* vai analisar o "velho", ou seja, a história e o passado nacionais.

Curiosamente, se Manguari Pistolão será considerado "velho" por Luca e Milena[320] em suas concepções de luta, Vianinha também será visto assim em sua defesa de uma luta similar à que o PCB defendia, sendo criticado pelas vanguardas dos anos 60 que eram a favor da concepção de

---

[317] A perspectiva do Arena, neste momento histórico, era a de utilização do passado em busca do novo: "Portanto, o principal tema da técnica teatral moderna ficou sendo a coordenação de suas conquistas, de forma a que cada novo produto venha enriquecer o patrimônio existente e não substituí-lo". Boal, A. Elogio fúnebre do Teatro Brasileiro visto da Perspectiva do Arena (1968: 233).

[318]No Anteprojeto do Manifesto do CPC (Centro Popular de Cultura, projeto em cujo desenvolvimento Vianinha teve participação de destaque), há também uma perspectiva de construção do novo. Tal Anteprojeto, redigido por Carlos Estevam Martins, aponta como grande objetivo a busca de uma transformação social que faça a construção do novo (nova sociedade) diante das velhas estruturas: "Elas [as contradições sociais brasileiras] abrem constantemente o caminho para a formação de novas e inumeráveis frentes de luta e neste processo vão substituindo incansavelmente o velho pelo novo. Em nosso país não há nada mais fácil do que descobrir a presença ativa do novo (...)". Martins chega a dizer que "novo é o próprio povo e que há o novo onde está o povo e só onde está o povo" (p.70). Por outro lado, a identificação do artista de massas com o uso da tradição e do passado, do "velho", por meio do material popular, também já está lá: "No terreno formal, a diferença que separa o artista de minorias do artista de massas (...) é que preferencialmente aquele cria o novo enquanto este serve-se do usado". Martins, C. E. Anteprojeto do manifesto do CPC (1979:74). No entanto, se Arena e o CPC buscavam a construção de um novo teatro e de uma nova sociedade mais justa por meio da mobilização popular, isto se perderá, de certa forma, nos anos 60 e 70, muito devido à repressão governamental que, naquele momento, dificultava qualquer movimento de massas.

[319] Augusto Boal também faz duras críticas ao Tropicalismo, incluindo nele o Oficina: "O tropicalismo é inarticulado - justamente porque ataca as aparências, e não a essência da sociedade, e justamente porque essas aparências são efêmeras e transitórias, o tropicalismo não se consegue coordenar em nenhum sistema - apenas xinga a cor do camaleão. Seus defensores conseguem, apenas, alegar vagos desejos de 'espinafrar', desejos de saltarem em 'abismos vertiginosos', ou mais moderadamente declaram que 'não há nada a declarar'". Boal, A. Que pensa você do teatro brasileiro? (1979: 43). Também Dias Gomes faz críticas ao Oficina: "Seu radicalismo reflete-se nestas duas últimas experiências [*Rei da Vela* e *Roda Viva*] do diretor José Celso Martinez Correa (que pretende levar o espectador a *tomar uma atitude*, a *agir* diante do espetáculo imediatamente mediante agressões eróticas e até mesmo físicas; o espectador por vezes age, sim, mas não em razão de uma tomada de consciência provocada pelo problema exposto, simplesmente por ter sido incomodado em seu bem-estar físico ou emocional, o que prova a inocuidade de seu radicalismo). Mas todo rompimento com regras e convenções estabelecidas leva a uma posição radical, que mais tarde é corrigida. O que ficará será uma abertura de caminhos talvez insuspeitados". Gomes, D. O Engajamento é uma prática de Liberdade (1968:12).

[320] Cf., por exemplo, p. 62 da peça, em que Luca questiona o caráter revolucionário de luta do pai.

“ação”, “novidade”, e rompimento com o passado. Tal conflito entre diferentes correntes estéticas teatrais sobressairá durante o regime militar, que incidiu fortemente no teatro com corte de verbas e censura de peças. A reflexão sobre esta situação, sobre o debate em relação ao melhor modo de lutar (política e esteticamente) contra a ditadura, presente neste fim dos anos 60 e início dos 70, será, de certa forma, matéria representada em *Rasga Coração*, seja, entre outras coisas, na sua estética da palavra e da contemplação, seja na representação de Manguari como militante que, assim como Vianinha, foi criticado em suas concepções de luta.

No entanto, apesar de ter como suas muitas das concepções do PCB, Vianna não se exime de ser crítico a outras ideias do partido. Isto está presente, por exemplo, na luta política contracultural elaborada por Luca, e não enxergada por Manguari Pistolão.

4 - Rasga Coração *e Contracultura*: O movimento de contracultura surgido nos anos 60 estava em concomitância com as várias manifestações políticas que estavam surgindo ao longo do mundo neste período, sobretudo entre os jovens da época, e que tiveram o seu ápice em 1968, especialmente na França[321]:

> A expressão Maio de 1968 nos remete imediatamente à experiência francesa, cujas imagens mais conhecidas são do movimento estudantil - a ocupação da Sorbonne e de outras Universidades, os afrontamentos com a polícia, os slogans, a contracultura. No entanto, não somente os estudantes foram à rua: o movimento por eles iniciado suscitou uma imensa vaga rebelde. Uma greve geral, mobilizando em torno de 10 milhões de pessoas, paralisou a França. O movimento operário, os trabalhadores rurais, os sindicatos, os professores, os diversos profissionais, em suma, a população ativa francesa participou diretamente de um movimento antisistêmico de grandes proporções[322] (Fontes, 1998).

[321] "Movimento nomeado de diversos modos, que indicavam concepções teóricas e práticas não homogêneas e mesmo conflitantes, as lutas de libertação, as lutas antiautoritárias, as lutas “revolucionárias” da geração dos anos de 1960 tinham em comum o questionamento da situação presente e o objetivo de uma transformação social" (Cardoso, 2005:96).

[322] No entanto, tais manifestações não surgiram com as mesmas características ao longo do mundo, uma vez que, no Brasil, por exemplo, diferentemente da Europa, a luta era contra uma ditadura militar: “No ano de 1968 eclodiram inúmeros movimentos contestadores em muitos lugares do mundo: França, Alemanha, Estados Unidos, Brasil, México, dentre outros. Com formas, objetivos, alcance e organização variados, um ponto comum importante foi a questão da juventude ou, de forma mais precisa, do movimento estudantil. As similitudes, entretanto, não devem ocultar as profundas diferenças entre os processos nacionais, pois, apenas como exemplo, enquanto no Brasil expressava-se a revolta contra uma ditadura militar, suas formas de censura e atos arbitrários, em outros países, como a França, as rebeliões atingiam todas as formas de autoridade”. Fontes, V. (Professora do Departamento de História da UFF). Sempre maio: de 1968 a 1998 (1998). *In*: http://www.ifcs.ufrj.br/humanas/0012.htm.

Nos Estados Unidos, o movimento contracultural tomou grande força, como contestação a um modo de vida burocratizado, e contra atitudes governamentais tais quais a guerra do Vietnã[323]:

> Os movimentos contraculturais, que irromperam com força nos Estados Unidos, direcionaram suas formas de expressão para a política, as artes (na poesia, na música, no cinema, nas artes plásticas), a educação, as relações intersubjetivas (na família, no amor, no sexo, na comunidade) e para o cotidiano como contestação aos efeitos produzidos pela sociedade industrial avançada, pela "tecnocracia". Na sua forma "organizacional" mais desenvolvida, caracterizada pelos processos de racionalização em grande escala, pela eficiência, pela modernização, pelo planejamento, a sociedade norte-americana (a que melhor realizou esse modelo), instaurando a era da "engenharia social", ampliava a administração para além do núcleo econômico-industrial. O modo de vida, o lazer, a educação, a política, a cultura como um todo tornavam-se administráveis e administrados (Cardoso, 2005:98).

Os movimentos políticos deste período – em especial os movimentos juvenis e estudantis – lidavam não só com questões como a luta de classes, mas também procuravam se mobilizar a respeito de outros assuntos[324]:

> As transformações da imagem da mulher, com o feminismo; a liberação sexual; as modificações na estrutura da família; a entronização do modo jovem de ser como estilo de vida; a flexibilização das hierarquias e da autoridade; a construção de novas relações entre o adulto e o jovem e o adulto e a criança; a criação de um novo imaginário da fraternidade; a introdução do "novo" na política; a emergência das questões ecológicas como se fossem também políticas, para ficar com algumas das referências mais destacadas (Cardoso, 2005:93).

No entanto, a contracultura não pode ser vista como um movimento homogêneo:

---

[323] "Nos Estados Unidos, a reação contra a guerra do Vietnã e contra a discriminação racial também conduziria a formas de contestação anti-sistêmicas, mas de outro cunho: a recusa ao alistamento militar; as grandes mobilizações pelos direitos civis; a rejeição aos moldes do *way of life* antissético e bem-comportado, a recusa da competição desenfreada, expressa através da contracultura, das drogas, de utopias imediatas (os hippies e suas comunidades)" (Fontes, 1998).

[324] Entre as reivindicações desta geração dos anos 60/70, havia um desejo de igualdade e liberdade que, ao mesmo tempo, continuava e destoava das reivindicações presentes na Revolução Francesa burguesa e nos movimentos de emancipação proletária: "A marca de 1968 era a radicalidade das reivindicações igualitárias e libertárias, radicalidade que ia além da denúncia da exploração capitalista e que, incorporando-a, denunciava todas as modalidades de organização da vida social atravessadas por formas abertas ou discretas de poder, de sujeição, de discriminação, de exclusão" (Fontes, 1998).

> Quando se produz o mito, com o congelamento de uma imagem identitária, o que se estanca é o movimento da história e da memória (a historicidade dos movimentos), anulando a perspectiva de uma referência histórica maior que vá além dos estreitos limites da década, assim como os aspectos de heterogeneidade e conflito que caracterizaram aqueles movimentos (Cardoso, 2005: 102).

Tais características citadas acima por Cardoso se estendem, na peça, às personagens do plano do presente, à geração de jovens que inclui especialmente Luca e Milena. Se Nena simboliza a mulher submissa, que vive em função do marido, Milena será seu contraponto, e, com seu papel de liderança no movimento que invade a escola como protesto às regras de Castro Cott, torna-se, entre outras coisas, símbolo da força do feminismo que eclode neste contexto dos anos 60/70.

O questionamento de todo o tipo de autoridade, e dos valores desta autoridade (no caso da peça, autoridade escolar e também política) está presente nesta geração e em *Rasga Coração*, e é incentivado por Milena (não só durante a ocupação da escola, mas também em outros momentos):

> *MILENA* – (Pontua com sintetizador a fala)... *ah, não pode ir a aula de calça comprida? Então hoje eu fui com esse vestido, olha a calcinha quase transparente, sentei na primeira fila, abri a perna e fiz a distraída, ninguém deu aula direito, saca? Os professores suando, volta e meia o olho batendo na minha coxa... (p.45)*[325].

Também é esta geração dos anos 60 e 70 que questiona os valores sexuais vigentes. Isto será simbolizado na peça por meio da figura de Luca, que contesta o moralismo da geração de Manguari:

> *LUCA – Diz que todas as gerações só pensam em sexo! Só que umas não querem encarar isso!*
> *MANGUARI – Todas as gerações só pensam em justiça, só que umas não querem encarar isso! (p.30)*

Além disso, neste período histórico, haverá o questionamento do que é ensinado nas escolas e universidades. O ensino vigente nesta época será visto como transmissor de um conhecimento

---

[325] "Como questionamento e transgressão dos limites estabelecidos, a experiência de revolta instaurava um movimento que visava a pôr em xeque fundamentalmente o poder instituído, a partir da contestação de suas práticas (na qual esteve presente o recurso da violência, que convivia com ideais pacifistas), mas sobretudo dos valores que sustentavam o funcionamento do 'sistema'" (Cardoso, 2005:96).

até certo ponto "morto" e (re)produtor de hierarquias e diferenças sociais (embora nem todos desta geração concordem com esta posição) [326]:

> Os movimentos estudantis, mesmo os de maio de 1968, manifestaram esse tipo de divisão: desde a posição radical de negação da universidade burguesa até posições de modernização da universidade que visavam a uma maior inclusão dos egressos, em um momento em que já era visível a situação de 'perda de valor da escola' e de incapacidade de absorção pelo mercado de trabalho de uma qualificação em massa (Cardoso, 2005:101).

Fontes (1998) também comenta que

> A radicalidade da contestação recusava soluções prontas e acabadas, que destituíssem a participação popular e se erigissem em representantes unitárias e postadas acima dos demais. Recusava também saberes que se considerassem acima da sociedade, explicando-a e formulando alternativas, sem levar em conta a participação direta.

Em seu material de pesquisa, Vianinha resume concepções presentes no livro de Theodore Roszak sobre a contracultura, apontando, entre outras coisas, as inovações e limitações demonstradas pela geração dos anos 60 e 70 ao criar alternativas para o ensino universitário tradicional:

> Theodore Roszak (p.58): Curriculum da Anti Universidade: Descrição do curso: uma sucessão livre de situações abertas. Vibrações momentâneas altamente relevantes. Exploração do espaço interior, descondicionamento do robô humano, significação de produtos psico-químicos e a transformação do Homem Europeu Ocidental. Fontes. Artaud, Zimmer, Gurdjieff, W. Reich, K. Marx, textos gnósticos, sufistas e Tântricos, relatos autobiográficos de loucura e estados extáticos de consciência Pop-art e prosa do século XX. Realmente bastante forte. Mas um exemplo típico do estilo da universidade livre. Com muita freqüência, tal esforço intelectual dirigido por instrutores mal saídos da adolescência degenera numa louvação semi-articulada e indiscriminada de tudo que seja novo, estranho e barulhento: um manuseio de idéias muito semelhante à maneira como o bebê brinca com objetos brilhantes e desconhecidos (Vianna Filho, 1979:270-1).

Luca exemplifica este questionamento do ensino universitário da época quando se nega a voltar a estudar, após a oferta feita por um colégio de freis dominicanos para que o filho de Man-

[326] "O conhecimento, as escolas, as organizações políticas, as associações, as instituições, as empresas; a linguagem e a moda; as relações de gênero e a família passavam a ser percebidas como produtoras também de disciplinas, hierarquias, controles e sujeição" (Fontes, 1998).

guari terminasse os estudos nesta instituição: *"...mas vou continuar dando este espetáculo, sim! É só isso que eu quero aprender, não tenho nada para aprender nas universidades de vocês, nada!" (p.74).*

Segundo o material de pesquisa de Vianinha, em 1930, foi criado o "Ministério da Educação e Saúde Pública" (1979:216), com perspectivas para "ensino gratuito e obrigatório". A criação de um ministério próprio para a educação pode indicar que, nos anos 30, houve uma maior atenção a este setor, sendo que Manguari jovem simbolizaria esta luta para a valorização de uma educação que levaria à modernização do país – algo bem diferente dos anos 60 e 70, em que muitos não veem mais valor numa educação subordinada a uma ditadura militar[327]. Assim, ironicamente, se 666 queria que Manguari fosse funcionário público no interior, e este queria estudar *"técnica em metalurgia"*, não conseguindo fazê-lo, o militante pecebista, que tanto queria que o filho estudasse, acaba vendo Luca rejeitar o ensinamento dado pelas escolas (como foi comum nesta geração), sendo esta ironia possível de se ver muito graças à apresentação concomitante e épica que a peça proporciona entre o período escolar de Luca, no presente, e a luta por educação e formação imprimida por Manguari jovem, no passado.

Em seu material de pesquisa, Vianna comenta sobre a concepção do novo e a questão educacional, e deixa a entender como a obra apresenta a ironia que envolve estas questões, centrais na peça: "Expulsão do novo: Manguari Pistolão foi expulso pelo pai porque queria estudar, ele expulsa o filho, porque o filho não quer mais estudar" (1979:318). Esta ironia sobre a educação pode ser resultado do desejo da geração de Luca de criar algo novo, tentando romper totalmente com as lutas da geração anterior[328].

---

[327] O fato de Luca estudar numa escola particular indica outra derrota política na luta desenvolvida por Manguari: se a perspectiva era de busca de um ensino público e gratuito, o fato de seu filho estudar numa escola privada indica que o fornecimento deste ensino público, pelo qual Manguari lutou, não era suficiente e de qualidade ainda nos anos 70.

[328] Curiosamente, Arthur Miller relata que viveu este conflito com filhos que, influenciados pela contracultura, não viam interesse no ensino universitário, tal como o autor americano comenta em sua autobiografia: "Mas eu sabia que os tempos haviam mudado no momento em que nem Bob nem Jane demonstravam interesse em ir à faculdade, que parecia irrelevante para eles. Eu me lembrei quando, nos meus últimos anos como estudante, eu estava impaciente para sair do colégio e entrar num mundo muito mais interessante, e fiquei na escola porque não havia escolha, com empregos difíceis de serem conseguidos. Apesar de eles correrem o risco de romperem com a cultura do passado com essa total rejeição do trabalho acadêmico, eu não tive convicção em me opor a isto, incerto de que entendia a visão do real que eles tinham. Mesmo antes da guerra do Vietnã ter influenciado nas crenças da geração deles, eles pareciam ter perdido algo da busca do sucesso que eu mais de uma vez lamentei como uma grande pressão em minha geração. E agora eu estava preocupado com o fato de que haviam virado as costas para isso! Mas ninguém tinha coragem de dizer isto abertamente. Eu depositava minha fé neles. O que havia de ser, seria [But I also knew times had changed when neither Bob nor Jane showed any interest in going to college, which seemed irrelevant to them. I recalled that in my last couple of years as a student I had been impatient to go out into the far more interesting world

No entanto, tal como foi explicitado na citação acima de Cardoso, assim como havia aqueles contra o ensino praticado até então, havia os que seriam a favor de sua utilização e modernização (no caso da peça, a primeira posição mais representada por Luca e Milena, e a segunda por Camargo Moço, que até tenta arranjar uma vaga para Luca na escola dos freis dominicanos, o que mostra as diferenças de ponto de vista entre uma mesma geração).

Aliás, o conflito geracional aparece como central neste momento histórico[329]:

> Talvez se possa dizer que o conflito de gerações sob a contracultura tenha sido mais acentuado. A ruptura com a geração anterior teria sido mais radical, especialmente no que se refere às experiências com as drogas psicodélicas, ao misticismo oriental e às vivências em comunidade, experiências que, embora remontem a tradições anteriores, ao estarem articuladas em movimentos coletivos de contestação a certo modo de vida, com produções na literatura, na música e nas artes plásticas, podem ser consideradas uma invenção dos anos de 1960. Essa geração empreendeu a busca de novas formas de sensibilidade que se tornaram radicalmente críticas em relação às da geração de seus pais, que era considerada aprisionada a uma rotina conformista (Cardoso, 2005:98).

E o que é dito acima descreve muito do que Luca faz durante a peça: utiliza as drogas psicodélicas e o misticismo oriental (exemplificado na sua prática de ioga, p.71), e trata as questões ambientais também como política[330], além de reclamar da rotina "conformista" do pai, que trabalha como funcionário público e vai ao trabalho todo o dia no mesmo "ônibus 415":

---

and had stayed in school mainly because there was no choice, what with jobs so hard to find. Though they seemed to be in danger of cutting themselves off from the culture of the past by this total rejection of academic work, I lacked conviction in opposing them, unsure that I understood their vision of the real. Even before the Vietnam War had taken its toll on their generation's belief in America, they seemed to have lost something of the success drive that I had more than once lamented as a distorting pressure on my generation. And now I was worrying that they had turned their backs on it! But one dared not say this openly anymore. I relied on my faith in them. What would be would be]" (1995:535) [tradução minha].

[329] De certa forma, Vianinha também viveu, biograficamente, os conflitos provocados pela presença da contracultura e seus valores no país: "Deve-se notar que os conflitos de geração em *Rasga Coração* têm dois significativos paralelos com a vida de Vianinha: sua própria relação com seu pai (e num grau menor com a mãe), que foi ativista do PCB e escritor (...); e seu filho, Vinícius, nascido em 1958, a quem a peça é dedicada. Num certo sentido, Manguari é um composto de Vianinha e seu pai. O conflito entre Luca e Manguari tem sua base autobiográfica na preocupação de Vianinha em entender seu próprio filho, que no início dos anos 70 defendia a contracultura contra o conceito paterno de ativismo (entrevistas pessoais com Deocélia Vianna, com Ferreira Gullar e Teresa Aragão)" (Damasceno, 1994:289).

[330] Se, naquele momento histórico, a luta em favor da natureza era algo inovador, ela faz parte das principais lutas políticas desenvolvidas nos dias de hoje (cf. Fontes, 1998).

> *LUCA – eu não estou largado pai, ontem estive na porta de uma fábrica de inseticida, fui explicar pros operários que eles não podem produzir isso... vou em fábrica que produz enlatado (*Manguari vira-lhe as costas)*... eu é que lhe pergunto! Não quer deixar a repartição, o ônibus 415, pai, e tentar uma vida nova? (p.72)*.

Manguari se indigna com o filho, que pede para os funcionários da fábrica de inseticidas largarem seus empregos, por estarem produzindo algo nocivo à saúde. Para um militante comunista, que sempre lutou pelo emprego dos trabalhadores, tal atitude de Luca é absurda. Após esta fala do jovem, Manguari chora e diz: *"é que realmente a gente está tão diferente"* – sendo que tal fala marca o rompimento geracional entre pai e filho.

No entanto, este rompimento geracional ocorrido nos anos 60 não é total:

> Como já foi apontado, há traços na geração dos anos de 1960 que podem ser considerados herdados da geração que viveu a experiência da Segunda Guerra Mundial e do pós-guerra. Questões construídas no registro daqueles contextos históricos, mas que foram retomadas e reinterpretadas na atualidade dos acontecimentos da década de 1960, o que significa dizer que a experiência de revolta dessa geração tem uma história e uma memória. Considerar essa geração como herdeira de traços de experiências de revolta da geração anterior significa apresentá-la na perspectiva de uma linhagem e, portanto, de uma filiação. Como em toda herança, algo se impõe à geração seguinte – ideais, modos de pensar, visões de mundo – e é recebido antes mesmo de ser escolhido, o que constituiria seu aspecto de passividade. No entanto, a herança não se restringe a essa característica: outra, talvez mais importante, é a da escolha daquilo que é recebido. Essa escolha é o movimento que parte de uma decisão de reafirmar a herança, não apenas aceitá-la, mas "relançá-la de outra maneira", reinterpretá-la, criticá-la, deslocá-la, transformá-la. Diante dessa dupla injunção pode-se falar, então, na possibilidade de uma filiação (Cardoso, 2005: 100).

Embora pouco visível, há uma continuidade entre as lutas de Manguari e Luca. Apesar de o pai lutar pela via comunista, pelos direitos dos trabalhadores, e o filho lutar pela liberação sexual, em favor da natureza e outras questões ligadas à contracultura, o desejo de luta política em favor das pessoas está presente em ambos os casos. Manguari não enxerga o impulso de engajamento político em Luca – tanto é assim que o expulsa de casa; no entanto, o desejo de Luca de agir politicamente está presente, por exemplo, no seu intuito de ser médico no interior, contra a vontade do pai (que queria o filho trabalhando num consultório na cidade), em que o jovem até ironiza Manguari: *"pensei que você preferisse minha decisão proletária, decisão de justiça, de levar medicina aos desfavorecidos*" (p.31). Também está presente na sua intenção de lutar contra a fabricação de inseticidas, citada acima, e no seu crítico discurso sobre a sociedade em que vive:

LUCA:...gás S02, brometos, ddt, 40 toneladas de corante, é isso que as pessoas comem! Vocês estão comendo coisas mortas, fúnebres, e isso é que explode dentro do sangue de vocês! Hein? E para fugir desta morte, hein? Essa ansiedade! Pra afogar essa ansiedade vocês resolveram fazer o reino da fartura e pulam em cima da natureza, querem domá-la a porrada e comem morte e engolem carnes, bloqueiam o corpo, os poros, sobra o cérebro pensando incendiado em descobrir um jeito de não viver e a tensão toma conta de tudo e vocês só parem guerras, as guerras pela justiça, pela liberdade, dignidade e nada descarrega a tensão, o cheiro de podre vem de dentro, o sexo entra pelas frestas, sobra o sexo nas noites solitárias martelando, então mais guerra e napalm e guerras...(p.32)

Luca, neste trecho, resume os principais tópicos com os quais a contracultura lidava: a crítica às guerras (especialmente à guerra americana contra o Vietnã), à repressão sexual, à desvastação da natureza – todas questões políticas importantes de serem debatidas, que passaram a ter mais força nos anos 60, numa relação de continuidade com as lutas de setores de esquerda dos anos anteriores (é necessário ressaltar que estudantes e trabalhadores se uniram nas manifestação de maio de 1968, na França, em que a questão da luta de classes estava latente), e de descontinuidade, no sentido em que novas questões, também importantes, foram introduzidas no cenário das lutas políticas, como a mobilização pela preservação ambiental, pela igualdade racial e de gênero.[331]

Noutro determinado momento da peça, por exemplo, Luca critica a concepção capitalista de não se perder tempo; no entanto, o jovem não vê esta crítica como um questionamento do capitalismo, mas sim como uma crítica aos valores ocidentais – o que aponta para o tipo de luta desenvolvido nos anos 60 e 70:

MANGUARI – Esse é o capitalismo, filho, as pessoas viram ilhas e...
LUCA – Que capitalismo, super, que ismo? É medo! Medo de viver sem motivo, medo de que não haja missões... (p.26)

Contudo, se a geração dos anos 60 e 70 apresentou inovações, ela também demonstrou problemas – algo que é exemplificado na peça: quando Luca e Milena não conseguem, por meio da

[331] Assim, de certa forma, a contracultura possui filiação com movimentos anteriores, embora tenha diferido deles em muitos aspectos: "Para que possa haver elementos de continuidade na herança e se possa identificar uma filiação possível, é preciso que sejam realizados os movimentos de separação entre as gerações, condição mesma para definir o que seja ela" (Cardoso, 2005:100).

ocupação da escola, derrubar as regras de Cott, sendo expulsos da escola, ambos vão recorrer às drogas como forma de escape a esta derrota política (cf. cena 8). Ironicamente, quando Manguari jovem é preso e torturado após o movimento tenentista de 1935, este também toma morfina para "escapar" do sofrimento da derrota política – uma irônica continuidade entre as gerações, sendo que tais atos de escape pelas drogas feitos por Manguari jovem (no passado) e por Luca e Milena (no presente) são expostos simultaneamente na peça, no intuito de demonstrar o paralelismo entre a luta política (e seus resultados) imprimida por Manguari na era Vargas e por seu filho e sua namorada nos anos 70.

Um dos lados negativos da contracultura foi o fato de o sistema vigente ter assimilado características deste movimento, deturpando-lhes seu sentido original – o que pode ter acontecido, como Fontes (1998) ressalva, devido ao fato de, entre outras coisas, "em nenhum lugar do mundo", 1968 ter sido "uma revolução vitoriosa":

> A dificuldade de construir opções sócio-políticas mais amplas do que cada grupo ou grupúsculo propunha, com um espectro mais largo do que as fronteiras nacionais, aliada a uma intensa mediatização de apenas alguns de seus aspectos, permitiu uma acentuada mercantilização dos elementos rebeldes, traduzidos num consumo crescente de signos de rebeldia. Tentava-se transformar a rebelião contra a uniformização na homogeneização de uma rebeldia conformada - o *jeans* e o *rock* passavam de protesto a símbolos de consumo.

Especificamente no Brasil, para muitos jovens, a instauração do AI-5 foi símbolo de uma grande derrota política, com a cassação dos direitos políticos e civis que abriram o caminho para o governo militar ter atitudes cada vez mais repressivas. A partir deste momento, vários destes jovens passaram a tentar encontrar sentido de vida em outras coisas, como no misticismo oriental e nas drogas, por exemplo. Este complicado fenômeno, comentado por Damasceno (1994:218), é chamado de "desbunde":

> Uma expressão dos fenômenos do desbunde, a curtição era uma resposta social individualista à alienação social que se organizava coletivamente em ritos teatrais ou *happenings*. A espontaneidade e o entusiasmo que acompanhavam esses eventos foram formalizados pelos aspetos ritualísticos da comunicação teatral. Adicionalmente, a música, *rock* em especial, assumiu o papel principal na estruturação da forma teatral.

O tipo de luta da contracultura também se destaca, entre outras coisas, pela busca de afirmação do "direito de ser diferente":

> Essas lutas eram "transversais", não limitadas a um país; eram "imediatas", contestavam o poder mais próximo e não esperavam soluções dos problemas no futuro ("isto é, liberações, revoluções, fim da luta de classe"), "lutas anárquicas"; lutas contra o "governo da individualização" e a afirmação do "direito de ser diferente"; "lutas contra os privilégios do saber"; lutas que giram em torno da pergunta "Quem somos nós?" (Cardoso, 2005:97).

Tal busca da originalidade está presente nas falas de Luca:

> *MANGUARI – O que significa ser espontâneo num mundo de três bilhões de pessoas, não somos o clube dos quinhentos... que é ser espontâneo?*
> *LUCA – Chi, ele nem sabe mais o que é ser espontâneo (p.26).*

Chama a atenção, neste trecho, o fato de que, enquanto Luca defende o "espontaneísmo" e a individualidade original, em busca da verdade interior e subjetiva, o pai crê ser impossível a espontaneidade num mundo com *"três bilhões de pessoas"*, sendo mais a favor da ação coletiva. Apesar de a luta em prol do meio ambiente hoje ter uma mobilização coletiva e organizada, naquele momento, na peça, Luca irá desencadear uma luta individual e, até certo ponto, anárquica: ao ir aconselhar os funcionários da fábrica de inseticidas a largarem seus empregos, por estarem produzindo algo ruim para a natureza, o filho de Manguari pratica tal militância, aparentemente, sozinho e desvinculado de qualquer organização coletiva[332].

Também é característica desta geração dos anos 60 e 70 o desprezo pela palavra racional, o que vai fazer com que muitos critiquem o teatro praticado por Vianinha, pelo Teatro de Arena e pelo Opinião, uma vez que estes continuaram a ter como pressuposto a valorização da palavra teatral:

> Assim como para as contraculturas nos EUA e na Europa no final dos anos 60, o pensamento discursivo ou analítico foi reduzido a perífrases, ou a partículas expletivas. O descrédito dessa geração nas palavras é compreensível, dado o clima de confusão verbal e desinformação ou informação parcial sobre a situação autoritária no qual ela chegou à maturidade (Damasceno, 1994:218).

---

[332] Na geração dos anos 60 e 70, entre outras coisas, "Valorizavam-se as experiências individuais, a matriz subjetiva capaz de ampliar poderosamente a gama de reivindicações, de permitir novos contatos, de rejeitar a padronização e a uniformização crescentes. Valorizava-se a plena emergência dos indivíduos livres das amarras de todos os poderes" (Fontes, 1998).

Chama a atenção, neste sentido, a seguinte fala de Luca, que mostra sua rejeição pelas palavras*: "...Vestibular é uma palavra engraçada...ela não diz o que é a coisa....vocês não tem cuidado com as palavras..."* (p.74)

Assim, os movimentos de cunho político-cultural que nascem nos anos 60 e culminam nos protestos de 1968 (e que incluem a contracultura) foram muito importantes naquele período histórico, com aspectos que permanecem até os dias de hoje. Com a forte participação dos jovens, estruturas políticas de opressão foram questionadas, e sistemas de valores que também produziam hierarquias e exploração econômica foram criticados. Por ser um tipo de mobilização com diversos aspectos, Vianinha entendeu a contracultura no Brasil (simbolizada por Luca na peça) como um movimento com alguns pressupostos perigosos, como, por exemplo, o excesso de ênfase na imagem do indivíduo, mas também com aspectos positivos a serem considerados:

> Ele [Vianinha] não se conformava com as práticas desses grupos [A contracultura e as vanguardas], que vivenciavam um conjunto de valores e de comportamentos voltados acentuadamente à procura da libertação pessoal, quando a seu ver a prioridade de todo artista consciente deveria ser a luta contra a ditadura (Moraes, 1991: 209).

> Vianninha ultrapassa o pensamento da sua época, que via no movimento *hippie* um escapismo, e coloca na boca do jovem [Luca] as palavras que hoje expressariam uma nova forma de luta, a luta pela preservação da natureza, pela ecologia, pelo meio ambiente, possivelmente a única forma de preservar-se a luta do homem, preservando-se o próprio homem da autodestruição (Guimarães, 1984:107).

***

Os movimentos estéticos e culturais descritos até aqui fazem parte da análise desenvolvida em *Rasga Coração*. Tais movimentos, que procuram, por meio da luta estética e cultural, também desenvolver uma luta política, entram em seu campo de análise, em suas conquistas e limitações, tais como as conquistas e limitações da geração de Manguari são analisadas na peça.

CAPÍTULO 7 - Análise comparativa: semelhanças e diferenças entre *Death of a Salesman* e *Rasga Coração*

1 – Introdução: *Death of a Salesman* e *Rasga Coração* são objeto de aproximação e comparação, neste trabalho, entre outras coisas, por apresentarem certos traços de similitude: tanto Manguari quanto Willy demonstram, no passado, promessas e expectativas que se transformam em decepções no presente, já que seus objetivos não são conseguidos – Willy busca o sucesso por meio de seu trabalho de caixeiro, e não consegue; Manguari sonha com um país economicamente mais justo, luta por isto, mas vê o seu próprio filho negar sua militância.

Assim, os pais passam esta esperança aos filhos: Willy acredita que Biff será este homem rico, famoso e bem quisto que ele não foi, e Manguari vê em Luca a continuidade de sua militância comunista. No entanto, as expectativas em relação aos filhos também não se realizam, já que nem o mesmo caminho dos pais estes querem seguir, apesar da insistência dos genitores de que isso ocorra[333] (nem Biff quer "vencer na vida" como Willy, nem Luca quer lutar da mesma maneira que o pai, e desenvolve outro modo de luta). Mesmo assim, os pais insistem em seus caminhos: Willy recusa a oferta de um emprego dada por Charley, insistindo na ideia de que ele e seu filho poderiam conseguir o Sonho Americano sem o auxílio de ninguém, e Manguari rompe com Luca para poder continuar sua militância.

Esta ironia entre um passado promissor e um presente que não cumpre estas promessas vai aparecer de várias maneiras na forma dos dois textos. Em ambas as obras, há a necessidade de se recorrer ao passado, revisitá-lo, e analisá-lo, para entender por que as coisas não funcionaram no presente. Neste sentido, torna-se importante detectar, em *Salesman* e *Rasga Coração*, a tensão

[333] Chama a atenção a similaridade entre a expectativa presente nos conselhos dados por Willy a Biff para este conseguir o financiamento com Bill Oliver, que permitiria ao filho do caixeiro abrir uma loja de artigos esportivos e conseguir sucesso na vida *("fale o mínimo possível, e não solte piadinhas [talk as little as possible, and don't crack any jokes]"; "Fique bem, quieto e sério [Be quiet, fine and serious]"; "Mas lembre-se: comece grande e você vai terminar grande [But remember, start big and you'll end big]"* (p.168)) e a expectativa presente nos conselhos dados por Manguari a Luca, para que este comece a luta contra as regras proibitivas de Castro Cott, que poderia levá-lo a uma militância comunista (*MANGUARI -... Fiz até plano, olha eu me metendo, vocês podem usar muita coisa, entende? É a experiência da gente, longos anos de prática de levar porrada, são quarenta alunos, tinha que mobilizar os pais, isso era importante, aí a comissão de alunos vai no sindicato dos Professores, nos jornais, comissão dos pais pode ir ao Conselho Nacional de Cultura, Academia de Letras...as entidades estão aqui...você tem hora, não é?* (p.55)). Os pais esperam que os filhos sigam os caminhos ideológicos paternos, mas estes acabam indo para outra direção.

entre forma dramática e traços épicos. Mas antes, é necessário discutir alguns aspectos que aparecem em ambas as peças.

2 - A questão geracional: O conflito de gerações (entre pai e filho) é central tanto em *Death of a Salesman* como em *Rasga Coração.* Em seu ensaio "The Shadows of the Gods [A sombra dos deuses]", de 1958, Miller comenta sobre as peças lançadas nos Estados Unidos no fim dos anos 50, cujo tema principal de muitas delas era o conflito entre pais e filhos.

Miller diz, no ensaio, que não vê nada de errado nesta temática do conflito geracional, até porque "ele mesmo escreveu sobre isso mais de uma vez", sendo que tal conflito está "no coração do desenvolvimento de todo o ser humano", e é presente em obras como *Hamlet*, *Romeu e Julieta* e *Édipo-Rei*. No entanto, segundo Miller, estas peças que estão em cartaz nos Estados Unidos dos anos 50 falham por não apresentarem uma dimensão social nestes conflitos, o que poderia "fazer o mundo inteiro aparecer no palco e abalar as suas estruturas, tal como é a função histórica do teatro fazer":

> O que está errado não é o tema, mas a incapacidade de estendê-lo ao ponto de serem reveladas causas mais profundas. O fato, por um lado, não é simplesmente a frustração da criança, ou mesmo a decadência da autoridade moral nos pais, mas a consciência comum em nossos tempos de alguma oculta e profunda causa para isso. Se este tema é tão recorrente, o fenômeno tem o direito de ser chamado de social e generalizado. [334]

Miller diz que, "acima do ponto de vista individual do pai e do filho, um terceiro ponto de vista deve emergir, que é o do público, da sociedade e da raça humana [Above the father's and the son's individual viewpoints the third must emerge, the viewpoint, in fact, of the audience, the society, and the race]" (In: Martin, 1999:192). E, que o pai não deve ser visto como o causador dos males, mas alguém que representa e manifesta problemas sociais que estão acima do indivíduo: "O ponto de vista do adolescente é precioso porque ele é revolucionário e insiste na importância da justiça. Mas, na verdade o pai, por mais poderoso que pareça ser, não é a fonte da injustiça, e sim seu representante [The viewpoint of the adolescent is precious because it is revolutionary and insists upon justice. But in truth the parent, powerful as he appears, is not the source of

[334] "What is wrong is not the theme but its failure to extend itself so as to open up ultimate causes. The fact, for one thing, is not merely the frustration of the children, or even the bankruptcy of moral authority in the parents, but also their common awareness in our time of some hidden, ulterior causation for this. If only because this theme is so recurrent, the phenomenon has the right to be called a generalized social one". *In*: Martin (1999:185-6) [tradução minha].

injustice but its deputy]" (p.193) [335]. Assim, a perspectiva de *Salesman* é a de discutir os valores sociais vigentes por meio do conflito geracional, sendo que este também é o caminho trilhado por Vianinha.

Chama a atenção como, em ambas as peças, os pais acabam sendo fonte de ideias que, apesar de suas contradições, permanecem até o final. Manguari, ainda que tenha defendido, contraditoriamente, um acordo com um ex-integralista, inimigo seu, para que seu filho não deixasse de estudar, vai permanecer na sua concepção de luta política, apoiando o PCB até o fim, rompendo com o filho Luca para isso. Willy, por sua vez, mesmo não conseguindo obter o sucesso prometido pelo Sonho Americano, paradoxalmente vai defender até o final, ainda que delirantemente, que seu filho é capaz de conseguir este Sonho [336].

Já os filhos (Biff e Luca), que representam o "novo", não são tão estáveis assim quanto seus pais em suas concepções. Para romperem com as "velhas" ideias contraditórias defendidas pelos genitores, estes filhos tentam várias alternativas, e chegam, ao final, sem uma perspectiva definida[337].

Após a expectativa frustrada de Willy de que Biff, adolescente, se tornaria um grande jogador de futebol, o jovem passará por vários empregos, sairá de casa, viverá de "bicos" pelo interior dos EUA e praticará furtos, além de tentar, sem sucesso, um financiamento para abrir sua loja de artigos esportivos. Já Luca tenta a luta política desejada por Manguari para poder utilizar cabelos longos dentro do colégio, mas a rejeita para aceitar a proposta de Milena de invadir a escola. Após o fracasso desta investida, Luca tentará vários caminhos, entre a radicalização do lado *hippie*, o uso de drogas e a luta política de cunho contracultural, em defesa de tópicos tais quais a

---

[335] Psicologicamente falando, segundo Freud, a imagem do pai é associada ao sistema e a lei social (em *Totem e tabu*, Freud associa o totemismo dos povos primitivos - correspondentes às reguladoras instituições religiosas e sociais no mundo civilizado – à imagem do pai: "onde o sistema totêmico ainda se acha em vigor atualmente, [os homens primitivos] descrevem o totem como sendo seu ancestral comum e pai primevo (Freud, 1999:136))", a qual o filho tenta enfrentar e contestar. Existe aqui, de certa forma, uma tentativa de ligação entre a esfera social e psicológica, que também é buscada por Miller.

[336] Apesar de que os pais são tentados a abdicarem de suas concepções (ideológicas), e isto é demonstrado em ambos os textos: Ben chama Willy para largar sua profissão de caixeiro e ir buscar riquezas no Alasca ou na África – algo que o tenta muito, mas que ele rejeita; Manguari flerta com a chance de ser cantor de rádio e deixar sua militância, mas se vê obrigado a abdicar deste sonho individual em nome da luta política.

[337] Ao dizer que há gerações que acham a política a arte suprema do homem, e outras que a acham a coisa mais sórdida que existe, Camargo Moço comenta: *"Não saco muito de conflito de gerações, sabe? Pra mim, o importante não é o conflito de gerações, é a luta que cada geração trava dentro de si mesmo"* (p.67). Tal conflito dentro de uma mesma geração é exemplificado em ambas as peças: em *Salesman*, Happy será defensor da busca do *American Dream*, ao dizer que quer ser "o número um" como tentou seu pai; já Biff é contrário a esta concepção; e, no caso de *Rasga Coração*, Milena defenderá a ideia de invasão na escola de Cott, enquanto Camargo Moço será contrário a esta ocupação.

preservação da natureza e a liberdade sexual, até romper de vez com o genitor, e ser expulso de casa, indo para *"um lugar, não sei aonde"* (p.76), nas palavras de Nena.

Assim, ambos os jovens oscilam entre seguirem o caminho desejado pelo pai (Biff ainda tenta o financiamento para buscar o sucesso como queria Willy, e Luca, inicialmente, procura seguir o plano de luta de Manguari) ou negarem este caminho. Podemos interpretar tal fato como a tensão entre estar num determinado sistema social ou fugir dele. No caso americano, tentar vencer acreditando no *American Dream* ou buscar alternativas à ideia de sucesso; no caso brasileiro, desenvolver somente uma linha de luta política, abdicar dela ou encontrar outras formas de militância política. Os dois jovens terminam com seus destinos indefinidos[338], procurando alternativas ao mundo dos pais, ou ao sistema social vigente[339](curiosamente, ambos desejam um retorno à natureza, fugir da cidade, o que indica a busca que fazem por uma estrutura social diferente da que vivem).

Além disso, as peças apresentam não só o conflito entre pais e filhos, mas também apontam para pais que, como filhos, viveram aproximações e distanciamentos conflitivos com a geração anterior.

Em *Rasga Coração*, chama a atenção que Manguari vai quase que rigorosamente contra todos os valores do pai 666: enquanto o genitor defende o potencial agrícola do país, o integralismo, e quer que o filho trabalhe no interior, Manguari irá defender a industrialização, o comunismo, e vai querer ser técnico em metalurgia na cidade.

E, assim como o militante comunista diverge do sanitarista em sua visão de mundo, Luca também vai contra muitos dos valores do pai: enquanto este defende a importância do estudo e a luta política pecebista, Luca se apoia nos ideais da contracultura, que questionavam os resultados do sistema de educação no mundo ocidental dos anos 60 e 70, produtor de guerras e desigualdades sociais. O neto, mesmo querendo romper totalmente com o passado, até retoma, ainda que de forma modulada e por razões diferentes, valores de seu avô 666, como a recusa da industrialização e uma tentativa de regresso à natureza (neste último caso, numa tentativa de retorno, para avô

---

[338] De certa forma, a perspectiva indefinida dos jovens representa, também, várias possibilidades de atitudes. Tal destino indefinido de Biff e Luca é importante no sentido de deixar a decisão para a plateia de qual seria o melhor caminho a se tomar fora dos palcos – seguir o caminho dos pais (Manguari / Willy), dos filhos (Luca / Biff), ou uma outra alternativa – o que indica o potencial de discussão crítica presente em ambas as obras.

[339] Chama a atenção que tanto Biff quanto Luca criticam o espírito competitivo do capitalismo. Biff diz que não quer viver num sistema em que é preciso estar sempre à frente do outro (p.138), e Luca comenta: *"(...) Tenho que ir estudar na casa de Milena, tem prova amanhã, vou lá conferir porque vocês são loucos pra fazer provas, concursos, disputas... manter o espírito competitivo, é ou não é? (...) (p.27).*

e neto, a um tempo original em que a civilização industrial e moderna ainda não trazia problemas, em que se pudesse fugir desta civilização). Desta forma, o neto acaba recorrendo (ainda que inconscientemente) a gerações anteriores para ir contra os valores do pai. Isto ocorre para indicar os choques entre as forças sociais no país: demonstrar contra que conceitos o PCB teve de lutar para nascer e se firmar (os da República Velha, por exemplo, representada por 666) e quais correntes começaram a questioná-lo posteriormente (os grupos de esquerda armada e a contracultura, entre outros): desta forma, o PCB acaba sendo analisado sob o ângulo de forças sociais que lhe foram contrários.

No entanto, chama a atenção que as três gerações demonstram uma tentativa de luta política, além de uma busca pelo "novo", e até mesmo pelo "revolucionário" em contextos específicos, apesar de cada uma ter suas peculiaridades: 666 luta pela higienização do país, apoiando as medidas sanitárias de Oswaldo Cruz – que, no início do século, foram recebidas com resistência, mas que hoje tem sua importância reconhecida; Manguari luta pela industrialização e pelo desenvolvimento econômico-social do Brasil – questões que se tornaram prementes nos anos 30; e Luca é a favor de um mundo mais saudável, desenvolvendo uma ação política em favor da proteção ambiental, por exemplo – algo inovador surgido nos anos 60. Mas, apesar deste espírito inovador que, em determinados momentos, está presente em avô, pai e neto, 666 se torna "velho" para Manguari (por não apoiar a industrialização), e o militante comunista se torna "velho" para Luca (por, por exemplo, trabalhar como funcionário público).

E, se 666, Manguari e Luca apresentam como semelhança um espírito de luta política em *Rasga Coração*, no caso de *Death of a Salesman*, as três gerações (o pai de Willy, Willy e Biff) se assemelham por passarem suas vidas viajando. No entanto, a importância destas viagens diminui a cada geração: o pai de Willy, que de certa forma simboliza o lado inventivo e empreendedor dos *Founding Fathers*, é aquele que cria artesanalmente suas flautas e ganha dinheiro com elas, começando sua viagem em Boston, e indo para todo o país. Willy, crendo também neste potencial empreendedor, vai constantemente a Boston, por exemplo, mas as suas viagens já não são para vender produtos feitos por ele próprio, e sim para trabalhar para uma empresa que lhe apresenta uma rotina estressante, sendo que o caixeiro não consegue fazer a fortuna que, segundo Ben, o pai de Willy fazia; e Biff já nem viaja mais crendo em enriquecer, mas sai pelo interior do país fazendo bicos e roubando. Ou seja, *Death of a Salesman* aponta criticamente para o desenvolvi-

mento do conceito de *American Dream*, desde o nascimento do país até os anos 50[340]: de geração a geração na peça, passamos do empreendedor livre, liberal e artesanal, que consegue ganhar dinheiro e ser feliz com seu próprio esforço (pai de Willy) ao empregado desvalorizado por uma empresa (Willy), chegando a quem é marginal a este sistema econômico (Biff). Deste modo, as três gerações de ambas as peças apresentam semelhanças, tensões e diferenças entre si.

Curiosamente, Willy não se lembra de seu pai, e precisa que Ben o descreva, já que o caixeiro só se recorda de um momento, quando criança, em que estava com sua mãe, diante da fogueira, e ao lado de um homem *"com uma grande barba"*. Também chama a atenção que não sabemos o nome do genitor de Willy. A vida empreendedora do avô de Biff é narrada por Ben, ou seja, não é, para Willy, uma experiência direta passada de pai para filho, mas um relato vindo indiretamente, que pode ser verdadeiro ou não.

O pai de Willy não aparece na peça como personagem: o próprio caixeiro só o conhece por meio de relatos. Tal ausência paterna representa, de certa forma, o conflito de Willy com sua origem: ele perdeu o contato com o espírito paterno de iniciativa, empreendedorismo e sucesso financeiro descrito por Ben, o qual o irmão parece também ter. O caixeiro procura imitar este espírito do pai, mas não consegue o sucesso relatado pelo irmão, e não obtém, assim, a conexão com o mundo empreendedor paterno - que representa, dentre outras coisas, a promessa do Sonho Americano já presente nos textos e discursos dos *Founding Fathers* desde a construção do país.

A falta de origem (paterna), que Willy procura atenuar tentando resgatar o espírito empreendedor que supostamente seu pai teria (embora em outro contexto, não o da produção artesanal empreendedora, mas o do trabalho no mundo dos negócios), representa, de certa maneira, a falta de valorização da origem e do passado que é parte, muitas vezes, de contextos capitalistas: exemplo disso é o fato de Howard desprezar o passado do caixeiro, ou seja, os mais de trinta anos de trabalho de Willy dedicados à empresa, e o demitir após sucessivas diminuições em seu salário,

---

[340] Em *Death of a Salesman*, são mencionadas, durante a peça, inúmeras localidades americanas, como se houvesse o desejo de contemplar todo o território americano, "viajando-o" e percorrendo-o pela menção a várias regiões do país; como exemplos, temos: Providence (pp.144-5), Massachussets, Portland, Bangor, New England, Boston, Hartford (p.148), Yonkers (p.149), South Dakota, Nebraska, Alaska (p.156), Ketchikan, Ohio, Indiana, Michigan, Illinois (Western States) (p.157), Alabama, Montgomery, Arizona, Phoenix, Arkansas, Little Rock, California, Sacramento (p.177), New Haven (p.180), New York, Albany, Cincinatti, Rhode Island (p.181), Hackensack (p.193), Maine, Vermont, New Hampshire, New Jersey (p.213), Kansas City (p.216) – isto sem contar regiões que são citadas mais de uma vez, como Ohio e Nova Iorque, por exemplo. Neste sentido, a obra tenta uma análise global dos EUA, e justifica os comentários que classificam a peça como "quintessencialmente americana". Segundo Miller: "Os entendidos em China que consultei não me encorajaram, pois *A Morte de um Caixeiro Viajante* [sic] era, para eles, uma peça quintessencialmente americana. No entanto, ela não tivera qualquer problema em ser entendida em muitas outras culturas" (2005:9).

descartando-o como um "pedaço de fruta", nas palavras do pai de Biff. Há um esquecimento, aqui, do passado de dedicação de Loman à instituição que era do genitor de Howard.

Isto nos faz pensar sobre cenas curiosas em ambas as peças:

> Biff sai, Linda o segue. A luz se apaga sobre eles e se acende sobre Willy, no centro da boca do palco. O caixeiro está carregando uma lanterna, uma enxada, e alguns pacotes de sementes. Ele bate na ponta da enxada para deixá-la firme, e vai para a esquerda, medindo a distância com seu pé. Segura a lanterna para olhar os pacotes de sementes, lendo as instruções contidas neles. Willy está no azul da noite.
> *WILLY: Cenouras... meia polegada. A distância deve ser de uma polegada*. O caixeiro mede. *Uma polegada*. Põe o pacote no chão e faz a medida. *Beterrabas*. Deixa outro pacote no chão e mede novamente. *Alface*. Ele lê as instruções no pacote, e o põe no chão. *Uma polegada* – o caixeiro para de falar quando Ben aparece à direita e vai lentamente em direção a Willy. *Que proposta, ts.ts. Excelente, excelente. Porque ela tem sofrido, Ben, a mulher tem sofrido. Você me entende? Um homem não pode sair deste mundo da mesma maneira em que ele entrou, Ben, um homem tem que adicionar algo a alguma coisa (...)* (p.212).[341]

> *NENA - ...ah, meu Deus…* (Tempo)*… esse apartamento está tão desgostoso...parece aquela época que seu pai vivo morava aqui esclerosado. Ia na gaveta da cozinha, pegava feijão e espalhava pelo apartamento todo...* (ao falar em 666 ele aparece bem mais velho, pijama, atirando feijão no chão, cantando "Luar do Sertão").
> *666 - ... Preciso plantar, meu filho, nisso é que eu faço cabedal, o Brasil é um país agrícola...*
> *NENA – Meu Deus, a casa ficava cheia de grãos de feijão... eu passava as noites catando feijão...* (Longo silêncio. Só 666 espalhando feijão pelo chão) (p.71).

Em ambas as cenas temos Willy e 666 tentando plantar sementes. No caso da peça americana, o primeiro vê Biff não conseguir o sucesso que seu genitor tanto desejava; assim, a sensação que o caixeiro tinha é a de que não deixou nada feito, nada produzido, nada para a posteridade, e busca, simbolicamente, legar algo ao filho plantando e prometendo deixar o seguro a Biff

---

[341] Biff moves outside, Linda following. The light dies down on them and comes up on the centre of the apron as Willy walks into it. He is carrying a flashlight, a hoe, and a handful of seed packets. He raps the top of the hoe sharply to fix it firmly, and then moves to the left, measuring off the distance with his foot. He holds the flashlight to look at the seed packets, reading off the instructions. He is in the blue of night.
WILLY: Carrots… quarter-inch apart. Rows…one-foot rows. He measures it off. *One foot*. He puts down a package and measures off. *Beets*. He puts down another package and measures again. *Lettuce*. He reads the package, puts it down. *One foot* – He breaks off as Ben appears at the right and moves slowly down to him. *What a proposition, ts,ts. Terrific, terrific. 'Cause she's suffered, Ben, the woman has suffered. You understand me? A man can't go out the way he came in, Ben, a man has got to add up to something (…)* (p.212).

por meio da morte do caixeiro.[342] Além disso, Willy (assim como Happy e, durante algum tempo, Biff) trabalhava com vendas, sendo estas o resultado final do capitalismo, em que nada se produz de palpável, somente o lucro. Como o pai de Biff se tornou um fracassado neste universo das vendas, o caixeiro tenta produzir algo palpável, com raízes, por meio de sua atitude desesperada de semear. De certo modo, tal ato de plantar simboliza também o desejo de Willy de conseguir o sucesso prometido em suas origens (na figura de seu pai), as quais ele não consegue resgatar – ou seja, tenta recuperar suas raízes, representadas nos legumes que são plantados[343]. Já na obra brasileira, 666 pretende resgatar a imagem do Brasil como potência agrícola, e para isto, tenta plantar o feijão – também uma possível e simbólica tentativa de resgate das raízes do passado nacional.

Ambos tentam semear em condições inadequadas – Willy planta entre as sombras dos apartamentos, e 666 no próprio apartamento, sem terra nenhuma. Isto pode simbolizar o desejo de fincar raízes e querer que elas sejam continuadas – 666 desejando que seu filho seguisse a militância pela higienização do país, e Willy querendo que Biff mantenha a esperança do caixeiro de ter sucesso profissional. Esta ideia de plantar algo será extremamente irônica, uma vez que, assim como os locais são impróprios para semear, e as raízes terão problemas para crescer (quintal com sombras de apartamentos, apartamento), os filhos não continuarão a obra dos pais nas duas peças.

Tanto Willy quanto 666 desejam, de certa forma, um retorno ao natural, ao original, e não conseguem este retorno, tendo que plantar nos locais urbanos em que vivem – que nem deles é de verdade, uma vez que o sanitarista morava com o filho, e Willy ainda estava pagando sua habitação. O caixeiro e sua casa se sentem "engolidos" pelos apartamentos, pela nova realidade dos centros urbanos, e 666 se sente incomodado com o cinema e as novidades que surgiam. Ambos querem que o passado não se desfaça: durante seu processo de demissão, no plano do presente, Willy diz a Howard que sente falta dos tempos em que *"Havia respeito, camaradagem, e gratidão"* entre as pessoas (além de querer saber mais sobre o seu passado e o do seu pai por Ben); já 666 é contra a transformação do país em potência industrial, com cinemas e afins. Para ele, o

---

[342] Tal ideia é reforçada pela frase que Willy direciona a Charley, em que é explícita a preocupação do caixeiro em deixar algo para a posteridade, para seus filhos (especialmente Biff): *"Eu não tenho nada para dar a ele [Biff], Charley, Estou vazio, vazio [I got nothing to give him, Charley, I'm clean, I'm clean]"* (p.154).

[343] A rubrica inicial de *Salesman* indica uma função muito importante para a "*boca do palco"* [*apron*], uma vez que ela é utilizada para as cenas da memória, as que se desenrolam fora da casa (como, por exemplo, num momento em que Willy, Biff e Happy se encontram num restaurante), e também para as cenas do quintal, incluindo aquelas em que Willy planta suas sementes (o que reforça a ligação simbólica entre estas sementes e o seu passado, uma vez que as cenas da memória do caixeiro e seu ato de plantar ocorrem no mesmo local do palco).

Brasil tinha que ser sempre um produtor agrícola e a música em destaque "Luar do Sertão" [344]. Os dois são personagens que sofrem com a mudança dos tempos, que preferiam que eles não mudassem[345] (contrariamente a Biff e Luca, por exemplo) e põem em conflito o conceito de tradição e sua continuidade, já que tentam (e não conseguem) escapar das transformações sociais, tão presentes em ambas as peças[346]. Willy e 666 se sentem "espremidos" dentro dos locais em que vivem, e pela chegada de novas relações econômicas, sociais e culturais.

O conceito de fuga está presente também em ambas as obras. Luca e 666 procuram a natureza, de certa forma, para fugirem da estrutura social em que estão (a civilização industrial e moderna), assim como Biff e Willy também objetivam uma volta à natureza e ao passado como forma de trazer de volta, por exemplo, a honra e a camaradagem supostamente perdidas.

Além disso, as peças tratam do problema da substituição do "velho" pelo "novo". Este primeiro é desprezado com o advento do segundo, e a ligação que se faz entre ambos está no foco de debate das peças. Em *Salesman*, Willy, após mais de 30 anos de trabalho na empresa, não tem esta experiência valorizada, e é demitido após sucessivas diminuições de salário (cf., por exemplo, as palavras de Linda sobre isto na página 163). No contexto descrito pela peça, com modernos apartamentos e grandes corporações, a experiência de Willy parece não servir mais. Da mes-

---

[344] Segundo Damasceno (1994:260-1), em *Rasga Coração*, "A história dramatizada inicia-se nos anos 20, embora o fato histórico não seja especificado (...). Nós vemos Manguari, com cerca de 10 anos de idade, feliz por acompanhar o pai a Copacabana num trabalho de vacinação. Nos anos 20 Copacabana era uma área de lazer, limpa e ótima para piqueniques, conforme lembra o jovem Manguari, em contraste com o bairro sujo, superpopuloso, violento e cheio de edifícios dos anos 70." Os anos 20 aparecem, em ambas as peças, como um momento idílico no passado, de esperanças de harmonia, que contrastam com a realidade subsequente. Segundo as palavras de Willy, 1928 foi um grande ano para o caixeiro, em que este vendeu muitos produtos (o que contrasta com o turbilhão da crise de 29). Do mesmo modo, a cena citada por Damasceno alude a um tempo de harmonia entre 666 e Manguari que se desfará com a Revolução de 1930.

[345] Chama a atenção as falas de Willy e 666 nas duas peças, que se assemelham muito na crítica que ambos fazem ao mundo moderno de apartamentos*: 666 - Da cidade, os homens não veem mais o céu, medem o seu tamanho pelos arranhas céus, o Brasil é um país agrícola, céu nos olhos, cabeça limpa (p.33) / WILLY: O modo como eles nos encaixotaram aqui. Tijolos e janelas, e janelas e tijolos (...). A cidade está cheia de filas de carros. Não há nem um pouquinho de ar puro na vizinhança. A grama não cresce mais, você não consegue plantar uma cenoura no quintal. Deveria haver uma lei contra apartamentos. Você se lembra da linda árvore que havia ali? Quando eu e Biff penduramos um balanço nela? [The way they boxed us in here. Bricks and windows, windows and bricks (...). The street is lined with cars. There's not a breath of fresh air in the neighborhood. The grass don't grow any more, you can't raise a carrot in the back yard. They should've had a law against apartment houses. Remember those two beautiful elm trees out there? When I and Biff hung the swing between them?]* (pp.134-5).

[346] A questão problemática da (continuidade) da tradição nas obras também se reflete nos nomes e sobrenomes das personagens: 666, cujo nome verdadeiro era Custódio Manhães, vai pôr o seu nome em Manguari (Custódio Manhães Jr.), na esperança de que este mantenha seus valores; Manguari vai pôr o nome de Luís Carlos em seu filho, na esperança que este mantenha a tradição de luta do PCB, como Luís Carlos Prestes. Nada aconteceu da maneira que os genitores desejavam; do mesmo modo, em *Salesman*, os Lomans sonhavam que uma loja de artigos esportivos dirigidos pelos irmãos – os Loman Brothers – pudesse ser criada e construir uma tradição, a dos Lomans. Também não houve sucesso nesta investida, já que Biff não conseguiu o crédito para abrir a loja.

ma forma, Manguari, após tantos anos de luta pelo PCB, e depois de 25 anos de repartição pública, vê toda a sua experiência desvalorizada por seu filho, que despreza o seu modo de luta e adere ao de Milena[347]. As obras problematizam, de certa forma, a desvalorização total da experiência (simbolizada pelo caixeiro e pelo militante comunista) e daquilo que é considerado "velho".

Tal desvalorização da experiência paterna faz os genitores questionarem a si mesmos quem são seus filhos, não sabendo responder a esta pergunta. Willy diz a Bernard: *"Como você conseguiu? Por que o Biff não consegue [o sucesso]? [How-how did you? Why he didn't ever catch on?]",* e também *"Bernard, Bernard, a culpa foi minha? Sabe, isto fica martelando em minha mente, talvez eu tenha feito algo ruim para ele. Não consegui lhe passar nada [Bernard, Bernard, was it my fault? Y'see? It keeps going around in my mind, maybe I did something to him. I got nothing to give him]"* (pp.188-9), questionando-se por que o filho não luta para conseguir vencer o fracasso profissional. Ao mesmo tempo, Manguari pergunta a Camargo Moço: *"Quem é aquele rapaz? (...) O meu filho, Luís Carlos, quem é ele? Por que é que eu entendo ele cada vez menos?"* (pp.66-7). Curiosamente, o caixeiro e o militante comunista fazem esta pergunta para membros da mesma geração de Biff e Luca, mas com outros pontos de vista (Camargo Moço, cuja militância é parecida com a de Manguari, e Bernard, que se tornou um grande advogado, conseguindo o *American Dream* que Willy sempre desejou a seu filho) [348]. De qualquer forma, este desprezo à experiência paterna está no cerne do conflito entre pai e filho nas peças.

3 - A questão da habitação: outra imagem que representa o conflito entre genitor e descendente é a ideia de moradia (simbolizada na casa de Willy e no apartamento de Manguari), também central em ambos os textos. A casa de Willy é cercada pelos apartamentos que este tanto rejeita – apartamentos nos quais, de certa forma, Manguari morará futuramente. Há, entre as pe-

---

[347] Luca chega a criticar a experiência obtida por Manguari: *"Mas a experiência é pra isso? Não quero, não quero ficar experimentado! Você é que é um revolucionário, então? O mesmo ônibus 415, com trocado no bolso que não gosta de brigar com o trocador, o editorial, leu o editorial? Conversou com o jornaleiro, atravessou a rua no sinal, na faixa 25 anos, ônibus 415 com trocado no bolso, 25 anos assinando ponto em repartição, reuniões quartas-feiras, mês de finanças, rifas para passar, recorte de jornal no bolso 'leu este artigo do Tristão?' (...)"* (p.62). E Manguari percebe que o filho desvaloriza sua experiência, lamentando tal fato: *"Você não confia na minha experiência, não é, filho? Infelizmente a experiência sabe muito... ou será que a experiência se acostuma de tanto fracasso e não percebe mais as frestas, as portas repentinas. Será possível, meu Deus, que a experiência seja só uma maneira de deixar de perceber a vida?"* (p.48).

[348] Tais genitores, ao verem seus descendentes seguindo caminhos distintos aos que imaginaram, passam a não entender estes filhos, e começam também a crer que estes reprovam e depreciam ao extremo os pais e as atitudes paternas. Willy diz: *"Porque ele [Biff] pensa que eu sou um nada, sabe, e então ele me machuca [Because he thinks I'm nothing, see, and so he spites me]"* (p.213); Já Manguari, similarmente, comenta: *"Nena...Luca me olha como se eu não passasse de um masoquista... uma pessoa que, pensa nos outros, porque tem medo de si mesmo, medo de viver" (p.40).*

ças, quase 30 anos de diferença, mas os ambientes domésticos representam similarmente algo muito importante nas obras.

Um primeiro aspecto disso é a demonstração das dificuldades econômicas de ambas as famílias por meio de suas casas. Assim como a casa de Willy estava sendo paga, e só passou a pertencer a este quando, ironicamente, o caixeiro morreu[349], o apartamento de Manguari é alugado, o que mostra que ambos viviam o conflito de tentar possuir uma casa própria, e sofriam as pressões econômicas para obtê-la.

Além disso, as casas abrigam a tensão entre a vida familiar/ privada das famílias Loman e Manhães e o contexto social vigente, embora não sejam o cenário exclusivo das peças: na obra brasileira, haverá a reunião dos estudantes no apartamento de Milena (local em que as ideias discutidas influenciarão Luca e intensificarão seu conflito com Manguari), e cenas de "rua", em que ocorre a Revolução de 30; e, na peça americana, teremos o momento do adultério de Willy, num hotel em Boston, que fará Biff entrar em tensão com o pai dentro de casa, além da cena em que pai e filhos (Willy, Biff e Happy) se encontram num restaurante, em que também há a catálise do conflito geracional, uma vez que é nesse local que as derrotas de Biff e Willy se encontrarão – a demissão do pai, a não obtenção do financiamento do filho. Assim, tais cenas fora dos lares familiares (representando aspectos sociais – por exemplo, o problema escolar de Luca, e as dificuldades econômicas dos Loman) acabam catalisando a tensão entre pai e filho dentro de casa (esfera privada).

Tanto em *Death of a Salesman* como em *Rasga Coração*, há cenas em que, após discussões difíceis, o pai expulsa o filho de casa. A dificuldade de convivência entre dois modos ideologicamente diferentes de ver a sociedade se concretiza material e simbolicamente no fato de que ambos – pai e filho - não podem dividir a mesma casa, sendo que um deles tem que deixar o local. No entanto, isto se dá de forma diferente nos dois textos, simbolizando diferenças cuja análise se torna importante.

No caso da obra brasileira, a expulsão efetivamente ocorre no final: após recusar a proposta do pai de voltar a estudar, Luca vai embora, expulso por Manguari que não consegue ver conciliação entre seus ideais comunistas e as ideias contraculturais do filho. Ao mesmo tempo, paralelamente a esta cena, a peça ecoa frases de 666 expulsando Manguari adolescente de casa, por não

[349] Willy passa 25 anos pagando a casa, sendo que a última prestação da moradia só foi quitada, ironicamente, logo após a morte do caixeiro (Biff tinha 9 anos quando começaram a pagá-la) (cf. p.175).

concordar com as concepções comunistas do filho (fazendo a ligação entre passado e presente por meio do rompimento geracional):

> *MANGUARI - Está certo, Luís Carlos, está certo, eu não discuto mais! Você faz como quiser, faz como decidir, tem todo o meu respeito, mas agora é fora da minha casa, menino, entendeu?* (Luz acende sobre 666)
> *666 - ... Fora da minha casa com a Michela!*
> *MANGUARI -... Aqui você não fica mais, não pago mais trigo sarraceno, não pago roupa, pasta de dente, não sou pensão! ...*
> *LUCA - ... Puxa, pai, que é isso?*
> *MANGUARI -... É isso, é isso, é isso...*
> *LUCA – Não tenho pra onde ir, pai, vou pra onde?*
> *666 – ...Vai nos churrascos cívicos, come nos churrascos cívicos!*
> *NENA - ...Por favor... Custo!*
> *MANGUARI – Cala a boca, Nena, não sei como você vai viver, não é em comunidade que vocês vivem, então? (...)* (pp.74-5).

Assim, de certa forma, a moradia familiar (casa, apartamento) simboliza o sistema de valores paterno, com (ou contra) o qual o filho se relaciona. No caso da peça brasileira, como Luca não aceitou compartilhar a militância pecebista do pai, e optou por um engajamento contracultural, teve de sair do apartamento, e procurar uma outra "casa" (ou seja, tenta buscar outros valores, simbolizados pela procura de um outro lugar para se morar, algo que Manguari jovem também teve de fazer, para poder defender sua militância de esquerda – buscar uma outra moradia, diferente de onde seu genitor, que se tornaria integralista posteriormente, morava).

O mesmo ocorre na peça americana, mas com diferenças:

> *BIFF*, diante da porta, para Linda: *Está certo, chegamos ao fim. Estou indo embora e não vou escrever mais.*
> *LINDA*, em direção a Willy, na cozinha: *Eu acho que assim é melhor, querido. Porque não adianta ficar tentando, vocês nunca vão se acertar.*
> Willy não responde.
> *(...)*
> *BIFF: Só um aperto de mão, Pai.*
> *WILLY: De mim você não vai ter.*
> *BIFF: Eu tinha esperanças de não ir embora assim.*
> *WILLY: Bom, é assim que você está indo. Adeus.*
> Biff o observa por um tempo, e subitamente vai em direção à escada.

> *WILLY*, o para com: *Que você apodreça no inferno se sair desta casa!*
>
> *(...)*
>
> *WILLY*, espantado: *O que você está fazendo? O que está fazendo*? Para Linda: *Por que ele está chorando?*
>
> *BIFF*, chorando, despedaçado: *Pelo amor de Deus, você vai me deixar ir? Você vai pegar este seu sonho falso e queimá-lo antes que algo aconteça?* Lutando para se conter, ele deixa o local e vai até à escada. *Eu vou embora de manhã. Ponha ele – ponha ele pra dormir*. Exausto, Biff sobe as escadas em direção ao seu quarto. (pp.214-8).[350]

Devido aos constantes conflitos entre pai e filho – o primeiro criticando o insucesso profissional de Biff, e o segundo não perdoando o genitor e seu adultério[351], Willy chega a expulsar o filho de casa antes do tempo presente da peça, mas volta atrás em sua decisão (algo que aparece relatado por Biff, como "narração", e não como lembrança do pai[352]).

O filho mais velho do caixeiro acaba indo trabalhar em serviços eventuais no meio rural americano. Volta para casa, e, depois da continuidade dos conflitos com o pai, quer novamente deixá-la. Neste caso, o próprio Biff é quem diz que vai sair de casa, por não concordar com os

---

[350] *BIFF*, at the door, to Linda*: All right, we had it out. I'm going and I'm not writing any more.*
LINDA, going to Willy in the kitchen*: I think that's the best way, dear. 'Cause there's no use drawing it out, you'll just never get along.*
Willy doesn't respond.
(...)
BIFF: Shake hands, Dad.
WILLY: Not my hand.
BIFF: I was hoping not to go this way.
WILLY Well, this is the way you're going. Good-by.
Biff looks at him a moment, then turns sharply and goes to the stairs.
WILLY, stops him with*: May you rot in hell if you leave this house! (...)*
WILLY, astonished*: What're you doing? What're you doing?* To Linda*: Why is he crying?*
BIFF, crying, broken*: Will you let me go, for Christ's sake? Will you take that phony dream and burn it before something happens?* Struggling to contain himself, he pulls away and moves to the stairs*. I'll go in the morning. Put him – put him to bed.* Exhausted, Biff moves up the stairs to his room.

[351] O conflito entre Willy e Biff demonstra o desejo de Miller de construir uma conexão entre a esfera social e a psicológica. Após o adultério de Willy, Biff acaba rejeitando este ato do pai (lado psicológico, afetivo), e ao mesmo tempo, recusa os valores paternos de busca do sucesso no mundo dos negócios (lado social). Segundo Miller, "espero ter deixado algo claro aqui – que a sociedade está dentro do homem e o homem está dentro da sociedade, e você não pode criar uma entidade psicológica verdadeiramente delineada no palco enquanto não houver o entendimento das relações sociais e de seu poder, que levam a personagem a ser como é e a impedem de ser o que não é. O peixe está na água e a água está no peixe [I hope I have made one thing clear to this point – and it is that society is inside of man and man is inside society, and you cannot even create a truthfully drawn psychological entity on the stage until you understand his social relations and their power to make him what he is and to prevent him from being what he is not. The fish is in the water and the water is in the fish]". Miller, A. The Shadows of the gods [As sombras dos deuses]. *In*: Martin, 1999:185.

[352] *BIFF: Ele me jogou para fora de casa, lembra disto? / LINDA: Por que ele fez isto? Eu nunca entendi o motivo. / BIFF: Porque ele sabe que é uma farsa e não suporta quem sabe disto! [BIFF: He threw me out of this house, remember that? / LINDA: Why did he do that? I never knew why. / BIFF: Because I know he's a fake and he doesn't like anybody around who knows!] (p.164).*

valores do *American Dream* defendidos pelo genitor. E Willy, embora inicialmente finja concordar com o rompimento ("*Bom, é assim que você está indo. Adeus*"), volta atrás na frase seguinte *("Que você apodreça no inferno se sair desta casa!"),* e faz de tudo para manter Biff em casa, que se digladia internamente ao ver o esforço de Willy em mantê-lo na ideia de que vai "obter o sucesso" *("Pelo amor de Deus, você vai me deixar ir? Você vai pegar este seu sonho falso e queimá-lo antes que algo aconteça*?") [353].

O fato de Willy Loman não querer deixar Biff ir embora simboliza o desejo do caixeiro de que seu filho mantenha o sonho de ter sucesso na vida e ser famoso. Neste sentido, Willy difere de Manguari, que abdica do esforço de insistir que Luca permaneça em casa e na luta política pecebista, representando o rompimento de setores da esquerda durante o regime militar no Brasil. E, se Luca sai de casa, Biff também insinua que vai fazer o mesmo, mas parece só consegui-lo após o enterro do pai (*BIFF: "Por que você não vem comigo, Happy? [Why don't you come with me, Happy?]*" (p.222)).

As peças indicam que duas posições ideologicamente diferentes dificilmente poderiam compartilhar a mesma casa. No caso da obra americana, Willy acreditava que, desvalorizado socialmente, sua morte valeria mais do que sua vida, e que, ao se suicidar, Biff receberia o dinheiro do seguro. Assim, o caixeiro "sai" do lar, crendo que Biff continuaria nele (ou seja, crendo que este continuaria lutando pelo *American Dream* por meio do suposto dinheiro do seguro; e, curiosamente, como Biff não compartilha dos valores paternos ao final da peça, aceitando o seu fracasso profissional, também não permanecerá na casa, que simboliza a busca paterna pelo sucesso). Assim como, durante as corridas do ouro, os aspirantes ao metal dourado pensavam que "só mais um dia" bastaria para conseguir a riqueza imediata, Willy acreditava que, insistindo, o Sonho poderia vir, para ele ou para seu filho – algo com o qual Biff discorda. Já no caso da peça brasileira, é Luca quem tem que sair, uma vez que Manguari optou por pagar o preço de romper com o filho para manter suas posições ideológicas[354] (assim como vários membros do PCB acabam deixando o partido, e aderem a novas correntes, como a esquerda armada e a contracultura). Neste sentido, as diferentes forças ideológicas socialmente presentes nas obras encontram suas

---

[353] Vale lembrar que as frases traduzidas da peça neste parágrafo retomam um trecho que já foi traduzido na página anterior, cujo texto em inglês está presente na nota de rodapé 350.

[354] O desejo que permanece até a morte de Willy de que seu filho tenha a mesma ideologia que a sua pode estar presente no reconhecimento que o pai faz do amor do filho para com ele, dizendo que Biff o ama (p.219). Algo que difere em *Rasga Coração*, já que Manguari crê que Luca não gosta dele*: "Não adianta, Nena, não adianta eu falar, você sabe disso. Ele não gosta de mim!" (p.69).*

incompatibilidades na imagem do pai que expulsa o filho de casa (ou que "sai" de casa, como no caso de Willy) [355].

4 - A questão da escola e do trabalho: A rejeição filial aos valores paternos passa, de certo modo, pela negação da concepção de trabalho e de estudo advinda dos genitores. No caso do trabalho, Biff se vira em "bicos" no meio rural, tentando uma alternativa à busca de sucesso no mundo dos negócios desejada por Willy; já Luca se recusa a trabalhar num consultório de medicina na cidade, tal como Manguari desejava; quer, inicialmente, ser médico entre os desfavorecidos, no interior.

A imagem da escola é muito importante nas duas obras, uma vez que a instituição escolar está associada à reprodução da estrutura social vigente e de seus valores. Em *Salesman*, Biff aspirava entrar na universidade principalmente para poder competir esportivamente por elas (Willy diz que o filho possuía propostas de três universidades nas quais poderia estudar e competir), mas, ao se decepcionar com o pai, Biff passa a não querer mais ingressar numa instituição universitária, aceitando sua reprovação em matemática, não fazendo a "prova de recuperação". Isto dificultou o acesso do jovem ao sucesso profissional tão desejado por Willy. Do mesmo modo, 666 queria Manguari trabalhando no serviço de endemias rurais, sendo que o filho não quis tal profissão, uma vez que seu desejo (não realizado) era o de estudar técnica em metalurgia para trabalhar nas indústrias que viriam com a Revolução de 30; o militante comunista, por sua vez, deseja ver Luca fazendo vestibular e estudando medicina; no entanto, o jovem *hippie*, após ser expulso da escola de Cott, não tem mais como ambição voltar a estudar, não vendo mais valor no ensino praticado pelas escolas da época. Se Manguari luta tanto para estudar e não consegue, ironicamente, Luca tem a oportunidade de fazê-lo, mas opta por não mais retornar aos estudos.

A discussão sobre a educação é algo que está na estrutura de *Rasga Coração:* as regras do diretor da escola de Luca que proíbem o uso de cabelos compridos aos alunos, e a consequente mobilização dos estudantes contra estas normas são exemplo disso. Do mesmo modo, se Biff não ingressou na universidade, por outro lado, Bernard estudou Direito, e se tornou um grande advo-

[355] Chama a atenção a diferença de atitude das mães nas duas peças. Enquanto Nena se desespera com o ato de Luca de sair de casa, Linda crê que a saída de Biff é o melhor a ser feito. Parece que o fato de o jovem *hippie* ser filho único (assim como Manguari o era em relação a 666, já que este havia perdido seus filhos para a gripe espanhola), e Biff não (tendo Happy como irmão), deve ser levado em conta (sendo por isto Nena mais apegada a Luca, depois de sucessivos abortos provocados pela luta política de Manguari, valorizando o único filho que possui). E parece também que as mães procuram proteger as personagens mais "frágeis" ou "instáveis" em suas posições (Luca, Willy), que são "expulsas" de casa (lembrando que Willy sai de casa por meio de seu suicídio), num impulso materno que simboliza o desejo de integridade entre diferentes concepções sociais, que acaba não se efetivando nas obras (contracultura e comunismo, adesão ou não ao *American Dream*).

gado[356]. Assim, a questão escolar é fortemente presente em ambas as peças, ligada, de certa forma, à entrada dos filhos no mundo de valores dos pais. Biff, para vencer na vida como Willy queria, deveria estudar na universidade; como o filho do caixeiro se decepciona com o adultério do pai (e não quer mais fazer parte dos valores paternos de luta pelo *American Dream*), a primeira coisa que faz é se negar a fazer a "prova de recuperação" em matemática para entrar na universidade - este que seria um dos modos de ele ingressar na ideologia paterna da busca pelo sucesso e pelo reconhecimento profissional. Biff não quis passar na universidade, tomando um caminho contrário ao desejado pelo pai e seus valores.

Do mesmo modo, a intenção de Manguari é a de promover a luta política dentro do sistema social em que vive. Assim, para o militante comunista, o ingresso na escola para o aprendizado dos valores deste sistema (ainda que para questioná-los) é fundamental. Curiosamente, também deseja que seu filho "vença na vida", de certa forma, ao não querer que ele trabalhe como médico dos necessitados, mas que tenha seu próprio consultório (algo contraditório para um militante de esquerda). No entanto, Luca, ao negar a civilização em que o genitor vive e seus valores, vai negar exatamente os estudos defendidos por Manguari, abdicando de prestar vestibular[357]. Diz não ter nada a aprender nas universidades do mundo do pai. Neste sentido, a rejeição filial das concepções paternas acaba passando, no caso das peças, pela rejeição do sistema educacional que ensina os valores dentro dos quais os pais estão.

<u>5 - Mães e filhos</u>: Algo que é comum a Linda e a Nena, esposas de Willy e Manguari, respectivamente, é que ambas, apesar de viverem suas vidas em função de seus maridos, apoiando-os em sua profissão / militância, tendem a estar longe de ações sociais e políticas, uma vez que as

---

[356] Parece haver um contraste na peça entre as concepções de Willy e Biff e as de Charley e Bernard. Os últimos, mais ligados ao chão da realidade – trabalhando, se esforçando em larga escala para conseguir algum grau de estabilização econômica e empregatícia, ao passo que Willy e Biff representam uma concepção mais hiperbólica e onírica do *American Dream*, em que, por meio do trabalho, ou ainda, somente pelo fato de ser bem-quisto, a consequência garantida seria a de fama, sucesso, reconhecimento, tornando-se o número um, quem sabe o presidente da empresa. Isto aponta para a complexidade do conceito de Sonho Americano analisado na peça de Miller. No entanto, Willy, personagem complexa, parece mesclar o espírito de competição no mundo dos negócios – a todo o momento compara como Biff é melhor do que Bernard – com um desejo de atmosfera de camaradagem, que ele dizia haver no passado, em que as pessoas se conheciam e se gostavam mutuamente. O caixeiro acaba não conseguindo conciliar ambas as concepções, e desenvolve, assim, sua morte trágica. Charley e Bernard parecem mais cônscios dos mecanismos do sistema em que viviam: o primeiro chega a dizer a Willy que a única coisa que você obtém neste mundo *"é aquilo que você consegue vender"* (cf. p.192).

[357] Chama a atenção que, ironicamente, o militante pecebista vai pôr o seu filho para estudar (e aprender os valores de sua sociedade) numa escola dirigida por um adversário político seu, o integralista Castro Cott, mostrando a contradição do sistema social, a qual Manguari acaba se submetendo para manter a bolsa de estudos concedida pelo colégio de Luca, que permite ao filho do militante comunista desenvolver seus estudos.

duas aparecem durante todo o tempo das peças em casa, sem sair do ambiente domestico, cuidando exclusivamente da vida privada da família.

Inseridas em peças que analisam aspectos da classe média, ambas contrastam com mulheres de outra natureza. Nena contrastará com a militante Milena, no sentido em que, enquanto a primeira é submissa às vontades do marido, a segunda impõe seus pontos de vista a Luca (que os aceita sem grandes questionamentos, como na decisão a respeito da invasão da escola); já na obra americana, Linda será objeto de admiração dos filhos, que dizem que gostariam de se casar com uma moça como a mãe: *"constante", "com substância", "com caráter",* "*com resistência*", nas palavras de Biff e Happy (p.140). A exemplar mãe de família difere das "mulheres fáceis" com quem Biff e principalmente Happy se envolvem no final da peça (Miss Forsythe, Letta) [358].

Linda é a esposa que vê seu marido se suicidar, não compreendendo totalmente porque Willy se matou. Sofre por este, assim como Nena, que vê seu filho expulso de casa, não agindo (ou não se sentindo apta) para agir e questionar a decisão do marido, acatando esta com submissão.

Tanto em Miller quanto em Vianinha, as mulheres acabam ocupando uma posição marginal nas peças, com sua submissão aos seus maridos, por exemplo. Isso acaba sendo resultado da própria estrutura social que historicamente deixou as mulheres em segundo plano. A exceção é Milena, engajada politicamente, símbolo da luta das mulheres por igualdade de direitos e maior participação política.[359]

---

[358] Happy ainda fala a respeito da mãe: *"Que mulher! Eles quebraram a forma quando a fizeram [What a woman! They broke the mold when they made her]"* (p.169), o que contrasta com os comentários feitos pelo filho de Willy sobre Miss Forsythe, quando ambos estão no restaurante e esta se mostra interessada em Biff só porque Happy mentiu que o irmão era um famoso jogador de futebol e, consequentemente, tinha um alto *status* social: *"Não é uma pena? Uma moça bonita como esta? Este é o motivo pelo qual não quero me casar. Não se acha uma boa moça entre mil. Nova Iorque está cheia delas [Isn't that a shame now? A beautiful girl like that? That's why I can't get married. There's not a good woman in a thousand. New York is loaded with them, kid!]"* (p.196). E Linda ainda critica mais a fundo as moças com quem seus filhos se relacionam: *"Vocês tinham que sair com mulheres hoje à noite? Vocês e suas putas piolhentas! [Did you have to go to women tonight? You and your lousy rotten whores!]" (p.211).*

[359] "Torna-se fácil nos incomodarmos com os estereótipos femininos aparentemente passivos que encontramos em *Morte dum caixeiro viajante* - a boa esposa, a garota de programa, a secretária tímida - mas Miller queria que sua peça fosse realista e na sociedade americana do fim dos anos 40, era desta forma que muitas mulheres eram vistas. *Morte dum caixeiro viajante* é uma peça profundamente masculina, elaborada a partir do ponto de vista de um homem (Willy Loman) [It is easy to be disturbed by the apparently passive female stereotypes that we find in *Death of a Salesman* - the good housewife, the call girl, the mousy secretary - but Miller wanted his play to be realistic, and in US society of the late 1940s, this is how many women were viewed. *Death of a Salesman* is a profoundly masculine play, told from a man's point of view (Willy Loman's)]" (Abbotson, 2007:139 – tradução minha). Também em *Rasga Coração*, temos a predominância do ponto de vista masculino de Manguari, que constantemente deixa Nena em segundo plano. No entanto, a luta política de Milena, ligada ao feminismo crescente nos anos 60, de certa forma, já demonstra uma outra perspectiva.

Algo que também chama a atenção nas duas obras é o conflito entre as mães e os filhos. Como elas são sinal de submissão aos valores dos maridos, tornam-se defensoras destes, e batem de frente com o questionamento e a inovação proposta pelos filhos.

Em *Salesman*, na cena do restaurante, os filhos haviam convidado Willy para encontrá-los neste local, no intuito de comemorarem o sucesso no emprego de Willy e no pedido de financiamento de Biff – algo que ironicamente não acontece. Após a discussão entre o pai e Biff e a confusão mental do caixeiro, em que este mistura suas lembranças com o tempo presente, os rapazes o abandonam para saírem com Miss Forsythe e Letta. Linda, revoltada com a atitude dos filhos, sai em defesa do marido. Já em *Rasga Coração*, Nena argumenta em favor de Manguari a respeito da importância do estudo, e defende o sacrifício do pai para que o filho permaneça na escola. No entanto, Luca parece valorizar outros aspectos:

> *LINDA: Não quero mais te ver! Saia daqui!*
> *BIFF: Eu quero ver o chefe [Willy]*
> *LINDA: Você não vai chegar perto dele!*
> *BIFF: Onde está ele?* Ele vai para a sala e Linda o segue.
> *LINDA*, gritando com Biff*: Vocês o convidam para jantar. Ele espera por isto o dia inteiro* – Biff entra no quarto dos pais, olha, e sai – *e então vocês o deixam lá. Não se faz isto nem com um estranho!* (p.210). [360]

> *NENA – Não. Claro que não… teu pai tem 57 anos… foi um custo conseguir esta bolsa… colégio de estado, só aparecia vaga nos piores... (...)... teu pai não subiu na vida por causa da política... fui em tanto comício com ele, ficava rouca, fiz essas campanhas todas. Por que é que você não corta o cabelo?*
> *LUCA* – (Tempo) *Porque eu gosto de mim.*
> *NENA – Ah, sei, então... não entendi...*
> *LUCA* – (Tempo) *Vocês não gostam de vocês, mãe. Podem gostar de sua missão, filhos, viagens... mas não gostam de si mesmos. Eu gosto.*
> *NENA – E se você não puder voltar pra escola?*
> *LUCA – Escola não falta... (...) (p.44)*

---

[360] *LINDA: Get out of my sight! Get out of here!*
BIFF: I wanna see the boss.
LINDA: You're not going near him!
BIFF: Where is he? He moves into the living-room and Linda follows.
LINDA, shouting after Biff: *You invite him for dinner. He looks forward to it all day* – Biff appears in his parents' bedroom, looks around, and exits – *and then you desert him there. There's no stranger you'd do that to!*

Constantes conflitos entre mãe e filho (Nena / Luca; Linda / Biff e Happy) estão presentes em ambas as peças, uma vez que as esposas, ao defenderem seus maridos, acabam entrando em conflito com as inovações sugeridas pelos filhos. No caso de Nena, por exemplo, esta defende a valorização do estudo proposta por Manguari, algo que é descartado por Luca; já Linda procura defender Willy das críticas que Biff faz contra o pai e seus valores. As duas tentam, também, sem muito êxito, harmonizar a relação entre pai e filho, que se desgasta devido ao conflito ideológico entre ambos. E, enquanto as mães representam o antigo (como os pais) e o submisso, os filhos simbolizam o novo e o desejo de contestação /mudança.

A submissão destas mulheres a seus maridos torna-se explícita nos diálogos das peças, em momentos em que estes, devido a seus problemas de ordem pessoal-social (Manguari e a militância política dele e do filho, Willy e o sucesso profissional dele e do filho), acabam maltratando suas esposas. Na página 40, por exemplo, Manguari diz a Nena: *"Não seja imbecil, Nena, sim?",* e, no final da peça, diz: *"Cala a boca, Nena" (*p.75). E, nos assuntos a respeito de questões familiares – sobretudo nas discussões sobre o sucesso profissional de Biff – é comum, após as opiniões de Linda, Willy responder *"Não interrompa! [Don't interrupt]"* (p.167), além de utilizar variações desta frase: *"Stop interrupting" (p.168), "Will you let me talk?" (p.169), "Will you let me finish"* (p.170).

<u>*6- A questão do orçamento familiar*</u>: Chama a atenção, em ambas as peças, cenas em que os dois casais (Willy e Linda, Manguari e Nena) discutem sobre preços de produtos, e o quão caros eles estão, quase não cabendo no orçamento da família:

> *MANGUARI* (a Nena) - *Que dia é hoje? 30 de abril de 1972.* (Escreve, agora lê) *Dobradinha, gelatina. Guardanapo, Mococa, Baygon: 25, 90; gergelim, papel higiênico, dente-de-leão, conserto de panela: 23, 40 o que é isso: dente-de-leão, gergelim?*
> *NENA – é coisa de macrobiótica... teu filho faz macrobiótica....*
> *MANGUARI – água sanitária, sopa Knorr, trigo sarraceno... (...) (pp.19-20)*
> *(...)*
> *MANGUARI – Batata nova extra de São Miguel aumentou dez centavos o quilo... também não compra mais vagem manteiga, compra vagem macarrão, mais em conta* (Termina o cálculo) *Outra vez. Estourou de novo: 113 contos.*
> *NENA – M... mas 113 contos? ...é, puxa... como é que a gente faz agora? (p.22)*

LINDA: e Willy, não esqueça de pedir um adiantamento, porque temos o seguro para pagar, que já está vencendo.

WILLY: é cento...?

LINDA: Cento e oito, sessenta e oito. Porque estamos apertados nas finanças de novo.

WILLY: Por que estamos apertados?

LINDA: Bem, você teve que consertar o motor...

WILLY: Aquele Studebaker*!*

LINDA: E você tem mais um pagamento da geladeira...

WILLY: Mas já quebrou de novo!

LINDA: Bem, ela está velha, querido.

WILLY: Eu te falei que a gente deveria ter comprado uma geladeira mais conhecida. O Charley comprou uma General Electric *que já deve ter uns vinte anos e que ainda está boa, aquele filho-da-mãe* (p.174).[361]

Há muita similaridade entre as duas cenas, com casais que discutem o orçamento da casa, sendo que em ambos os casos há a percepção de que as finanças mal contemplam as contas que têm a pagar. É possível dizer que temos a presença de um traço épico aqui, pois, se pensarmos que o drama tende a apresentar indivíduos livres, que não se submetem a instituições e forças sociais, aqui existem casais que estão sob a pressão destas forças sociais. Eles não são livres: dependem do salário que ganham, e tem suas ações restringidas pelo orçamento limitado que tem que administrar (Manguari não pode comprar uma vagem manteiga, tem que optar pela vagem macarrão; Willy não tem condições de obter uma geladeira *General Electric*: o salário que ambos ganham não contempla estes produtos). Assim, este orçamento limitado, apresentado em cena, acaba sendo um traço épico.

Além disso, a discussão de questões econômicas numa peça de teatro tende a ser um conteúdo épico. Nestas duas cenas, aspectos sociais (preços de alimentos e produtos, regidos pela economia que direciona os caminhos de uma sociedade) começam a interpenetrar o âmbito familiar,

---

[361] *LINDA: And Willy, don't forget to ask for a little advance, because we've got the insurance premium. It's the grace period now.*
WILLY: That's a hundred…?
LINDA: A hundred and eight, sixty-eight. Because we're a little short again.
WILLY: Why are we short?
LINDA: Well, you had the motor job on the car…
WILLY: That goddam Studebaker!
LINDA: And you got one more payment on the refrigerator…
WILLY: But it's broke again!
LINDA: Well, it's old, dear.
WILLY: I told you we should've bought a well-advertised machine. Charley bought a General Electric and it's twenty years old and it's still good, that son-of-a-bitch.

que é influenciado por estes aspectos sociais. Sejam pelos preços cada vez mais altos dos alimentos (Manguari e Nena), sejam pelos produtos que estão constantemente quebrando, e precisam de manutenção e, conseqüentemente, convertem-se em despesas (Willy e Linda) [362], a discussão presente numa peça brasileira dos anos 70 e numa peça americana dos anos 40/ 50 converge neste sentido: a economia (conteúdo "social", mais ligado à forma épica) que interpenetra o mundo familiar (conteúdo "privado", mais propício ao drama), e indica que o orçamento dos Loman e dos Manhães (assim como o de muitas famílias americanas e brasileiras) é insuficiente para suprir as necessidades e aspirações que possam ter.

Outro fator que se destaca nestas cenas é a constante citação de nomes de produtos, de seus *trademarks* – no caso de Willy, de empresas automobilísticas[363] e de refrigeradores (*Studebaker*, *General Electric*), e no caso de Manguari, de produtos para uso doméstico e alimentos (*Baygon*, *Mococa*, sopa *Knorr*) [364], o que também mostra referências ao mundo externo ao palco, às empresas que estruturam esta economia que invade o mundo familiar (um provável traço épico).

7 - Traços épicos influenciando a forma da peça

Como demonstramos acima, vários aspectos sociais influenciam sobremaneira o ambiente familiar dos Loman e dos Manhães. Isto é um dos fatores que fazem com que certos traços épicos apareçam em ambas as peças. Entre estes traços, estão:

7.1 - Cenas de paralelismo entre passado e presente: Vale lembrar algo que é dito por Rosenfeld sobre a lei da Épica em *Salesman*:

---

[362] Segundo Purdy et alii (2008:198), "[Depois da Primeira Guerra Mundial, nos anos 20] Avanços tecnológicos nos processos de produção na indústria automobilística (linha de montagem e mecanização), de comunicações (rádio e telefone), eletrônicos e plásticos (eletrodomésticos e outros bens de consumo) criaram produtos inovadores a preços cada vez mais acessíveis. Circulavam entre as massas produtos antes restritos aos ricos – carros, luz elétrica, gramofone, rádio, cinema, aspirador de pó, geladeira e telefone-, o 'jeito americano de viver' (*american way of life*) tornou-se o *slogan* exaltado do período". Podemos ver o que Purdy et alii comentam na cena acima descrita de Willy e Linda: as classes sociais mais baixas tendo um maior acesso a produtos antes restritos a alguns - como artigos eletrônicos e automobilísticos (representados pela geladeira e o carro obtidos pelo caixeiro). No entanto, a peça demonstra que este maior acesso a bens de consumo apresenta restrições e problemas: por exemplo, o orçamento de Willy não o permite comprar uma *General Electric*, mas sim uma geladeira de marca inferior, que quebra com constância.

[363] Sendo o automóvel um dos grandes símbolos da cultura de consumo que se intensificou nos Estados Unidos da primeira metade do século XX – período este vivido pela família Loman.

[364] Em outros momentos das peças, Willy falará do *Chevrolet* que tinha, e Milena, ao comentar sobre o plano de Manguari para mobilizar os alunos contra Castro Cott, classificará este plano como "excursão da *Breda* Turismo".

> A recordação torna-se princípio estrutural da peça. O palco passa a representar em ampla medida o 'interior da cabeça' de Willy. De acordo com a lei da Épica, há um desdobramento entre sujeito e objeto, o passado de Willy se objetiva em face de Willy atual e invade a cena, como ilustração da vida íntima do herói (Rosenfeld, 2006:126).

Se o passado de Willy se desdobra, como objeto, diante do sujeito Willy Loman, o passado de Manguari Pistolão também se torna objeto diante dos olhos subjetivos do militante comunista – isto é claro, por exemplo, quando Manguari narra a Nena a morte de Lorde Bundinha (p.70).

Nesta intersecção entre sujeito e objeto, passado e presente, um traço épico que pode ser citado nas duas obras é o de paralelismo de ações, que problematiza a linearidade dramática. É comum, por exemplo, em ambas as peças, aparecerem ações praticadas de forma similar ou igual por pai e filho. Em *Salesman* temos Willy sendo despedido de seu emprego por Howard (p.182), e logo em seguida, Biff não conseguindo o financiamento para abrir seu negócio, o que demonstra o fracasso profissional similar de ambos, reforçado quando genitor e descendente se encontram no restaurante em que iriam comemorar o êxito de suas investidas, mas ironicamente, acabam discutindo após seus insucessos (p.196). No entanto, aqui, ainda temos a linearidade dramática sendo respeitada (primeiro, Willy é demitido, e depois, Biff sequer consegue falar com Oliver, que poderia lhe conceder o financiamento para a abertura do próprio negócio).

Já em *Rasga Coração*, temos este paralelismo acrescido do rompimento formal; aparecem, ao mesmo tempo, Manguari no passado e Luca no presente sendo coagidos e / ou torturados após as suas lutas políticas (o pai na Intentona Comunista, o filho na mobilização para a derrubada das regras de Cott), com a diferença de que Manguari não delata os companheiros de luta, enquanto Luca acaba o fazendo:

> (Luz abre sobre Luca, em frente de Castro Cott)
>
> *LUCA - ... Não estive, não estive não senhor, não estive!*
>
> *MANGUARI – Não conheço, nunca vi na minha vida!*
>
> *CASTRO COTT – As reuniões foram na casa da aluna Milena Itaguaí Porto?*
>
> *LUCA – Não sei de nada, não sei!*
>
> *CASTRO COTT – Todos já confirmaram isso, rapaz!*
>
> *(...)*
>
> *MANGUARI – Meu nome é Custódio Manhães Jr., nada mais tenho a dizer* (Sai do foco).
>
> *(...)*

LUCA - ... acho que foi a Milena, não sei, foi a Milena, não sei, foi ela mesmo (...) (pp.64-5). [365]

Em ambas as peças, tal paralelismo geracional serve para demonstrar as dificuldades presentes na relação entre forças sociais americanas e brasileiras, que atingem gerações e atravessam a história – no caso americano, há discussão de por que o Sonho Americano, que teoricamente contempla a todos, não atingiu nem Willy e nem Biff, sendo que pai e filho só conheceram o fracasso; e, na peça brasileira, apresentam-se, entre outras coisas, os modos de luta operados pela esquerda (em especial o PCB) ao longo da história do país, com seus paralelismos, diferenças, dificuldades, tensões e contradições[366].

Mas, se, neste caso, só há o rompimento formal e a simultaneidade temporal na peça brasileira, em outros momentos haverá algo similar na obra americana. Na mesma cena do restaurante, aparecem no palco, paralelamente, dois insucessos profissionais de Biff: no plano do passado, ou seja, por meio das lembranças de Willy, é exposta a sua reprovação em matemática, o que lhe custa a vaga na universidade; ao mesmo tempo, no presente, Biff conta a Willy que não conseguiu o financiamento com Oliver:

BIFF: Eu continuei me anunciando mas ele [Oliver] não me via. Então ele... Biff continua sem ser ouvido enquanto a luz diminui no restaurante.

JOVEM BERNARD: Biff foi reprovado em matemática!

LINDA: Não!

JOVEM BERNARD: Birnbaum o reprovou! Eles não vão dar o diploma para ele! (...)

A luz sobre a casa se apaga rapidamente.

BIFF, na mesa, agora audível, segurando uma caneta dourada*:...então, estou queimado com o Oliver, entendeu? Você está me ouvindo?*

WILLY, não sabendo o que dizer*: Sim, claro. Se você não tivesse sido reprovado...*

BIFF: Reprovado no quê? Do que você está falando?

---

[365] Vale citar também como aparecem fundidas, de forma paralela, as narrações de Manguari jovem e Milena sobre suas respectivas lutas e derrotas políticas: *MILENA: "Não entra, não entra" começamos a vaiar, Luca por ali com a gente, um inspetor possesso partiu pra cima, a gente correu, Luca ficou olhando, o homem de cassetete na mão veio pá! Assim! O sangue jorrou e Luca começou a rir, o inspetor olhando, Luca rindo, sangue jorrava... / MANGUARI - ... me levaram num mato, começou o ronco, virei marimba que preto toca, bateram, bateram, cara e estômago, vomitei, não vi bóia, enfiei, Bundinha, pedi piedade! Piedade! Misericórdia! Apertaram meus culhões...* (p.41).

[366] No caso desta cena, pai (no passado) e filho (no presente) são torturados simultaneamente – efeito este que simboliza a aproximação entre a Intentona Comunista de 1935 (da qual, na peça, Manguari participa) e a luta da esquerda armada nos anos 60-70, representada pela invasão à escola de Cott.

WILLY: Não ponha a culpa de tudo em mim! Eu não fui reprovado em matemática, você foi! Que caneta? [367] *(p.201)* [368]

Revoltado com o fato de Oliver sequer se lembrar dele, Biff acaba furtando uma caneta do escritório do ex-chefe[369]. Tal furto no tempo presente, de certa forma, está em paralelo com outros furtos feitos por Biff durante sua vida, como, por exemplo, no plano do passado, quando rouba a bola de futebol de seu técnico para treinar (p.144); se, no roubo do passado, Willy via o ato do filho como uma tentativa de praticar mais o esporte, e como algo para se ter esperança, o furto da caneta, no presente, ratifica simbolicamente o fracasso profissional de Biff[370], tão indesejado por Willy[371].

---

[367] Esta cena no plano do passado (p.201) chama a atenção: embora pareça uma lembrança de Willy, só aparecem no palco o jovem Bernard e Linda, pois o caixeiro estava em Boston e, teoricamente, não ouviu esta declaração de Bernard (sendo que o jovem Biff vai procurar seu pai nesta cidade), e, portanto, não deveria se lembrar dela. Isso nos faz questionar se, nesta cena, não há a leve manifestação de uma outra voz narrativa externa à mente de Willy, que também fala do passado.

[368] *BIFF: I kept sending in my name but he wouldn't see me. So finally he…* He continues unheard as light fades low on the restaurant.
YOUNG BERNARD: Biff flunked math!
LINDA: No!
YOUNG BERNARD: Birnbaum flunked him! They won't graduate him! (…)
Light on house area snaps out.
BIFF, At the table, now audible, holding up a gold fountain pen*: …so I'm washed up with Oliver, you understand? Are you listening to me?*
WILLY, at a loss*: Yeah, sure. If you hadn't flunked-*
BIFF: Flunked what? What're you talking about?
WILLY; Don't blame everything on me! I didn't flunk math- you did! What pen?

[369] Na cena do restaurante, as derrotas de Willy e Biff se encontram, sendo que ambos acabam discutindo. Tal situação é ironizada quando o garçom Stanley chega com *"três taças de champanhe [three drinks]"* à mesa (p.199), num momento em que não há nada para se celebrar. Pai e filho, de certa forma, relembram o seu passado nesta cena - Biff diz: *"E várias situações - fatos, Pai, fatos sobre minha vida passaram pela minha mente [And a lot of instances - facts, Pop, facts about my life came back to me]"* (p.198). Esta frase indica que Biff também reflete sobre seu passado após ser ignorado por Oliver; já Willy diz: *"Eu não estou interessado em histórias sobre o passado e nenhuma porcaria deste tipo [I'm not interested in stories about the past or any crap of that kind]"* (p.199), o que é irônico, já que o que Willy mais faz na peça é relembrar o seu passado. Do mesmo modo, em *Rasga Coração*, quando Milena se refere a Canudos e à Cabanagem, Camargo Moço diz à moça: "*a gente veio aqui discutir história do Brasil?",* sendo esta outra frase irônica de uma peça que discute a todo o momento a história e o passado nacionais.

[370] Nesta cena do restaurante, Biff comenta sobre as coisas que gosta na vida, e que destoam da busca pelo sucesso que Willy desejava para o filho. Após ser desprezado por Oliver, e lhe furtar a caneta, o rapaz, ao sair do prédio, disse que viu *"o céu. Eu vi as coisas que eu amo neste mundo. O trabalho e a comida e o tempo para sentar e fumar. E eu olhei para aquela caneta e disse para mim mesmo, mas para quê eu estou segurando isto? Porque estou tentando me tornar aquilo que eu não quero ser? [the sky. I saw the things that I love in this world. The work and the food and time to sit and smoke. And I looked at the pen and said to myself, what the hell am I grabbing this for? Why am I trying to become what I don't want to be?]"* (p.217). A partir daí, o jovem termina por dizer que não buscará mais o sucesso: *"Eu não vou mais trazer prêmios para casa [I'm not bringing home any prizes any more!]" (p.217).*

[371] *BIFF: Olha, pai, eu peguei aquelas bolas anos atrás, agora eu saí do prédio com a caneta dele? Encerramos aqui este assunto, você não vê? Eu não posso enfrentá-lo assim, vou tentar uma outra coisa [Listen, kid, I took those*

No entanto, se o paralelismo entre cenas aponta momentos de "repetição" e similitude entre atitudes paternas e filiais, no passado e no presente, para mostrar problemas que atravessam gerações (como a não obtenção do sucesso profissional e a luta e a perseguição política), há também cenas do passado que aparecem paralelamente (ou em seguida) ao presente para contradizê-lo ou ironizá-lo. Na obra americana, após a demissão de Willy, temos uma cena do passado em que o caixeiro argumenta a Ben sobre a grandiosidade do trabalho de caixeiro, representada na figura de Dave Singleman:

> *WILLY: Está certo, Ben, está certo. Quando eu olho para aquele homem eu digo, o que eu tenho a temer?*
> *BEN: Bah!*
> *WILLY: É verdade, Ben. Tudo o que ele tem que fazer é ir a qualquer cidade, pegar o telefone, e ele ganha dinheiro assim e você sabe por quê? (p.184)* [372].

Tal cena aparecerá como uma espécie de comentário irônico ao que ocorre no tempo presente: se Willy acreditava no sucesso garantido de seu emprego, o presente provará que ele não estava tão certo assim, já que não obteve o reconhecimento almejado como caixeiro.

Em *Rasga Coração*, temos a cena em que Manguari expulsa Luca de casa, acompanhada de 666 repetindo as frases ditas quando este havia feito o mesmo com o militante comunista *("Vai nos churrascos cívicos, come nos churrascos cívicos*!" (p.75)), demonstrando a ironia de um pai que, após ter ido embora por conflito ideológicos com seu genitor (integralismo x comunismo), agora põe o filho para fora de casa pelo mesmo motivo (comunismo x contracultura). Tais frases de 666 também funcionam aqui como comentário sobre a situação presente.

Assim, estas ações passadas que aparecem em paralelo, ou simultâneas com o presente tendem a quebrar a linearidade dramática das peças, introduzindo traços épicos nelas, que servem para demonstrar ironias, semelhanças e continuidades no embate entre as personagens e as forças sociais.

O paralelismo entre cenas do passado e do presente, em certos momentos, chega a ser tão intenso que tais cenas parecem até mesmo se fundir. Exemplo disso é quando Manguari se recor-

---

balls years ago, now I walk in with his fountain pen? That clinches it, don't you see? I can't face him like that. I'll try elsewhere] (p.202).

[372] *WILLY: That's right, Ben, that's right. When I look at that man I say, what is there to worry about?*
BEN: Bah!
WILLY: *It's true, Ben. All he has to do is go into any city, pick up the phone, and he's making his living and you know why? (...)*

da de sua convivência com Lorde Bundinha, e é interrompido por Nena, que o faz voltar ao plano do presente (sendo que este passado aparece aos olhos do público e do militante comunista, com este atuando, de fato – inclusive, neste caso, conversando com Bundinha):

> *MANGUARI – ... Estou sem peso, estou flutuando...*
>
> *LORDE BUNDINHA – ...Subindo pro céu...*
>
> *MANGUARI –É como se a gente não existisse...*
>
> *LORDE BUNDINHA –... Isso é que é a vida, Manguari, é assim, leve, saindo barra afora.*
>
> *NENA – Custódio.* (Tempo) *Custo, por favor, sim...*
>
> *MANGUARI – ...hein?...*
>
> *NENA – ...vamos continuar, sim? Quero ver minha novela, novela horrível!*
>
> *MANGUARI - ...Perdão...eu estava...eu ando meio...assim...* (Pega as contas. Anota)... *papel higiênico, batata extra de São Miguel...(...) (pp.68-9).*

Isto, de certa maneira, também acontece com Willy. Na cena já citada acima do restaurante, Biff vai explicar-lhe que Oliver sequer o recebeu, e, ao aparecer no palco o Jovem Bernard, no passado, contando que o rapaz havia sido reprovado em matemática, Willy fala com Biff como se estivesse neste passado (aludindo a esta reprovação de seu filho, algo que deixa o jovem confuso) [373]:

> *BIFF: Pai, você vai me deixar explicar?*
>
> *(...)*
>
> *JOVEM BERNARD,* frenético*: Senhora Loman, senhora Loman!*
>
> *HAPPY: Fala para ele o que aconteceu!*
>
> *BIFF,* para Happy*: Cala a boca e me deixa sozinho!*
>
> *WILLY: Não, não! Você tinha que ir e ser reprovado em matemática!*

---

[373] Outra mistura temporal deste tipo acontece na página 186. Willy transita duma cena do passado, em que Biff, adolescente, está partindo para disputar uma partida de futebol, para o presente, no escritório de Charley, em que ele encontra Bernard advogado renomado. Willy se mantém no passado por algum tempo antes de voltar ao presente – Bernard inclusive perguntará *"com quem ele está brigando? [who's he arguing with?]",* no que Jenny, secretária de Charley, responderá: *"Com ninguém. Não há ninguém com ele [Nobody. There's nobody with him]"* (p.187), aludindo também, de certa forma, à solidão que o caixeiro apresenta ao longo da peça: (*WILLY,* entrando*: É gol! É g... Ele vê Jenny... Jenny, que bom te ver…como está você? Trabalhando? Ou ainda honesta? [Touchdown! Touch - He sees Jenny. Jenny, Jenny, good to see you. How're ya? Workin'? Or still honest?]* (p.187)). Estas frases de Willy a Jenny, após trabalhar arduamente pela empresa de Howard e ser demitido, demonstram implicitamente a sua crítica ao fato de não conseguir o reconhecimento por este trabalho árduo, deixando a entender, anedoticamente, que quem trabalha não é honesto - o que nos faz lembrar as corridas do ouro e as tentativas de obtenção do *American Dream* por vias mais "fáceis", já discutidas anteriormente.

BIFF: Que matemática? Do que você está falando? (p.200)[374]

7.2 - Repetição - músicas nas peças: além do paralelismo entre cenas (do passado e do presente), que aponta para constantes recorrências em ambas as peças, existem também outros traços de repetição que chamam a atenção nas duas obras. Há aspectos tanto em *Death of a Salesman* como em *Rasga Coração* que se repetem: por exemplo, a risada da Mulher com quem Willy trai a esposa (pp.149, 150, 203, 207), ou as falas de Luca em que este critica o pai, dizendo que o militante comunista não é revolucionário por ser funcionário público, e ir ao trabalho todo o dia no *"mesmo ônibus 415"*, com dinheiro trocado no bolso para não brigar com o cobrador (pp.62,75) [375].

Repetições podem ser relacionadas a refrões de músicas[376], sendo que tais músicas são parte da estrutura das obras. Ambas as peças são caracterizadas por uma forte presença musical. Há, nas duas obras, canções ou motes musicais que tendem a representar o conteúdo das peças, mas que também tem como função apresentar comentários (irônicos) do que acontece com as personagens[377].

---

[374] *BIFF: Dad, will you give me a minute to explain?*
(...)
YOUNG BERNARD, frantically*: Mrs Loman, Mrs Loman!*
HAPPY: Tell him what happened!
BIFF, to Happy*: Shut up and leave me alone!*
WILLY: No, no! You had to go and flunk math!
BIFF: What math? What are you talking about?

[375] Chama a atenção a rubrica da página 58 de *Rasga Coração*: *"Milena, Camargo Moço e Luca falam ao mesmo tempo repetindo as últimas falas"* – grifo meu. Tal repetição simultânea de falas corrobora a tensão entre uma mobilização coletiva, defendida por Camargo Moço, e a ação direta, como queria Milena.

[376] A repetição de frases de personagens do plano do passado no final de ambas as peças chama a atenção. Em *Salesman*, Willy, antes de seu suicídio, que simboliza sua derrota na busca pelo *American Dream*, ouve sucessivas frases de Ben (já ditas anteriormente na obra) que reafirmam a importância da luta pelo *American Dream*, tal como *"A selva é escura mais cheia de diamantes [The jungle is dark but full of diamonds]"* (p.218). Este comentário de Ben diz que, quando se luta, mesmo nas dificuldades, se consegue ficar rico (algo que, ironicamente, não ocorre com Willy). Já *Rasga Coração*, no momento em que Manguari expulsa Luca de casa, também apresenta repetições de frases anteriormente já ditas por personagens do passado, tal como *"fora da minha casa com a Michela",* de 666, e *"Você disse pra ele que agora fabricamos penicos e mesmo assim ele te mandou embora? Que falta de compreensão..."* (p.75), de Lorde Bundinha, remetendo à ideia de recorrência do pai que expulsa o filho de casa por questões de conflito geracional. Além disso, temos a presença recorrente de *"As perspectivas são favoráveis para nós"* (p.77), frase de Camargo Moço, que ironiza a perspectiva positiva de uma real mobilização popular durante e após a Segunda Guerra Mundial (uma vez que o que se segue é uma ditadura militar no país, sendo que nem pai e filho – Manguari e Luca - conseguem se unir numa perspectiva de luta). A hipótese é que estas frases acabam sendo comentários irônicos e épicos sobre a situação de ambas as peças – a derrocada de Willy, o conflito geracional, a concepção de luta coletiva.

[377] Sobre a importância da música na obra épica de Brecht, Willet comenta: "Brecht não era um músico experiente, mas, muito mais do que a maioria dos escritores, possuía ideias musicais bastante profundas, e sua obra está repleta de implicações musicais" (1967:159). Tais músicas serviam como comentário e contraponto (muitas vezes irônico)

Em *Salesman*, as músicas são de cunho instrumental, diferentemente de *Rasga Coração*, em que as canções portadoras de letras são mais presentes (isto sendo, provavelmente, fruto de uma influência maior em Vianinha de Brecht, cujas canções possuíam letras que comentavam as ações das peças). No entanto, na peça americana, elas também possuem um alto poder de sugestão e comentário.

Podemos ter, na obra de Miller, temas musicais como o da Mulher, de simples introdução desta na peça (p.149). Há uma tendência para músicas que representam personagens e sua interioridade (Fala-se no *"tema de Willy"* quando os filhos o deixam sozinho no restaurante (p.209), e na *"música [idílica] de Ben"* (pp. 183, 218), que representa, possivelmente, o desejo de Willy de volta ao passado e de participação nas aventuras alascanas e africanas do irmão – algo complexo, como discutido anteriormente). Já outros motes musicais apresentam adjetivos que os caracterizam nas rubricas da peça: quando Ben fala do pai para Willy, a música tocada tem que estar num *"rollicking tune"*, ou seja, num tom "vivo", "alegre", "brincalhão" (p.157, 213). E quando Bernard adolescente entra em cena, a rubrica menciona a *"música alegre dos garotos"* (p.184). Há também um *"mocking frenzy"* (frenesi zombeteiro), quando Willy põe todas as suas expectativas na ideia que Biff será um campeão de futebol famoso, enquanto Charley zomba desta expectativa, questionando-lhe *"quem é Red Grange" (*p.186). Podemos enumerar, do mesmo modo, os *"traffic sounds"* (sons do tráfego [de carros]), no momento em que Bernard adulto, advogado, aparece, simbolizando um certo cosmopolitismo (p.187), a *"raucous music"* (música rouca) que ambienta a cena do restaurante, e a *"música crua a sensual"* que introduz o diálogo entre a Mulher e o caixeiro.

Há também momentos nos quais "uma única nota" é ouvida: a *"única nota de trompete que vibra no ouvido"* (p.200), introduzindo a cena no passado em que Bernard anuncia que Biff foi reprovado, simultânea à cena do restaurante; além da música de transição do segundo ato para o réquiem, que se intensifica num frenesi, e se transforma na pulsação suave de uma única corda de violoncelo, convertendo-se numa marcha fúnebre (p.220). E, por fim, há o som da flauta ouvida por Willy Loman, que remete sobremaneira ao seu pai, vendedor de flautas.

Assim, por um lado, em *Salesman*, há músicas que representam personagens (a música de Ben, a música de Willy), e outras que corroboram a ação da peça (a nota de trompete que anuncia

---

ao que estava sendo dito pelos atores: "Neste caso, a música converte-se numa espécie de pontuação, um sublinhar das palavras, um comentário bem dirigido que assinala os pontos essenciais da ação ou do texto. E é como tal que a música exerce sua função em todas as peças de Brecht" (p.168).

a reprovação de Biff); no entanto, há muito de ironia nestas músicas, que acabam comentando (epicamente) o que ocorre na peça.

Chama a atenção que certas músicas do passado são alegres (a dos meninos, do pai de Willy) e reforçam o clima idílico no qual aparece o passado para o caixeiro. Suas lembranças portam as promessas de prosperidade que não serão cumpridas no presente. Assim, estas músicas alegres acabam sendo irônicas em relação ao final trágico de Willy.

Nos momentos em que uma única corda ou nota é ouvida, pode haver a alusão à solidão de Willy, num universo de anônimos e indivíduos solitários. No final da peça, a *"corda solitária"* de violoncelo (p.220), após o frenesi musical (possível frenesi do sistema social) mergulha numa marcha fúnebre, tal como Willy "mergulha" sozinho numa morte anônima diante do turbilhão social. [378]

E, por fim, a flauta, que representa, entre muitas coisas, o pai de Willy, esta origem perdida que o caixeiro tenta recuperar perguntando para Ben como era seu genitor, além de também remeter a um passado idílico em que a harmonia e a camaradagem ainda eram possíveis, e as esperanças de obtenção do *American Dream* ainda existiam (tal como seu pai, segundo Ben, o obteve). Esta flauta praticamente inicia e termina a peça, se repetindo inúmeras vezes, e a perpassa, ultrapassando o ponto de vista da mente de Willy, o que, como dito, possivelmente demonstre um ponto de vista a mais na peça. Além disso, trata-se de um comentário épico que, entre outras coisas, alude à tensão irônica entre a visão idílica do passado que tinha o pai de Biff (sendo que este passado também já apresenta problemas, como dito anteriormente) e sua realidade presente.

Esta visão idílica do passado também se apresenta, de certa forma, em *Rasga Coração;* por exemplo, na música de Gardel tocada (advinda do plano do passado) quando Luca faz as pazes com o pai depois de brigarem devido aos seus diferentes pontos de vista. Trata-se de um tango (*El dia em que me quieras no habrá mas que harmonia/ será clara la aurora/ y alegre el manancial*) (p.34), que fala da harmonia e da felicidade que haverá quando o casal (no caso da música) estiver junto. Ironicamente, o que acontecerá, no final da peça, é o rompimento entre pai e filho, e

[378] Nesta transição para o réquiem, a música tocada é *"débil e alta". Ela sobe em intensidade, quase como um grito insuportável ("faint and high, stops him [Willy]. It rises in intensity, almost to an unbearable scream*"), reforçando a atmosfera expressionista da peça.

não a harmonia entre ambos. Isto demonstra que as músicas de tom idílico são utilizadas em contextos que as contradizem e ironizam, o que acompanha a estrutura analítica crítica da obra[379].

Outra música que demonstra um tom idílico é "Fascinação", cantada por Manguari e também oriunda do plano do passado (p.40, 51): *"Os sonhos mais lindos, sonhei/ de quimeras mil, um castelo ergui"*. Esta música, que se repete bastante na peça, comenta, de certo modo, sobre todas as esperanças de Manguari, de ser cantor profissional, de ver a Revolução de 1930 transformar o Brasil num país sem desigualdades sociais (o que não aconteceu), e de ver seu filho seguindo a sua militância comunista (o que também não aconteceu). As esperanças do passado contrastam, por meio desta canção, com as derrotas do presente.

Estas canções, que aparecem na peça pelo fato de Manguari ter querido ser cantor de rádio, servem para ambientar as personagens no contexto dos anos 30 e 40, e para fazer a representação deste período na peça. Servem também para apresentar as forças sociais que regem as personagens, como, por exemplo, o "Hino integralista" (p.19), tocado quando Castro Cott entra em cena (aludindo ao integralismo), e o "Hino a João Pessoa" (p.20), que representa Camargo Velho e o tenentismo de esquerda, sendo que ambos aparecem, inclusive, tocados simultaneamente quando Manguari e Camargo Velho recolhem armas para a Intentona Comunista de 1935, ao mesmo tempo em que Castro Cott e 666 guardam munição para o levante integralista, tendo os dois movimentos fracassado em derrubar o Estado Novo de Vargas [380].

No entanto, apesar de as músicas serem representativas deste contexto, elas não deixam de comentar sobre as situações da peça. Nena, por exemplo, canta *"Sorvetinho, sorvetão/ sorvetinho de ilusão/ quem não tem duzentos réis/ não toma sorvete não/ sorverte Iaiaá/ é de quatro qualidades" (p.21),* e retoma o contexto histórico dos anos 20 e 30 na peça, além de também comentar sobre as desigualdades sociais brasileiras: quem não tem dinheiro, não tem direito ao sorvete (simbolizando as riquezas do país), sendo a propaganda dele uma "ilusão" para aqueles que não têm as condições financeiras de comprar o produto. [381]

---

[379] Os tangos presentes na peça, além de responderem ao contexto do período getulista, em que eram largamente aceitos, fazem a ligação entre o Brasil e seus vizinhos latino-americanos, também inseridos num contexto de ditadura militar.

[380] "As músicas inseridas ao longo da ação funcionam como vinhetas temáticas e atuam como elementos de quebra do realismo e de captação de dados de época" (Betti, 1997:305).

[381] Em Brecht, as músicas tinham como característica não se sobreporem ao texto, uma vez que elas são comentários que devem ser entendidos e analisados pelo público e não podem passar despercebidos: "Em *A Ópera dos Três Vinténs*, que Brecht e Weill escreveram com assinalável rapidez no verão de 1928, os cantores eram principalmente atores e as canções eram interrupções; nunca foi permitido à música que se sobrepusesse ao texto continuamente lúcido" (Willet, 1967: 168).

Também deve ser destacada a música "Oi que terra boa pra se farrear", além de uma marchinha de carnaval que apresenta uma paródia do poema "Canção do Exílio", de Gonçalves Dias ("Minha terra tem lourinhas/ moreninhas chocolates/ minha terra tem palmeiras / onde canta o sabiá"). Ambas apresentam uma visão carnavalesca do Brasil, e são cantadas no fim do primeiro ato, ao lado da fala de Camargo Velho dizendo que Getúlio "traiu a revolução de 30" – uma fala de instabilidade política que contrasta com o clima de alegria carnavalesca das músicas, demonstrando o clima (político) do país na época de Vargas e suas tensões / contradições.

Por fim, a peça começa e termina com "Rasga o coração", canção de Catulo da Paixão Cearense e Anacleto Medeiros *("Se tu queres ver a imensidão do céu e mar/ refletindo a prismatização da luz solar/ Rasga o coração, vem te debruçar/ sobre a vastidão do meu penar").* Esta música acaba remetendo à dor da cisão entre pai e filho, entre Manguari e Luca, além de ser utilizada por Vianna, possivelmente, para aludir à "imensidão do céu e mar" que se tornou a história brasileira, com a sua "prismatização" de forças sociais que atuaram ao longo da história do país.

As músicas em *Rasga Coração* tendem a estar mais ligadas ao âmbito social e a determinados contextos históricos, retratando momentos do Brasil dos anos 20 aos anos 70, enquanto que, em *Salesman,* elas estão mais atreladas à personalidade das personagens. De qualquer maneira, apesar de o comentário por meio da música ser mais incisivo em *Rasga Coração* do que em *Salesman* (pelo fato também de as músicas apresentarem suas letras que reforçam este comentário sobre a cena, enquanto que, na peça de Miller, a melodia instrumental faz o comentário mais ambíguo, não se tendo certeza total se o mote musical ratifica ou ironiza a ação dramática – ambiguidade própria da música), ele aparece, diversas vezes, em ambos os textos como traço épico, comentando e ironizando o que ocorre em cena.

Exemplo da importância da música em ambas as obras é que, assim como "Rasga o coração" inicia e termina a peça, o som da flauta inicia e termina *Salesman,* numa estrutura circular que refletirá, em certos momentos, a forma das obras. O aspecto cíclico presente na recorrência do som da flauta e da música "Rasga o Coração", de certo modo, também influencia o início e o fim das peças – sendo que, aparentemente, parte-se de um início para, de alguma maneira, retornar a ele no final[382].

---

[382] Outro ponto de semelhança entre as duas obras é que, em seu final, as músicas aumentam de intensidade ao extremo frenético, até caírem numa "resolução", que, em geral, volta ao tema da peça. No caso brasileiro, temos a seguinte rubrica: *"(...) todos cantam cada vez mais alto até que pare tudo de estalo, cantam baixo, 666, Lorde Bundinha, Castro Cott e Camargo Velho"* (p.77), em que "Rasga o coração" volta a ser cantada; no caso americano,

A cena inicial de *Salesman*, por exemplo, mostra Willy advindo de um acidente de carro. No final, esta cena reaparecerá (como evolução dramática ou repetição épica), e, neste caso, o caixeiro acaba por cometer o suicídio de certa forma já anunciado no início da obra. Tal paralelismo tem como variação o fato de que, desta vez, Willy conseguiu efetuar o ato de suicídio – assim, a cena inicial, de alguma maneira, já prenuncia a final.

Já em *Rasga Coração*, a estrutura circular se dá de forma um pouco diferente: no início da peça, Manguari aparece fazendo as contas do mês com Nena (pp.19-20), escrevendo na mesa[383]. Ao final, ele estará novamente escrevendo – agora um relatório *("Faz um relatório concentrado*", p.76), provavelmente sobre os pensionistas do Departamento de Limpeza Urbana, cuja pensão estava atrasada (pp.76-7). Isto demonstra que Manguari inicia e termina a peça do mesmo modo: mesclando sua vida familiar (calculando as contas do mês), de funcionário público, com sua militância política (em favor dos pensionistas citados). [384]

Se a música é presente em ambas as obras, vale lembrar que a estrutura musical possui motes e refrões que se repetem, com ligeiras variações. Assim, as repetições, recorrências e paralelismos presentes nas peças evocam, de certo modo, esta estrutura musical, que não está muito alinhada com a linearidade dramática, indicando uma estrutura mais épica e circular. [385]

7.3 - Uso da luz nas peças e aparecimento das personagens: A música aparece também nas peças para auxiliar na transição entre cenas (especialmente na mudança temporal entre passado e presente). No entanto, há outros elementos que contribuem para estas transições.

A luz e suas gradações são extremamente importantes para a transição entre as cenas do passado e do presente, tanto em *Salesman* como em *Rasga Coração*. É comum, por exemplo,

---

quando Willy bate o carro, temos o "frenesi de som", transformado em "pulsação suave de uma corda de violoncelo", que evolui para uma marcha fúnebre, e, no réquiem, termina como o som da flauta. Em ambos os casos, musicalmente falando, parece haver uma espécie de "clímax" e "desenlace", com uma música perturbadora que se acalma ao final, relembrando, de certa forma, a estrutura da forma dramática.

[383] O momento em que Manguari e Nena aparecem fazendo as contas do mês é a primeira cena "dramática" da peça, ou seja, que não faz a apresentação das personagens à plateia cantando suas músicas-tema. Nela, o militante comunista cita produtos como Mococa e Baygon – este último custando $ 25, 90. Tal episódio de cálculos de orçamento reaparecerá na cena 8 (p.69); no entanto, aqui, o Baygon custará $37, 30, com o seguinte comentário de Manguari: *"...dobradinha, gelatina, guardanapo, Mococa, Baygon! 37, 30...olha isso....olha isso...há cinco meses foi 25, 90!".* Isso mostra que há uma diferença de 5 meses entre uma cena e outra (distância temporal que se configura um traço épico na peça, afrouxando a estrutura dramática, para possivelmente demonstrar a inflação do período ditatorial); no entanto, a semelhança entre ambas as cenas é grande, sendo uma paralela a outra (com a diferença de que a inflação do período fez o preço do produto bem mais caro do que há 5 meses).

[384] Betti comenta sobre a estrutura circular de *Rasga Coração*, algo que problematiza a linearidade da peça: "O texto encerra-se exatamente como começara: Manguari empreende seu costumeiro levantamento das despesas e dá seguimento aos repetidos contatos telefônicos feitos no exercício anônimo e assíduo da militância" (1997:295).

[385] Vale lembrar que Miller (1995:144) comenta que pensou até em estudar música e seus acordes para compor *Death of a Salesman* e inserir nela uma estrutura de simultaneidade.

encontrar rubricas que acentuam a necessidade de crescer e decrescer a luz para a transição das cenas: *"A luz vai diminuindo sobre eles que dançam. Lorde Bundinha sob seu foco de luz do passado, que também diminuiu"* (p.54), num momento em que Bundinha desaparece, no passado, para maior foco na cena do presente, quando Manguari propõe o plano de luta a Luca; *"A luz cai no quarto de Bundinha e diminui na reunião jovem que prossegue afora só com slides"* (p.60), na transição da cena da reunião dos jovens que decidem pela ocupação da escola para o episódio em que Luca vai discutir com o pai e defender o ponto de vista de Milena; no caso da peça americana, *"A luz lentamente se apaga sobre Linda enquanto ela se acende em Howard [Light slowly fades on Linda as it rises on Howard]"* (p. 177), na mudança de uma cena entre o caixeiro e Linda, em casa, para o episódio do diálogo entre Willy e Howard, na empresa; *"A luz se acende numa pequena mesa na sala de recepção do escritório de Charley [Light rises (...) on a small table in the reception room of Charley's office]"* (p.186), que configura a mudança de uma cena em que Willy leva Biff adolescente para a partida de futebol que disputaria o filho, no passado, para o episódio em que o caixeiro está no escritório de Charley, no presente.

É comum também a ideia de *"foco de luz [do passado e do presente]"*, especialmente na peça brasileira (ex. p.19, 69). No entanto, apesar de não ser dito por Miller, o foco de luz também está presente em *Salesman*, uma vez que tira-se a luz de uma cena / personagem para inseri-la em outra cena / personagem). Tal foco acaba direcionando o ponto de vista: se ele enfoca Lorde Bundinha, por exemplo, há a descrição das ações desta personagem; se ele enfoca este, e, ao mesmo tempo, o plano do presente em Manguari, há o desejo de comparação paralelística entre ambos; assim, faz-se claro que há um ponto de vista, uma espécie de "narrador" que organiza, de certa forma, o conteúdo da peça, e direciona o olhar do espectador para determinado local do palco. Se o foco sai da cena do encontro entre pai e filho no restaurante, por exemplo, e cai na cena do hotel em Boston no passado, em que Willy se encontra com a Mulher, o mesmo parece acontecer – o que configura outro traço épico das peças.

Assim, além da luz, fundamentais nesta transição entre cenas são também a própria entrada e saída de certos personagens nas duas peças, como é o caso de Lorde Bundinha que, ao sabermos que ele está no plano do passado, sua entrada já pressupõe que este foco entrou em cena novamente (como na página 39, em que o boêmio "irrompe a cena" para cantar). No caso da peça americana, isto acontece constantemente; por exemplo, com a entrada de Stanley, para designar o presente no episódio do restaurante, e principalmente da Mulher, dos jovens Biff, Bernard e Hap-

py e de Ben, para indicar o plano do passado. Exemplo disso, no caso de Ben, se dá na página 183, em que o irmão do caixeiro entra em cena (com sua respectiva música, que, como dito, auxilia na transição temporal[386]), e já sabemos que se está no passado[387]; também na página 160, este irmão sai de cena, indo para fora do palco, "no escuro", tal como designa a rubrica, e Linda volta a este palco, indicando o retorno ao presente.

7.4 - A questão da narração: As narrativas (que portam em si o passado, ou seja, um conteúdo épico) são sobremaneira presentes em ambas as peças. No entanto, em *Rasga Coração*, elas apresentam peculiaridades dignas de comentário. Exemplo disso é a fala de Nena que se segue:

> *NENA - ... Alô, pois não? É daqui mesmo. Como? Meu Deus do céu! Agora de madrugada?* (Fala pra dentro) *Custódio, Custódio... Luca e mais uma porção de outros invadiram o colégio às cinco horas da manhã, Custódio! Que ele fugiu, mas sabem que Luca estava!* (No telefone) *Meu marido hoje está com muitas dores, ele tem muitas dores...* (Fora do fone) *que destruíram as provas do meio do ano, puseram fogo, Custódio, vem atender aqui, pelo amor de Deus... (p.63)*

Aqui ficamos sabendo da invasão do colégio feita pelos alunos por meio desta narração de Nena; logo após, aparecem as cenas em que Luca é torturado; certas manifestações coletivas, como a invasão do colégio, não são apresentadas cenicamente na peça brasileira: elas são narradas, como no caso acima. Como Vianinha procurou estudar a perspectiva de um homem de classe média como Manguari, incluindo nela a análise de sua vida familiar conjugada à vida social, *Rasga Coração* acaba apresentando tais narrações, que são traços épicos comumente utilizados no drama realista.

No entanto, o uso da narrativa na peça se torna complexo quando, após esta fala de Nena, aparecem no palco vários atos de tortura e repressão sofridos por Milena, Luca, Manguari jovem, Camargo Velho e Lorde Bundinha. Depois destas cenas de tortura e coação, a fala da esposa de Manguari é retomada na página 65 *("É que meu marido está com dores...*") – o que mistura as cenas de repressão do passado e do presente citadas com a narração de Nena; e, após tais palavras da mãe de Luca, o que se segue é uma transição rápida, feita pela luz, para um diálogo entre Ca-

---

[386] Exemplo de auxílio da música na transição temporal em *Rasga Coração* é, por exemplo, a canção de Carmem Miranda tocada na página 26, em que se sai da cena do passado, com Manguari e Lorde Bundinha participando de um concurso de valsa, para a cena do presente que introduz Luca na peça.

[387] No entanto, a partir desta cena, não sabemos dizer mais se as entradas de Ben na peça se referem ao passado de Willy ou se são alucinações do caixeiro, uma vez que Ben começa a falar sobre o dinheiro do seguro e sobre o suicídio que Willy faria para obter este dinheiro – algo que não parece ter início no passado.

margo Moço e o filho de Manguari – este já em casa, depois de ser coagido por Cott -, sendo que o primeiro acusa o segundo de tê-lo delatado como participante da ocupação. Esta transição novamente marca as mudanças tempo-espaciais rápidas que apresenta a peça, e que desafiam a linearidade dramática da obra brasileira [388].

Também chama a atenção o uso das narrativas em *Rasga Coração* quando Camargo Moço explica a Nena que recebeu uma oferta de um colégio de freis dominicanos para que ele e Luca terminassem seus estudos nesta instituição - explicação esta que é continuada por Manguari:

> *CAMARGO MOÇO - ...É, precisava resolver o mais depressa possível, ofereceu para quantos quiserem...ele é o prior dos frades dominicanos...que tinham acompanhado todo nosso caso... só vieram falar agora porque tinham de fazer consultas...* (A luz fecha sobre Camargo Moço. Abre sobre Manguari com Luca. Manguari prossegue a explicação que Camargo Moço estava fazendo, sob este foco de luz que cresce entram Camargo Moço e Nena).
> *MANGUARI - ...E ele ofereceu o colégio dos dominicanos para vocês fazerem recuperação em dezembro, e, se você passar, ele diz que dá o diploma do científico pra vocês poderem fazer o vestibular, Luca! Não é sensacional? Você não perde esse ano, que o padrezinho é um acontecimento, que ele diz: "Isso que estou oferecendo é ilegal, hein? Mas nós gostamos de gente de cabelo comprido por causa do nosso chefe: Jesus!* (Todos riem felizes. Luca parado) *A solidariedade, filho... afinal deu algum resultado o movimento que você fez, Luca*...(Silêncio) *Não é uma maravilha fazer vestibular ainda? (pp.73-4 – grifo meu)*

Com o auxílio das luzes (que se apagam sobre o sobrinho de Camargo Velho e se acendem sobre o pai de Luca), as narrações de Camargo Moço e de Manguari são fundidas num mesmo relato, cuja sequência se configura na recusa de Luca a voltar a estudar. Temos aqui também uma distância temporal entre a fala do jovem e a do militante comunista, desfeita por meio desta fusão narrativa.

Vale ressaltar também o momento em que Manguari narra a Nena a morte de Lorde Bundinha (e, segundo Nena, já não é a primeira vez que ele faz esta narração, o que ratifica a ideia de recorrência na peça); neste caso, no entanto, a narração é acompanhada da dramatização cênica do que é narrado:

---

[388] Outro exemplo de brusca mudança tempo-espacial ocorre na página 71, após uma fala de Manguari *("...Sabe Nena? Eu vou falar com o Luca...amanhã eu falo com ele"*), ao que se segue o apagamento da luz (também sobre os personagens do passado nesta parte) e o seu respectivo reacender sobre Luca fazendo ioga, no que Manguari diz *"Luca, quero falar com você, filho..."*. Este apagar e acender de luzes significou uma noite passada, numa rapidez cinematográfica de transição de cenas.

LORDE BUNDINHA - ...Preciso de médico, mon choux...pelo amor de Deus, me acuda, me acuda, não quer-do morrer, juro, não quero bater o 31...sabe porque...semana que vem vai passar no cinema "A Volta de Dick Tracy", "A Volta do Zorro", "A Volta de Pimpinela Escarlate", não posso perder a volta de Dick Tracy, mon choux...não posso per...Manguari! mon choux! Manguari, mon choux, eu... (Lorde Bundinha morre)
MANGUARI – Lorde?...Lorde?...Isso, mon choux, vê se dorme, tem é que ficar na flauta...
(A Nena) *Ele estava morto nos meus braços, Nena, e eu pedindo pra ele dormir...* (A Lorde) *Isso, mon choux, dorme bem à rosa divina... precisa tirar cera e deitar verde...* (Lorde Bundinha escorrega lento, rola no chão, ainda caído. Longo silêncio) *(pp.70-1).*

Bundinha menciona vários filmes hollywoodianos que possuem em seu título o termo "a volta" (sendo que a repetição de um termo que possui semanticamente este traço de repetição - "a volta" - reforça mais ainda o aspecto de recorrência na peça). Nesta cena, Manguari representa cenicamente sua atitude na morte de Bundinha e, ao mesmo tempo, a narra a Nena, tendo assim, este episódio, uma mescla de narração e atuação dramática que torna complexo e formalmente inovador o uso da narrativa na obra[389].

Mas *Salesman* também apresenta trechos muito curiosos. Exemplo disso é uma longa fala feita por Linda, em que ela defende seu marido das críticas de Biff; há nesta fala uma mescla de narração de como Willy vivia no passado, com comentários sobre sua atual situação, que se assemelham muito a um comentário épico-narrativo (neste caso, sobre a situação trabalhista de Willy, e sobre o fato de, apesar de seu arraigamento no passado, toda a sua geração já ter morrido, e ele ser um homem que não se adapta ao presente):

LINDA: Eles são piores que seus filhos? Quando ele lhes trazia bons negócios, quando era jovem, eles ficavam felizes ao vê-lo. Mas agora seus velhos amigos, os velhos compradores que gostavam tanto dele e o achavam necessário – eles estão todos mortos, aposentados. Willy conseguia negociar com seis, sete clientes por dia em Boston. Agora ele tira suas malas do carro e as põe de volta e as tira de novo e ele está cansado. Ao invés de andar ele fala agora. Ele dirige 700 milhas, e quando chega lá ninguém o conhece mais, ninguém lhe dá boas vindas. E o que passa pela mente de um homem que dirige 700 milhas de volta para casa sem ter ganhado um centavo? Por que ele não falaria consigo mesmo? Por quê? Quando ele tem que procurar o Charley e pegar emprestados cinquenta dólares por semana e fingir para mim que este é o seu salário? Até quando isto vai continuar? Até quando? Você sabe por que estou sentada aqui esperando? E você me diz que

[389] Em peças de Brecht, como *O círculo de giz caucasiano*, temos também uma mescla similar de narração e atuação dramática, tal como nesta cena da morte de Bundinha. A morte do boêmio, sendo que este morreu sem a ajuda de Manguari, dopado por morfina, fez o militante comunista perceber que a sua alienação provocada pela droga atrapalhou Bundinha em sua luta pela vida, o que pode ter feito, simbolicamente, Manguari retomar a sua luta política.

> *o seu pai não tem caráter? Um homem que até hoje só trabalhou para cuidar de vocês? Quando ele ganha uma medalha por isto? Este é o seu prêmio – chegar aos 63 anos, e encontrar seus filhos, que ele amou mais do que a ele mesmo, um deles um namorador vagabundo... (p.163)* [390].

A esposa de Willy demonstra que sabia mais sobre a situação do caixeiro do que parece, uma vez que ela era consciente de que o marido mentia que recebia um salário, mas, na verdade, pegava emprestado dinheiro de Charley. Linda possui certos trechos em que comenta sobre a situação do marido - como o mencionado acima, e sua última fala na peça, por exemplo. Embora não seja denominada como "narradora" por Miller, ela demonstra esta função em *Salesman*. No caso da cena citada, Linda fala sobre as dificuldades presentes no emprego de Willy – por exemplo, o fato de este viajar e não ganhar um centavo. Tal fala é longa a ponto de parecer mais um comentário épico do que uma resposta a um diálogo (embora seja uma réplica a Biff), sendo uma defesa que, em muitos aspectos, poderia se estender a Manguari e às suas experiências e derrotas, desvalorizadas pelo filho.

7.5 – Estrutura "cinematográfica" e diálogo com peças anteriores: Tanto *Death of a Salesman* quanto *Rasga Coração* já foram, de certa maneira, aproximados à estrutura cinematográfica por críticos de teatro - o que representa mais um fator de proximidade entre estas duas obras e a forma épica.

Se levarmos em consideração que o cinema, por sua estrutura narrativa, tende a ser considerado um subgênero da Épica, isto é significante como referência aos traços épicos de ambas as peças. No caso de Miller, ele comenta como *Salesman* foi vista por muitos como "cinematográfica":

> É necessário salientar que, enquanto a peça é às vezes chamada de cinematográfica em sua estrutura, ela falhou como filme, como obra de movimento. Eu acredito que a razão básica para isto – ao lado da grosseira insensibilidade que permeia a produção do filme – foi o fato de a tensão dramática causada pelas memórias de

---

[390] *LINDA: Are they any worse than his sons? When he brought them business, when he was young, they were glad to see him. But now his old friends, the old buyers that loved him so and always found some order to had him in a pinch –they're all dead, retired. He used to be able to make six, seven calls a day in Boston. Now he takes his valises out of the car and puts them back and takes them out again and he's exhausted. Instead of walking he talks now. He drives seven hundred miles, and when he gets there no one knows him any more, no one welcomes him. And what goes through a man's mind, driving seven hundred miles home without having earned a cent? Why shoundn't he talk to himself? Why? When he has to go to Charley and borrow fifty dollars a week and pretend to me that it's his pay? How long can that go on? How long? You see what I'm sitting here and waiting for? And you tell me he has no character? The man who never worked a day but for your benefit? When does he get the medal for that? Is this his reward - to turn around at the age of sixty-three and find his sons, who he loved better than his life, one a philandering bum… (...).*

> Willy ter sido destruída quando este é transferido, literalmente, aos locais somente imaginados por ele na peça. [391]

A crítica que Miller faz neste trecho é ao filme inspirado na peça produzido pela Columbia Pictures nos anos 50, com Frederick March atuando como Willy Loman. Curiosamente, o autor argumenta que a presença do passado na peça (elemento épico), em conflito constante com o presente, é responsável pela sua tensão dramática. E o defeito do filme seria justamente, ao levar Willy literalmente aos locais que ele recorda, deixar a obra mais narrativa do que dramática, e desfazer a tensão, o conflito dramático entre os tempos na peça. No entanto, como dito pelo próprio autor, muitos consideram a estrutura de *Salesman* "cinematográfica" devido à simultaneidade temporal provocada pelas lembranças de Willy. [392]

Já no caso de *Rasga Coração*, embora não tenha sido encontrada referência explícita da crítica sobre traços cinematográficos, Moraes cita Michalski e seu comentário sobre *Moço em Estado de Sítio* (1965), peça que, segundo Michalski, foi o gérmen de questões formais e de conteúdo de *Rasga Coração*. De acordo com o crítico, a obra de 1965, devido às suas seqüências breves em diferentes locais, possui uma estrutura cinematográfica:

> Numa análise feita em 1981, Yan Michalski diria que *Moço em estado de sítio* se situa, na dramaturgia de Vianinha, como obra de ruptura, 'prova de espantoso amadurecimento, e abertura de um caminho novo, que anos depois vai desembocar na explosão criativa de *Rasga coração*, com cujas idéias e forma ela apresenta nítido parentesco' (...)".
>
> Em termos de construção da narrativa, *Moço em estado de sítio* seria uma de suas mais arrojadas e inventivas obras. Em três atos, ele estruturou nada menos que 50 breves seqüências, sugerindo locais os mais diversos, numa dinâmica verdadeiramente cinematográfica (Moraes, 1991:149-50).

---

[391] "It may be in place to remark (…) that while the play was sometimes called cinematographic, in its structure, it failed as a motion picture. I believe that the basic reason – aside from the gross insensivity permeating its film production – was that the dramatic tension of Willy's memories was destroyed by transferring him, literally, to the locales he had only imagined in the play". Miller, A. Introduction to Collected Plays [Introdução às obras reunidas]. *In*: Martin (1999:139) [tradução minha].

[392] Vale lembrar também o comentário feito por Murray (1967:36), citado anteriormente, em que ele diz que um argumento válido para a flauta ainda existir no réquiem, após a morte de Willy, seria o de que o público, após a era do cinema, passou a aceitar mais facilmente as "dissoluções cinematográficas com música de acompanhamento", embora o crítico refute o argumento logo em seguida, dizendo que a música, em *Death of a Salesman*, é muito "bem integrada com a ação da peça" para que o argumento sobre o cinema seja válido. De qualquer forma, novamente a imagem do cinema aparece como comentário de características de *Salesman*.

Assim, vários traços épicos, como as mudanças tempo-espaciais rápidas que aparecem em *Rasga Coração*, auxiliadas pela luz e pela música, já estão presentes em *Moço em Estado de Sítio*. [393]

Moço em Estado de Sítio e *Rasga Coração* também se relacionam em seu conteúdo, que remete, de certa forma, às contradições da esquerda pré e pós-golpe militar. Exemplo disso é a personagem Cristóvão, um jornalista/ funcionário público que é pai de Lúcio. Lúcio, por sua vez, é um jovem rapaz no qual a peça se centra, que tenta uma militância política. Cristóvão diz ter suas convicções políticas, afirma que não vai aceitar cargos que comprometam esta convicção, mas, contraditoriamente, aparece pedindo a seus opositores políticos estes cargos para ele e para o filho, também num desejo de promoção que faça Lúcio gostar mais dele[394]. Do mesmo modo, Manguari, apesar de suas convicções políticas, faz acordos com adversários ideológicos (como Castro Cott) em favor de Luca, para que este não perca a bolsa de estudos, assim como 666, que queria, com sua influência, arranjar um cargo no Serviço de Endemias Rurais a Manguari jovem[395].

Miller e Vianinha apresentam, em suas obras, uma certa recorrência de aspectos formais e de conteúdo. O autor americano, como dito anteriormente, explora o tema do conflito entre pai e filhos (que simboliza uma tensão social maior), desde os seus primeiros rascunhos. *All My* Sons é um exemplo disso, já que, além de apresentar este conflito, a obra de 1947 ainda tenta pôr o pas-

---

[393] Curiosamente, o cinema aparece de forma expressiva em *Rasga Coração*, principalmente nos filmes assistidos por Manguari jovem e Lorde Bundinha, marcando, entre outras coisas, a influência americana no Brasil nos anos 30 e 40, analisados pela peça (cf., por exemplo, filmes americanos enumerados por Bundinha antes de sua morte (p.70) e os referidos por Manguari jovem (p.36), como "Pimpinela Escarlate" e "Zorro").

[394] Cristóvão: (...) Estou lá na minha seção doze anos, arquivando processos, editais... por mim, me aposentava, pronto. Mas é meu filho, entende, Etchevarrieta? Que estímulo ele pode ter? O pai trabalhou, faltou oito vezes, foi jornalista, abalou o país... e vai terminar chefe de uma seção sem muita importância...
Etchevarrieta: É...
Cristóvão: Eu sei, você é governo, eu vou morrer oposição. Mas eu ajudei você. Despachei dois protocolos fora de prazo. Nunca fiz isso. Mas preciso de um reconhecimento. Palavra – meu filho não gosta de mim, Etchevarrieta... Vai haver uma vaga no Conselho de Ensino Secundário... Um lugar onde eu opine e... Se eu fosse moço e me visse assim, não continuava... (...) (pp.16-7). Trecho de *Moço em estado de sítio* (cf. Bibliografia).
Betti comenta sobre os "pistolões", que auxiliaram Manguari a conseguir uma escola para Luca, numa relação, de certa forma, clientelista e paradoxal à sua militância – algo de que Cristóvão também se utiliza na obra de 1965: "A situação de Luca é ainda mais delicada pelo fato de ser bolsista - oportunidade que lhe foi garantida não só pelo fato de ser o melhor aluno da escola, mas também pelos contatos políticos do pai (os famosos 'pistolões')" (1997:294). 666, do mesmo modo, segue este caminho, uma vez que, após a Revolução de 32 em São Paulo, diz que ficou "casaca de gente no ministério da Saúde", e queria arranjar um lugar para Manguari no Serviço de Endemias Rurais. Por meio destas personagens, Vianinha parece tentar buscar a ideia de "pistolão" desde a sua origem (sendo que a prática do clientelismo foi muito forte durante a República Velha, representada pelo sanitarista).

[395] Cristóvão também lembra Willy Loman no sentido em que não se sente profissionalmente reconhecido após anos trabalhando num mesmo local, sendo que procura "subir na vida" para que o seu filho tenha orgulho dele (assim como, de certa forma, Willy tentava fazer com Biff).

sado no palco através da forma ibseniana que faz as personagens comentarem e viverem em função de uma ação passada, que não aparece em cena a não ser por meio de narrações. *Death of a Salesman*, por sua vez, retoma este conflito entre pai e filhos e a análise do passado.

O mesmo ocorre com Vianinha, o que nos permite aproximar, por exemplo, *Moço em Estado de Sítio* (1965) e *Rasga Coração* (1974). Entre outras obras suas que apresentam como tema a discussão das contradições da esquerda pré e pós-1964, e como forma uma simultaneidade temporal (e também espacial), estão *Mão na Luva* (1966) e *Papa Highirte* (1968).

7.6 - Autonomia de frases no texto épico: Se pensarmos na simultaneidade temporal passado-presente que há em *Death of a Salesman* e em *Rasga Coração*, torna-se interessante levar em conta ideias presentes em Jameson (1999). Segundo o autor de *O método Brecht*, em textos de cunho épico – como, por exemplo, romances (e, mais especificamente, os romances modernos), o grau de autonomia entre as partes do texto – já característica das narrativas, que freqüentemente possuem uma estrutura com episódios independentes entre si - é tamanha que pode chegar ao nível da frase: "O que se precisa acrescentar, entretanto, é que aquela autonomização, (...) uma vez em vigor, ela tende a descer até as unidades menores da narrativa, tornando as frases individuais potencialmente autônomas também" (1999:70-1).

Levando em consideração o que ocorre em *Death of a Salesman* e *Rasga Coração*, poderemos perceber que, em ambos os textos, há momentos em que, numa mesma fala, Manguari e Willy se dirigem, ao mesmo tempo, ao passado e ao presente.

Isto é visto em *Salesman*, por exemplo, num momento em que Willy, ao estar jogando cartas com seu amigo Charley, começa a ter uma visão do passado – seu irmão Ben, em seu afã por descobrir riquezas no Alasca e na África. Willy começa a falar com Ben, e Charley passa a não entender o que está acontecendo:

> *CHARLEY: Eu joguei o ás –*
>
> *WILLY: Se você não sabe jogar eu não vou jogar o meu dinheiro fora com você!*
>
> *CHARLEY,* levantando*: Era o meu ás, por Deus!*
>
> *WILLY: Estou cheio, estou cheio disso!*
>
> *BEN: Quando a Mãe morreu?*
>
> *WILLY: Há muito tempo. Desde o começo você nunca soube jogar cartas*[396] *(pp.155-6)*[397].

---

[396] *CHARLEY: I put the ace –*
WILLY: If you don't know how to play the game I'm not gonna throw my money away on you!
CHARLEY, rising*: It was my ace, for God's sake!*

Chega-se, aqui, ao ápice da simultaneidade temporal, da mistura entre passado e presente que se fundem num tempo só: Willy, numa mesma fala (a citada acima), responde a Ben ("Há muito tempo") e a Charley ("Desde o começo você nunca soube jogar cartas") – ou seja, responde ao passado e ao presente ao mesmo tempo, numa única fala, quase que numa mesma frase.

Outro exemplo disso ocorre no final da peça: Linda diz que a melhor coisa a ser feita é Biff sair de casa. Ben ecoa esta fala, mas, na verdade, estava comentando com Willy que a melhor coisa seria este deixar o dinheiro do seguro ao filho. Na mesma frase, ao mesmo tempo, Willy fala a Ben, no passado ("A única maneira. Tudo vai ficar...") e a Linda, no presente ("vá, querida, vá para a cama. Você parece muito cansada"):

> *BEN: A melhor coisa!*
> *WILLY: A única maneira. Tudo vai ficar... vá, querida, vá para a cama. Você parece muito cansada.*
> *LINDA: Suba logo... (p.219)* [398].

Já em *Rasga Coração* isto acontece quando Manguari, no passado, recusa a proposta de seu amigo, Lorde Bundinha, para participar de um evento cultural patrocinado pelo governo Vargas, para não trair as suas convicções políticas, ao mesmo tempo em que, já no presente, pede para seu filho Luca evitar o embate direto contra o diretor da escola, Castro Cott, e aceitar a sua oferta: Cott deixaria Luca utilizar cabelos compridos no colégio desde que este dissesse que era de um conjunto musical, o que só beneficiaria o filho de Manguari, atrapalharia a mobilização de pais e alunos e evitaria o escândalo na escola de Cott. Com a tensão presente nesta cena, Manguari fala, de um lado, com Bundinha, no passado, e de outro, com Luca, no presente, ao mesmo tempo:

WILLY: I'm through, I'm through!
BEN: When did Mother die?
WILLY: Long ago. Since the beginning you never knew how to play cards.

[397] Esta seqüência, em que passado e presente se fundem num tempo só, justifica o que Miller fala sobre *Salesman*; de que, na peça, não há *flashbacks* delimitando, separadamente, um tempo passado e outro presente, mas os tempos ocorrem simultaneamente: "Não há *flashbacks* nesta peça, mas somente um fluxo móvel entre passado e presente, e, isto, novamente, porque em seu desespero para justificar sua vida Willy Loman destruiu as fronteiras entre o agora e o antes (...) [There are no flashbacks in this play but only a mobile concurrency of past and present, and this, again, because in his desperation to justify his life Wily Loman has destroyed the boundaries between now and then (...)]". Miller, A. Introduction to Collected Plays [Introdução às obras reunidas]. *In*: Martin (1999:138-9). O mesmo ocorre em *Rasga Coração*, como será visto abaixo.

[398] *BEN: Best thing!*
WILLY: The only way. Everything is gonna be –go on, kid, get to bed. You look so tired.
LINDA: Come right up.

MANGUARI [a Bundinha] – *Você está pedindo os meus princípios, não dou e sai cinza*[399], *Bundinha!* (a Luca) *Contra fato consumado, Luca, não tem luta, entende? Vocês não têm grêmio, uma associação, um lítero-recreativo, pingue-pongue, nada! Lutar a partir de meio e antes de meio não lutar, não dá! (p.47).*

Aqui há a presença da simultaneidade temporal e de um efeito irônico, por meio da comparação entre um Manguari jovem, de princípios inabaláveis, e um Manguari experiente, mais flexível em seus princípios, que até aceita um acordo com o adversário político, Castro Cott, para evitar que Luca perca a bolsa na escola. Nesta cena, temos algo similar ao que aconteceu em *Salesman*: numa mesma fala de Manguari, uma frase direcionada a Bundinha, no passado ("Você está pedindo os meus princípios, não dou e sai cinza, Bundinha!") e outra direcionada a Luca, no presente ("Vocês não tem grêmio, uma associação, um lítero-recreativo, pingue-pongue, nada! Lutar a partir de meio e antes de meio não lutar, não dá!").

Outro exemplo em *Rasga Coração* é no trecho abaixo, em que Nena fala, ao mesmo tempo, no passado com Lorde Bundinha, e no presente com Manguari (chama Bundinha de detraquê numa frase, e pergunta a Manguari por que está rindo em outra):

LORDE BUNDINHA – Esse sal é muito pornográfico.
NENA – Gentes, que descoco! O senhor é tão detraquê! (Risos) *Se isso é hora de rir?*
MANGUARI – (Conseguiu levantar) *Claro que é hora e rir, Nena, estou de pé, ombro a ombro com os jovens guerreiros! (...) (p.52).*

Assim, podemos dizer que, em algumas cenas das peças, a simultaneidade temporal passado-presente chega a um nível tão grande que possuímos, numa mesma fala, frases referentes ao passado e ao presente. Ou seja, remetendo ao que Jameson fala em relação aos textos de cunho épico, cuja autonomia pode chegar ao nível da frase, aqui temos uma espécie de autonomia temporal que chega ao nível da frase: como foi exemplificado acima, Willy e Manguari possuem, ambos, falas que apresentam uma oração pertencente ao plano do presente, e outra pertencente ao plano do passado.

Chama a atenção também a última fala de Willy na peça, em que as frases não se completam, demonstrando um quebra sintática grande. O caixeiro fala primeiro sobre o jogo de Biff,

[399]"Não dou e sai cinza", segundo o material de pesquisa de Vianinha, significava, nos anos 30, "disposto a tudo, resistência" (1979:194).

depois lhe dá conselhos, depois procura Ben, demonstrando grandes dificuldades para completar as frases ("*Where do I...*" / "*How do I...*", p.219), o que mostra uma fragmentação que leva a autonomia frasal quase ao nível da palavra, provocada pela confusão mental do caixeiro:

> *WILLY*, de forma elegíaca, virando para a casa: *Quando começar o jogo, garoto, eu quero um lance daqueles, e quando você for chutar, chute forte, baixo e certeiro, porque é importante, garoto.* Ele vai de um lado para outro e se vira para o público. *Há todo o tipo de gente importante no estádio, e a primeira coisa que você sabe...* percebendo de repente que está sozinho: *Ben! Ben, onde eu...?* Ele faz um movimento rápido de procura. *Ben, como eu...?* (p.219). [400]

Vale destacar a rubrica desta fala, que diz que Willy "se vira para o público" (praticamente quebrando a linha da quarta parede), que ele "está sozinho", marcando a sua solidão, presente em toda a peça, além de indicar que o caixeiro fala "elegiacamente", completando o caráter idílico de Willy na peça.

Da mesma forma, *Rasga Coração* possui, numa fala de Manguari, um jorro de palavras com uma sintaxe bastante complicada, quando o marido de Nena sente a necessidade de que seu filho parta para a militância:

> *MANGUARI – (...) Como é que um pai que se preza pede a um filho que ele se proteja, se cuide, se poupe, que não lute, se despedace cicatrizes, gilvazes fraturas punhaladas rasga o coração na ponta de todas as dores filho meu "tu choraste em presença da morte? Na presença de estranhos choraste? Não descende o cobarde do forte: pois choraste, meu filho não és!"*[401] *Luta menino, luta te quero aleijado, marcado a fogo mergulhado, em batalha que a vida bate e brilha no fundo das lutas... (p.52).*

---

[400] *WILLY*, elegiacally, turning to the house: *Now when you kick off, boy, I want a seventy-yard boot, and get right down the field under the ball, and when you hit, hit low and hit hard, because it's important, boy*. He swings around and faces the audience. *There's all kinds of important people in the stands, and the first thing you know…* Suddenly realizing he is alone*: Ben! Ben, where do I…?* He makes a sudden movement of search. *Ben, how do I…?*

[401] "Tu choraste em presença da morte? / Na presença de estranhos choraste? / Não descende o cobarde do forte; / pois choraste, meu filho, não és". Estes versos mencionados por Manguari são os 4 primeiros versos do Canto VIII de "I-Juca Pirama", poema épico de Gonçalves Dias, do fim da primeira metade do século XIX. Neste poema indianista, o pai ficou sabendo, pela tribo vizinha dos Timbiras, que seu filho Tupi, derrotado por estes Timbiras, "chorou de cobarde" quando soube que ia morrer, uma vez que este filho queria cuidar do pai ferido. O genitor passa a querer o sacrifício do descendente, para que se cumpram as convenções de sua tribo (a de que um guerreiro deve morrer com honra, e não pode chorar antes da morte). Assim como o velho índio da obra, Manguari exige o "sacrifício" do filho em nome da causa comunista (ou seja, parece até aceitar que ele abdique da relação familiar em nome de uma causa social – tal como acaba acontecendo no final da peça de Vianinha, embora não como o militante comunista desejara); e assim como Luca rompe com a luta do pai, o jovem Tupi acaba rompendo com as convenções sociais de sua tribo (luta, como a geração antiga, mas chora pelo genitor, algo que este não aceita, representando o surgimento de uma nova geração). Dias, Gonçalves. "I-Juca Pirama". *In*: http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/i-jucapirama.html. Gonçalves Dias é citado em *Rasga Coração* também na paródia carnavalesca de "Canção do Exí-

Assim, é possível perceber que até mesmo as frases que compõem as falas em ambas as peças apresentam, em determinados momentos, uma complexidade que complica a estrutura dramática das obras, e abre caminhos para a presença de traços épicos nelas.

7.7 - Conhecimento prévio: Teoricamente, a forma dramática não requer conhecimento prévio para que a obra seja entendida: todos os elementos e conteúdos do trabalho artístico são fornecidos pela própria estrutura dramática. No caso destas duas peças, no entanto, torna-se difícil compreendê-las sem tal conhecimento prévio, especialmente da história de ambos os países.

No caso brasileiro, várias referências à história do Brasil (Intentona Comunista, Tenentismo, Revolução de 30) estão presentes, e, para um pleno entendimento da obra, ter estas referências em mente, ainda que parcialmente, torna-se necessário. A falta deste conhecimento poderia diminuir a compreensão da obra, que se limitaria, provavelmente, à análise do conflito dramático entre Luca e Manguari.

Tal fato é similar em *Death of a Salesman*. Este demanda um conhecimento prévio menor do espectador, uma vez que boa parte da matéria representada vem da mente de Willy, e é exposta no palco na medida em que as lembranças deste se misturam ao tempo presente. No entanto, o conhecimento do que seja o *American Dream* e de suas origens no passado americano, dos conceitos defendidos pelos *Founding Fathers* (tal como Benjamin Franklin), e do processo de independência do país (com seu início em Boston), passando pelos *Gold Rushes* da América do Norte e pela crise de 29, que tornou complexo o conceito de *American Dream* - ou seja, de aspectos da história americana -, é importante para se compreender a obra de forma mais abrangente.

Assim, o conhecimento (histórico) prévio, em ambas as peças, torna-se fundamental para uma melhor compreensão delas, sendo que tal conhecimento acaba se expandindo fora dos limites da forma dramática [402].

---

lio", no fim do primeiro ato (p.49), demonstrando o diálogo que Vianinha faz com o passado nacional, utilizando-se, entre outras coisas, da obra do principal poeta nacionalista do século XIX. Dias tem poemas que exaltam a origem natural do país - a natureza, os índios -, e sua presença na peça retoma, de certa forma, o desejo de retorno à origem e à natureza que demonstram 666 e Luca, cada um com seus respectivos motivos.

[402]Diferentemente de *Salesman*, *Rasga Coração* marca, desde o início, a data em que se está. Manguari diz: *"Que dia é hoje? 30 de abril de 1972"* (p.19). Embora Miller também marque o momento histórico em que se está, com referências, por exemplo, a Red Grange e Ebbets Field, o momento histórico em Vianinha é marcado de forma mais incisiva. Na peça brasileira, é necessário designar o período histórico, dizer que estamos no Brasil dos anos 70. Curiosamente, 30 de abril é a véspera do dia do trabalho, o que pode indicar a eterna busca dos trabalhadores pelo verdadeiro 1º de maio, em que suas aspirações seriam obtidas. Ao mesmo tempo, é o mês de aniversário do golpe de 64 (1º de abril), possivelmente simbolizando a repressão vigente nesta época.

CAPÍTULO 8 - Vianinha comentando sobre a obra de Miller

1 - Vianinha e Salesman: A primeira montagem profissional de *Death of a Salesman* no Brasil foi feita em 1951[403] pela Companhia de Comédias Jaime Costa, no Rio de Janeiro - dois anos após a montagem americana. Deste modo, desde esta época a peça era comentada no país; e os textos críticos escritos por Vianinha indicam que o dramaturgo carioca já tinha conhecimento desta obra de Miller desde seus tempos de Teatro de Arena, no fim dos anos 50, em que já problematizava a estrutura de *Salesman*.

A princípio, a primeira referência que Vianinha faz a *Morte dum Caixeiro Viajante* está em "Alienação e responsabilidade", texto que deve ser de 1960, segundo Peixoto (1983:63[404]). Este texto demonstra uma certa insatisfação de Vianinha com o rumo que o Teatro de Arena estava tomando. Com a direção de José Renato e o auxílio de Augusto Boal, o Arena se tornou uma companhia importante por permitir que autores nacionais criassem obras sobre a realidade nacional e seus problemas sociais – sendo uma reação ao teatro até então praticado, que tem como exemplo o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia, nascido em 1948) com sua montagem de peças estrangeiras.

No entanto, Vianinha almejava a criação de um teatro popular, que pudesse alcançar cada vez mais pessoas, e para ele, o Arena, como uma companhia teatral profissional, estava se tornando tão empresarial e comercial quanto o TBC anteriormente criticado, limitada para uma perspectiva de um teatro mais acessível. Neste sentido, Vianinha mostra sua insatisfação inclusive com as peças produzidas e estudadas pelo Arena naquela época, pois detectava nelas uma forma dramática que mapeava os problemas sociais sem analisar suas causas de modo mais profundo.

Entre as peças que, segundo o dramaturgo, se encaixam nesta forma dramática limitada, chamadas de "irresponsáveis" por Vianinha, estão sua primeira peça de grande sucesso, *Chapetuba F.C.* (1959), e *Eles não usam Black-Tie* (1958), primeiro grande sucesso da companhia, além das peças americanas *A Rua Chamada Pecado* (*A Streetcar Named Desire*), de Tennessee Williams, e *Morte dum Caixeiro Viajante: "*Os exemplos são melhores – *Black-Tie, a Compade-*

---

[403]Cf:http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=468&cd_item=29

[404] PEIXOTO, F. (org.) *Vianinha. Teatro, televisão, política* - artigos, entrevistas e textos inéditos. São Paulo: Brasiliense, 1983.

cida, Fogo Frio, o Goleiro, a Rua Chamada Pecado, A Morte do Caixeiro Viajante etc. são obras irresponsáveis, para mim. São obras que problematizam a existência dos espectadores, sem nenhuma outra ponderação" (*In*: Peixoto, 1983:60).

Estas obras sofrem duras críticas de Vianinha – em especial, as peças estrangeiras que o TBC e outras companhias costumavam representar. Assim, as obras de Arthur Miller acabam também sendo criticadas:

> Mortos culturalmente – impossibilitados de qualquer reflexão, de qualquer atitude que não seja a de reflexos condicionados – incapazes de exercerem seus pensamentos sobre a realidade. Para mim, oito Tennessee Williams, três Ibsens, meio Arthur Miller e dois dedos de Anouilh aniquilam culturalmente qualquer personalidade (*In*: Peixoto, 1983:60).

O teatro norte-americano é bastante criticado neste texto, como uma dramaturgia nacionalista que lidaria com outras questões que não a análise social, devido à forma de drama realista que teria sido utilizada naquele país. Vianinha diz que isto pode ser um aviso para o impulso de obras sobre a realidade nacional ocorrido no Brasil do fim dos anos 50 e início dos 60, sob um governo desenvolvimentista e algo nacionalista como o do presidente Juscelino Kubistchek[405]. Na visão do autor de *Moço em Estado de Sítio*, era preciso pensar se tal impulso tido pela companhia de obras que contemplam a realidade nacional refletia um desejo de melhoria para o povo, ou simplesmente os interesses da burguesia local – tal como, segundo ele, ocorreu nos Estados Unidos:

> Ninguém como os Estados Unidos tem uma maneira de representar nacional, um número de produções nacionais imenso etc. Eu me pergunto se isso não é a característica de uma burguesia violentamente dominante, onde o proletariado chega a se acomodar no irracionalismo, no autêntico – no vigoroso naturalismo que reconhecem com uma evidência enorme. Quero saber se o passo nacionalizador do teatro norte-americano não é

[405] Chama a atenção o projeto ambicioso de desenvolvimento industrial almejado por Juscelino Kubitschek no fim dos anos 50, mesclado a uma certa defesa do patrimônio nacional: "Em termos ideológicos, a estratégica econômica de Juscelino era centrista, e incluía intenso investimento público como também muitos incentivos para investimento privado. Na esfera pública, o Banco Nacional para o Desenvolvimento Econômico deveria canalizar fundos para grandes projetos de infra-estrutura. Na esfera privada, por exemplo, uma comissão governamental solicitou ofertas para a criação de uma indústria automobilística nacional sob termos cambiais externos favoráveis (...) A estratégia econômica de Juscelino foi muito bem-sucedida em alcançar seu objetivo básico de rápido desenvolvimento econômico e industrialização. Praticamente todos os alvos do Programa de Metas foram atingidos. Em 1961, quando Juscelino deixou a presidência, o Brasil tinha uma indústria de veículos motorizados (criada praticamente do nada) e estava a caminho de criar muitas indústrias subsidiárias vitais à produção de veículos. Havia também impressionantes avanços em geração de eletricidade e construção de estradas" (Skidmore, 2003: 203-4).

> um aviso para nós de que fundamentalmente o que lá triunfou foi a irresponsabilidade. Se nós vamos aplicar toda a nossa vida para que terminemos por escrever alguma coisa tão boa como *Rua Chamada Pecado*, ou eu desisto, ou, só de raiva, vou para casa agora e daqui a três meses trago duas assim (*In*: Peixoto, 1983: 61).

Em seus textos, Vianinha refere-se elogiosamente às obras de Brecht, e critica a dramaturgia dos Estados Unidos, dizendo que "Não basta Brecht, que uma linha de *Galileu* vale, para mim, toda a moderna dramaturgia norte-americana" (1983:61). A insatisfação de Vianinha (demonstrada neste texto) com o teatro comercial produzido pelo Arena, que não conseguia atingir a população de forma maciça, o fez, um pouco depois de escrever este texto, deixar a companhia para desenvolver o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), que possuía uma perspectiva de construção de um teatro popular.

E, se nesta época, Vianinha critica tanto a dramaturgia norte-americana, é exatamente porque, numa perspectiva inicial do Arena, alguns autores norte-americanos como Miller e Tennessee Williams foram estudados como modelos para que os autores brasileiros escrevessem seus textos sobre a realidade nacional[406]. Isto Vianinha diz, já nos anos 70, a Luís Verneck Vianna numa entrevista:

> E então, o período de 64 a 68, digamos, foi o período de mais forte criatividade desta linha, porque novamente voltou-se a privilegiar o estético e aí já com algumas características originais criadoras, quer dizer, já não era um naturalismo tomado da juventude nossa, com que nós apanhamos a primeira forma de teatro que nos chegou à mão, que nós conhecíamos, que vinha do Arthur Miller, Tennessee Williams, e foi essa a utilizada[407]. Não: dessa vez realmente se criou, se fez o *show Opinião*, que é uma criação formal; *Se Correr o Bicho Pega*,

---

[406] Boal é outro membro do Arena que critica duramente a dramaturgia norte-americana – em especial Miller e *Morte dum Caixeiro Viajante*, que apresentaria em sua forma, segundo o diretor, um conflito entre pai e filho incapaz que construir uma perspectiva de crítica social. Ao falar sobre o *playwriting* americano, e criticar o seu caráter de "mecânica relação de causa e efeito", Boal comenta sobre *Salesman*: "Outro exemplo, também terrivelmente redutor, é a explicação fornecida por Miller sobre o ódio entre pai e filho em *Morte de um caixeiro viajante*: o pobre Biff certa vez surpreendeu o pai, num hotel de Boston, em companhia de uma loura extranumerária; daí começou sua vida a ser um inferno; e isso foi acontecer logo com ele, pobre menino que prometia tanto..." (1968:244). Boal, A. Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena.

[407] Boal fala sobre esta forma realista/ naturalista usada pelo Arena nos anos 50, que, na época, foi utilizada justamente como auxílio para o mapeamento da realidade brasileira por meio do teatro: "O próprio Arena, durante o período que vai de 1956 a 1960, valeu-se fartamente do realismo, de suas convenções, técnicas e processos. Esse uso respondia à necessidade social e teatral de mostrar em cena a vida brasileira, especialmente nos seus aspectos aparentes. (...) Da mesma forma, estávamos dispostos a utilizar o instrumental de qualquer outro estilo, desde que respondesse às necessidades estéticas e sociais de nossa organização como teatro atuante - isto é, teatro que procura influir sobre a realidade e não apenas refleti-la, ainda que corretamente" (1968:224). Boal, A. Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena.

> *Arena Conta Zumbi*, que é uma criação de Guarnieri e Boal realmente de instrumentação de formas novas, absolutamente originais do Brasil e do subdesenvolvimento (*In*: Peixoto, 1983:165-6).

Quando Vianinha escreve sua primeira peça com uma forma épica, *A Mais valia vai acabar, seu Edgar*, no início dos anos 60, o autor, num texto sobre sua peça ("A Mais valia tem que acabar, seu Edgar") volta a criticar a forma dramática naturalista/ realista que ele via em Miller, citando inclusive a cena do embate entre Willy e Howard, em que o último despede o primeiro do emprego, depois de demonstrar o seu novo gravador ao caixeiro:

> O teatro realista é a expressão típica de um pensamento que historicamente já não pode surpreender as experiências mais fundas da nossa condição caracterizada pela aguda decadência capitalista (...). Para o teatro realista a existência social é um fardo, um mal inevitável que precisa ser atenuado até onde for possível. E tudo isto é exato a uma observação individual, imediata, sem história e sem processo da realidade.
> A revolta realista diante destas condições (...) sumiu. Tennessee Williams acha que a solução é a cama e uma pitada de tolerância. Arthur Miller até aqui não pôde ir além da formulação social de que o capitalista é capitalista porque quer, porque os patrões querem ter gravadores de fita e são boçais. Não foi além da formulação de que um ser humano é um ser humano e deve ser encarado acima de tudo como um ser humano (1981: 218-9[408]).

Assim, fica claro que Vianinha critica em Miller e Tennessee Williams a falta de uma abordagem mais profunda da história e da realidade, que não demonstre os problemas sociais (por exemplo, a demissão e as condições de trabalho de Willy) como algo inevitável, mas produza uma análise geradora de uma "desnaturalização" e de um pensamento dialético capaz de fomentar a transformação da realidade. Neste sentido, a forma dramática realista, que Vianinha enxerga em Miller, não conseguiria fazer, com sucesso, esta análise mais profunda. E o dramaturgo carioca acaba propondo um outro tipo de teatro, de cunho épico-brechtiano, presente em *A mais-valia*:

> É preciso uma outra forma de teatro que expresse a experiência mais ampla de nossa condição. Uma forma que se liberte dos dados imediatos, que organize poeticamente valores de intervenção e responsabilidade. Peças que não desenvolvam ações; que representem condições (*In*: Peixoto, 1983: 221).

---

[408] Vianna Filho, O. A mais-valia tem que acabar, seu Edgar. *In*: Vianna Filho, O. *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho* - v. 1 (org. Yan Michalski). Rio de Janeiro: Ilha, 1981.

No entanto, em 1963, Vianinha escreve *Quatro quadras de terra*, uma obra que analisa a disputa de terras em contexto rural no país. Críticos, como Jefferson Del Rios, veem esta peça como uma volta de Vianinha ao drama realista[409]. Esta obra de 1963 apresenta um embate entre pai e filho em relação aos seus pontos de vista, algo muito semelhante ao que aparece em *Salesman*, e que depois vai desencadear no conflito entre pai e filho de *Rasga Coração*[410].

A peça ganhou o prêmio Latino-Americano de Teatro, da Casa de Las Americas, em Havana, Cuba; e, numa entrevista dada neste país, Vianinha admite que Miller é um dos autores estrangeiros que mais admira. No entanto, o principal dramaturgo estrangeiro, para Vianinha, continua sendo Brecht:

> [Entrevistador:] 9 – Que autores extrangeros prefiere?
>
> [Vianinha:] Bertolt Brecht, Sean O'Casey, Bertolt Brecht, Arthur Miller, Bertolt Brecht (1981:292).[411]

Dois anos depois, em 1965, após a instauração do golpe militar, a situação do teatro no Brasil se tornará muito difícil, com repressão e censura do governo aos espetáculos. Assim, a perspectiva de um teatro que resista ao golpe, e que continue funcionando, apesar de todas as restrições do governo, é o que defende Vianinha. Segundo um texto seu escrito em 1965, só o fato de grandes peças terem sido encenadas naquele ano no país já é importante para a sobrevivência do teatro nacional – e, entre estas grandes obras, está *Depois da Queda* (*After the Fall, 1964*), de Miller, chamada de "peça difícil", e elogiada pelo autor brasileiro[412]:

> Quer dizer – 1965 é um ano difícil. Mas talvez seja o mais claro e límpido dos anos. Não é mais preciso explicar a importância e o que é a democracia. Sentimos na carne a sua falta. Não é mais preciso explicar o que

---

[409] Embora, como salienta Betti (1997), *Quatro quadras de terra* possua 27 personagens, ou seja, um número muito grande para uma obra dramática, sendo este um traço épico desta peça de 1963.

[410] Del Rios comenta também sobre o embate entre o velho e o novo, presente em *Rasga Coração*, e já antecipado nesta peça: "É interessante notar ainda que, desde 1963, Vianna sentia-se atraído pelo choque entre o velho e o novo, o que se materializa na divergência entre o pai e o filho por motivos políticos e existenciais. Onze anos mais tarde, a mesma forte atração pelo embate de gerações explodiria dilacerante em *Rasga Coração*" (pp.286-7). Del Rios, J. Quatro Quadras de Terra: riscos dramatúrgicos em nome de uma luta maior. *In*: Vianna Filho (1981).

[411] Uma Entrevista sobre *Quatro Quadras de Terra*. *In*: Vianna Filho (1981).

[412] Vianinha reafirma esta idéia num outro texto seu, "A questão do autor nacional", datado entre 1966 e 1967 por Peixoto (1983): "O simples fato de um espetáculo ser montado neste país, nas condições em que existe o teatro, é quase um êxito da cultura brasileira – e quando esse espetáculo é *Pequenos Burgueses, Depois da Queda, Virgínia Wolf, Mambembe, Jornada do Dia para dentro da Noite*, nós podemos compreender que, apesar de tudo, coisas extraordinárias aconteceram" (pp.110-1). Este texto também possui uma frase muito enigmática, atribuída a um "Miller", embora não se saiba, até o momento, se se trata do autor americano ou de uma outra pessoa: "Miller – e o futuro: o que poderá ser – o que deixará de ser a cada momento" (p.117).

> é teatro participante: os sucessos das peças "difíceis" – *Moratória, Andorra, Pequenos Burgueses, Depois da Queda, Tartufo*, e o espetacular sucesso de *Opinião* – explicam tudo. Teatro participante é a paixão, a profunda paixão da descoberta do espírito humano contemporâneo. (...)
> 1965 começa bem.
> Cinco autores nacionais programados – Brasini, Artur Azevedo, Chico Pereira da Silva, Sérgio Vioti e Roberto Keli e Wanda Fabian. Três estrangeiros – Brecht, Arthur Miller e Sófocles. [413]

Miller volta a ser citado por Vianinha em "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém", texto em que o autor de *Rasga Coração* propõe a união de setores da classe teatral contra o inimigo comum, que era a ditadura, criticando a falta de união entre estes setores. Vianinha relativiza a crítica que se faz ao TBC de que esta companhia teria praticado um teatro totalmente desvinculado da realidade nacional, com uma ênfase na busca pela beleza estética em obras estrangeiras. O dramaturgo comenta que as peças escolhidas por esta companhia já eram a expressão de uma burguesia local que tentava começar a ter a sua voz na arte teatral. Citando o repertório do TBC, Vianinha inclui Miller neste repertório:

> Mas reduzir esse boom do teatro a um crachá da burguesia, a um 'divertimento de bom gosto' (como lembra Luís Carlos Maciel), a um 'esteticismo', parece-me insuficiente. O ecletismo do repertório (Pirandello e Gorki; Miller e Anouilh) revela um descaso cultural, uma total desnecessidade de programação ideológica, ou, ao contrário, revela uma frenética procura de ascensão cultural? Ou revela a constatação da complexidade, a urgente necessidade de apurar o domínio ideológico, a ambição da universalidade, a tentativa de preparação para responsabilidades mais altas de produção e criação do que as de simples exportadores? A tentativa de começar a falar, ainda que contraditoriamente, a sua própria voz? (...) (*In*: Peixoto, 1983:121).

Já no texto "A ação dramática como categoria estética", o autor de *Rasga Coração* vai discorrer sobre a dicotomia que costumavam fazer nos anos 60: entre um teatro "inconsciente" (ligado às vanguardas, criticado por Vianinha, e costumeiramente classificado na época como "irracionalista"), visto como revolucionário, e um teatro "consciente" (provável referência a grupos como o Opinião e o Arena), visto como conservador. Vianinha propõe: e se fosse o contrário? Se o teatro dito "consciente" fosse revolucionário e percebedor de novos valores? Aí teríamos, segundo o autor, a obra de Ibsen e Arthur Miller:

---

[413] Vianna Filho, O. Perspectivas do teatro em 1965. *In*: Peixoto (1983:103-4).

> Se – admitindo essa classificação e catalogação dos órgãos do sistema de representação – fosse o consciente, e só ele, o percebedor dos novos valores, o articulador de novos comportamentos, o proponente de novas estruturas. Neste último caso teríamos o teatro de Ibsen, Arthur Miller etc. (*In*: Peixoto, 1983:136).

No entanto, Vianinha ainda propõe, como mais importante, não esta dicotomia inconsciente/ consciente, mas sim a história como a principal categoria de representação da realidade, sendo o seu oposto a não-historicidade. Assim, neste trecho, Vianinha parece propor que Miller possui um lado revolucionário e inovador. O autor de *Rasga Coração*, porém, está mais interessado na formulação da história e da realidade como centrais na representação teatral brasileira.

E, por fim, mais uma vez, já nos anos 70, em sua entrevista a Luís Verneck Vianna, Vianinha volta a citar Miller como parte do repertório do TBC, e comenta que, se o TBC foi responsável, nos anos 40 e 50, por ratificar o poder cultural da burguesia no teatro, ele serviu também para impulsionar a arte teatral no país, formando atores, diretores, escolas de teatro, que fizeram com que outras companhias – como o próprio Arena, da qual Vianinha participou – pudessem nascer e se desenvolver. Deste modo, o autor de *Rasga Coração* acaba valorizando, ainda que com ressalvas, a contribuição desta companhia (e de seu repertório) ao teatro nacional:

> E se desenvolve e cria o TBC, que novamente volta a esse aspecto de abastecimento cultural cotidiano, constante. E a participação do teatro constante no público - mas daí já ligado a uma problemática de um público mais alto e então muito interessado no abastecimento cultural eclético: em tomar conhecimento de Pirandello, de Tennessee Williams, de Arthur Miller, de absorver a cultura mundial presente. São para um instrumento de ação imediato, mas um abastecimento mesmo. Um abastecimento pra conhecimento... É a burguesia em ascensão, a burguesia industrializada. Então, com o aparecimento do TBC, surgiu a juventude com vontade de fazer teatro, disponível pro teatro. Uma juventude criada pelo próprio TBC, que formou atores, diretores, escolas de teatro, manifestações de teatro (*In*: Peixoto, 1983:164).

Assim, estes comentários de Vianinha indicam que o dramaturgo brasileiro tinha conhecimento da obra de Miller desde o seu início de carreira, no Teatro de Arena. Na verdade, obras como *Death of a Salesman* parecem ter sido modelo para ele e para a companhia na tentativa de construção de uma dramaturgia nacional – modelo este que foi depois rechaçado, visto como "irresponsável" (assim como sua própria peça *Chapetuba F.C.*), uma vez que Vianinha, no início dos anos 60, buscava uma outra forma teatral, diferente da realista-naturalista que ele enxergava em Miller (teatro épico à Brecht), para um outro tipo de público (teatro popular, e não comercial).

No entanto, isto não o fez deixar de apreciar o autor americano, quando, em plena atividade no Centro Popular de Cultura (CPC), admite numa entrevista em Cuba que Miller é um de seus autores favoritos. Após o golpe de 64, elogia *Depois da Queda*, peça do dramaturgo americano, e parece vê-lo com traços revolucionários e inovadores no texto "A ação dramática como categoria estética". Também o associa ao TBC, tanto para criticar a companhia, no seu uso de textos estrangeiros desvinculados à realidade nacional, quanto para valorizá-la, em seu impulso de modernização do teatro brasileiro.

2 – Vianinha e o uso das formas tradicionais teatrais: De certa forma, Miller e suas peças acompanham Vianinha em toda a sua carreira, embora o autor brasileiro veja *Death of a Salesman* com limitações no que tange à forma da peça, por esta ainda estar, segundo a sua visão, presa ao teatro realista/ naturalista. De fato, como dito, o próprio Miller (1995:194-5) enxergava limitações em sua obra de 1949, devido à extrema identificação das pessoas (e do próprio autor) com a personagem Willy Loman, algo que ele diz não ter planejado: tal identificação, embora apontada como positiva, segundo o dramaturgo americano, poderia fazer o público não perceber as ironias presentes na peça. No entanto, traços expressionistas e as referências à história americana presentes em *Salesman* não são comentados pelo autor brasileiro. Tampouco Vianinha cita *Morte dum Caixeiro Viajante* como uma influência para a elaboração de obras como *Mão Na Luva*, *Papa Highirte* e *Rasga Coração*, que possuem a simultaneidade presente-passado similar à desenvolvida por Miller.

A fortuna crítica de Vianinha é ainda pequena se comparada à de Arthur Miller. Entretanto, certas concepções do autor brasileiro, presentes em alguns de seus textos, podem nos ajudar a desenvolver algumas hipóteses que aproximam, de uma forma ou de outra, as duas obras.

Vale lembrar o que Vianinha comenta no prefácio de *Rasga Coração*. Que aproveita, na peça, várias formas anteriormente desenvolvidas para criar uma forma nova "como ponto de chegada, e não como ponto de partida":

> A peça conta uma história, com todos os mecanismos do *playwright*, aproximação psicológica, crescendo de tensão, etc. Ao mesmo tempo, a peça apresenta dados, remonta momentos históricos, etc., utilizando a técnica da 'colagem' que usamos em *Opinião* e outros espetáculos. Esta combinação de técnicas parece-me que apresenta uma linguagem dramática nova. A criação de formas novas parece-me importante assim: resultados

> compulsivos da necessidade de expressão temática e não somente a procura artificiosa de novas posturas. A originalidade como sofrido ponto de chegada, e não ponto de partida [414] (p.14).

No prefácio a uma peça sua de 1973, *Allegro desbum*, Vianinha vai fazer uma defesa da técnica, da "carpintaria teatral". Nesta época, havia um preconceito grande em relação às técnicas teatrais convencionais, por se acreditar que elas estavam ligadas ao conformismo (inclusive com a situação política vigente, de ditadura). No entanto, Vianinha vai demonstrar a necessidade de preservar estas técnicas teatrais desenvolvidas ao longo da história, até mesmo para a sobrevivência do teatro no país, que, naquele momento, estava sendo ameaçada pela ditadura:

> Outra defesa prévia de Vianinha: no programa do espetáculo, que estrearia em 9 de agosto de 1973, ele ressaltaria que fizera *Allegro desbum* "por amor à técnica, ao domínio da carpintaria teatral". E acrescentaria: "Isso é importante porque existe, em alguns setores jovens, um preconceito em relação às técnicas que são identificadas com concessão. Mas eu acho que a técnica é um patrimônio conquistado ao longo da História. Se o dramaturgo conseguir preservar este patrimônio, já é uma grande coisa" (Moraes, 1991:241).

A ideia de Vianinha de utilizar formas e técnicas teatrais já estabelecidas pela história do teatro também é comentada por Damasceno (1994: 171-2), que aponta, dentre as várias formas teatrais desenvolvidas ao longo da história nacional e utilizadas pelo autor, o realismo dramático e a revista, incluindo também a técnica de colagem de *Opinião*:

> Para Vianinha, a estrutura da colagem virá para oferecer diferentes vantagens na organização da percepção de sistemas de representação, permitindo-lhe questionar, em seu teatro, tradições teatrais que ele considera falsas operantes, e validar outras tradições que ele considera mais pertinentes ao crescimento do teatro nacional. Ele usará a colagem para romper com a autoridade canônica e excessivamente literária do texto. Passará a ser o veículo de expressão da sua pesquisa de canções, gíria, jargão publicitário etc., que caracterizam a experiência cotidiana pessoal e coletiva de um período histórico específico. Isso lhe permitirá fundir as duas tradições que ele considera mais importantes para o teatro brasileiro, o realismo dramático e a revista, em uma representação particularmente nacional do conceito brechtiano de teatralizar o choque entre sistemas de valores. Acima de tudo, isso lhe dará um modo teatral de incorporar a história como uma categoria dramática.

Assim, se Vianinha não utilizou diretamente as inovações formais de *Death of a Salesman* para escrever *Rasga Coração*, sua intenção em utilizar as formas pré-estabelecidas pela história

[414] Vianna Filho, O. Prefácio a *Rasga Coração*. *In*: Vianna Filho (1979).

do teatro para escrever a peça – defendendo que, desta combinação, nasceria como resultado uma forma nova -, pode ter feito com que o autor utilizasse, entre suas várias fontes, elementos da peça americana[415] para, junto com o uso destas outras fontes, chegar ao resultado de *Rasga Coração* – uma vez que, como visto, Vianinha conhecia bem *Death of a Salesman*[416].

No entanto, tal utilização de diferentes formas em *Rasga Coração* só se deu devido ao conteúdo (social) representado pelo autor na obra: num momento de repressão do regime militar, Vianinha pretendia fazer um estudo do percurso histórico da esquerda nacional, especialmente do PCB, considerando seus lutadores anônimos e o seus conflitos com outras tendências políticas e estéticas (como a guerrilha, o Tropicalismo e a Contracultura, por exemplo), levando em conta também a perspectiva da classe média: chegou-se, assim, à análise do ponto de vista de um militante comunista funcionário público, em conflito com seu filho *hippie*, com uma análise histórica por trás dela. Da mesma forma em que Miller chegou às inovações formais de sua peça devido à representação social e psicológica que ele queria fazer[417], analisando o conceito de êxito profissional e Sonho Americano de seu país, centrando esta análise na perspectiva das lembranças de um

---

[415] Vianinha escreveu uma peça, já dos anos 70, que inicialmente se chamou *Em família* e, após alterações, se tornou *Nossa vida em família*. Nesta época, Vianinha estava muito interessado na situação do idoso no país, desprezado como fonte de renda, e, conseqüentemente, como ser humano, tal como tende a acontecer na sociedade ocidental (algo pelo qual Miller também se interessou em *Salesman*, uma vez que Willy perde seu emprego já com 63 anos de idade), e recorreu à literatura americana para auxiliar na análise da situação. Eva Todor comenta sobre isto: "Eu havia desistido de concorrer à subvenção da Comissão Estadual de Teatro, porque não tinha peça. Cinco dias antes do prazo se esgotar, encontrei o Vianinha na televisão. Contou-me que tinha lido um conto de um autor americano espetacular, emocionante, sobre o problema da velhice, e me perguntou se eu não gostaria que ele escrevesse uma peça para mim sobre o assunto", o que resultou em *Em família* (*In*: Moraes, 1991:216). Moraes também comenta que a peça foi inspirada "no roteiro do filme *Make us way for tomorrow*, explosão de bilheteria nos anos 30 e traduzido no Brasil para *A cruz dos anos*. O roteiro havia sido dado a Vianinha por Sérgio Britto, que lhe pedira para fazer uma adaptação para a TV. Ele preferiria, porém, extrair dali os elementos para desenvolver a peça" (Moraes, 1991:217). Assim, a questão da velhice e da experiência, problema social brasileiro e americano, acaba tornando-se matéria representada nas peças *Death of a Salesman* e *Rasga Coração*, indicando que a necessidade de representação social desta questão era premente tanto nos EUA dos anos 40-50, como no Brasil dos anos 70.

[416] Vale ressaltar que, nos anos 70, Vianinha tinha como objetivo, dentre outras coisas, auxiliar na preservação da arte teatral no país, ameaçada pela ditadura – o que contrasta com o impulso revolucionário do início dos anos 60, em que, inclusive, a perspectiva de uma revolução social estava em jogo.

[417] No texto "O artista diante da realidade: um relatório" (*In*: Peixoto, 1983:66), Vianinha defende a ideia de que a busca do conhecimento da realidade social é o único meio que possibilita intervir nela. E uma busca de conhecimento algo similar será defendida por Miller, em seu texto "*The Nature of Tragedy* (A natureza da tragédia)" (In: Martin, 1999:9), em que o autor americano vai considerar este gênero teatral (que, como aponta Rosenfeld, possui muitos traços épicos) uma ferramenta na obtenção deste conhecimento: "Para mim a diferença essencial, e a precisa diferença, entre tragédia e *pathos* é que a tragédia não nos traz só tristeza, simpatia, identificação e mesmo medo; ela também nos traz, diferentemente do *pathos*, conhecimento e ilustração [To my mind the essential difference, and the precise difference, between tragedy and pathos is that tragedy brings us not only sadness, sympathy, identification and even fear; it also, unlike pathos, brings us knowledge or enlightenement]", sendo que este conhecimento seria o de encontrar "a maneira certa de viver no mundo [to the right way of living in the world]" - tradução minha.

homem em busca deste êxito, e em choque com seu filho que questiona esta busca - algo premente nos Estados Unidos pós-guerra, com um crescimento econômico muito grande. [418]

[418] Curiosamente, quem vai relacionar *Rasga Coração* a *Salesman*, justamente para criticar a falta de inovação da peça brasileira, é Mostaço (1983), não enxergando o aspecto de inovação estética e de análise história presente na peça americana, e principalmente na brasileira: "mas é com Willy Loman, o protagonista de *A Morte de Um Caixeiro Viajante*, que Manguari guardará as maiores relações de alteridade, plenamente inserido dentro de uma problemática pequeno-burguesa, que não vendo saídas de ação no presente, refugia-se num passado mais honroso, dentro dos limites estilísticos daquilo que se convencionou chamar de drama-burguês" (p.60).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi possível verificar que, se o drama tem como pressuposto um presente que caminha para um futuro, isto não é exatamente o que acontece nem em *Death of a Salesman* nem em *Rasga Coração*. Ambas as peças mesclam passado e presente, sendo que há uma grande ênfase ao primeiro, no intuito de que este passado auxilie o espectador a compreender melhor o que acontece com as personagens no tempo presente. E, como o tempo da Épica é o passado, isto faz com que as obras apresentem muitos traços épicos.

O passado é enfatizado em *Salesman*, por exemplo, muito por meio das referências à história dos Estados Unidos feitas por Miller ao longo da peça: exemplos disso são Boston, referido como o "berço da Revolução", as corridas do ouro ocorridas no Alasca, citadas por Willy, e a fala do caixeiro a Howard, que cita 1928 como um "grande ano", simbolizando, de certo modo, a crise de 1929; além disso, as várias localidades americanas, mencionadas na obra, que realmente existem ou existiram - Ketchikan, Ebbets Field; além de alusões a pessoas e empresas que realmente existem ou existiram - J. P. Morgan, Thomas Edison, Gene Tunney, Red Grange, Jack Benny, Al Smith, Chevrolet, Studebaker, Spalding, são referências, entre outras coisas, à ideia de busca do sucesso e do *American Dream* ao longo da história dos EUA, numa tentativa de contemplar esta concepção desde a independência americana até o momento vivido por Willy no presente - provavelmente, o fim dos anos 40.

Já *Rasga Coração* tem uma estrutura que é épica por apoiar-se no uso do passado como elemento que remete à história coletiva. As personagens representam forças sociais maiores (como Manguari, que representa o percurso histórico do PCB e de seus militantes anônimos). O tratamento dado à representação do passado é histórico e épico em seu cerne.

No caso de *Salesman*, o passado e a memória tendem a aparecer por meio das lembranças de Willy, que se misturam à ação presente no palco (embora nem tudo esteja atrelado ao ponto de vista do caixeiro, tal como foi comentado sobre o *Réquiem* e seu traço épico na obra). E tais lembranças são muitas vezes estimuladas por situações vividas no presente. Exemplo disso é quando o caixeiro é despedido por Howard, e logo em seguida ele se lembra de Ben, seu irmão, que aparece no palco partindo para o Alasca, em busca de riquezas e aventuras. Isto acontece porque Willy trocou esta vida de aventuras de seu irmão para tentar ganhar dinheiro como caixeiro, acreditando que, por este caminho, teria sucesso e felicidade. Quando o pai de Biff é despedido, sem

este sucesso, após anos de dedicação à empresa, sua lembrança se volta para o momento em que ele poderia ter tomado um outro caminho na vida (que não sabemos se seria tão diferente assim de sua opção de caixeiro, tal como foi discutido anteriormente). Assim, o fato presente (a demissão de Willy) faz com que o passado venha à tona.

Isto difere do que ocorre em *Rasga Coração*: na peça de Vianna, o passado irrompe em cena e se apresenta em paralelo ao presente sem que isso se deva, necessariamente, ao fato de estar sendo rememorado ou mesmo referido por alguém.

Em certos momentos da obra, Manguari também rememora situações passadas depois de viver fatos presentes. No entanto, a estrutura épica da obra brasileira faz com que o passado apareça na peça sem ter necessariamente sido uma lembrança de Manguari. Por exemplo, quando, na reunião dos estudantes, Milena propõe a invasão da escola de Cott, cenas de Manguari e Camargo Velho na Intentona Comunista aparecem cenicamente. Aqui também ocorre a integração da percepção no presente com a memória no passado, mas que não é feita pelo pai de Luca, pois este não estava na cena da reunião dos estudantes, sendo que a estrutura épica, ou seja, as cenas do passado e do presente postas em simultaneidade, é que vão fazer esta integração. O paralelo é feito aqui devido às ações similares (expulsão de casa, radicalização dos movimentos políticos) praticadas por Manguari, no passado, e pela geração mais jovem, no presente, mas que possuem, cada uma, suas peculiaridades.[419]

Miller, ao tentar chegar a uma forma que abrangesse a análise da mente de Willy vinculada às questões sociais norte-americanas que queria discutir, vai utilizar elementos do Expressionismo, tal como outros dramaturgos dos EUA fizeram (Eugene O'Neill, Elmer Rice, Thornton Wilder, Tennessee Williams). O autor de *Salesman* revela ter utilizado elementos do teatro expressionista, tal como construir a personagem Ben sem uma caracterização psicológica, e provavelmente como representação de forças sociais (e, curiosamente, do Expressionismo, numa relação de continuidade e ruptura – tal qual uma relação geracional entre pai e filho, central na peça -, surge o teatro épico de Piscator e Brecht, cujas técnicas Miller dizia não conhecer quando fez *Salesman*, e no qual Vianinha se inspirará em suas peças). Além disso, *Death of a Salesman* está numa

[419] "Embora algumas vezes o passado irrompa em cena a partir da carga associativa das lembranças de Manguari, o contraponto cênico de acontecimentos é exterior à sua subjetividade e se apresenta como um eixo épico que estrutura e propele o desenrolar dramatúrgico do material figurado. [....]
O contraponto cênico entre os tempos tem natureza essencialmente política no efeito que produz, ressaltando as implicações e contradições das experiências das diferentes gerações representadas dentro dos diferentes planos temporais em cena" (Betti, 2009:37-8).

relação de continuidade e inovação com outras peças anteriores de Miller, como *All My Sons* e *The Man Who Had all the Luck*, compartilhando com elas, dentre outras coisas, o tema do conflito geracional e a ênfase formal no passado[420].

Já Vianinha, por meio do passado de Manguari (que é um militante anônimo do Partido Comunista Brasileiro, ou seja, um lutador anônimo de uma entidade de luta coletiva, representando assim esta coletividade), analisará a história do Brasil, desde o processo de higienização do começo do século feita por Oswaldo Cruz, passando pelo governo Vargas, e chegando aos anos 70, no intuito de compreender a situação política vivida nestes anos 70, e a militância política praticada ao longo da história nacional, sendo que a peça relaciona, por exemplo, a guerrilha dos anos 60 ao movimento liderado pelos tenentes de esquerda em 35, na relação de continuidade entre Estado Novo e ditadura militar.

Vianinha, no intuito de construir esta análise do percurso histórico nacional, e na busca por uma estrutura formal que conseguisse contemplar esta matéria representada, utiliza elementos de diversas formas estéticas e técnicas cênicas desenvolvidas ao longo da história do teatro brasileiro e mundial para compor a peça (provavelmente, até mesmo técnicas usadas por Miller e outros autores americanos, uma vez que a obra milleriana era conhecida por Vianinha desde o início de sua carreira, nos anos 60[421]), e, entre elas, as técnicas utilizadas em *Arena Conta Zumbi*, *Liberdade Liberdade*, *Eles não usam Black-Tie* e *Show Opinião*. E Vianinha também enfatiza o passado em *Rasga Coração* quando a põe numa relação de continuidade com suas peças anteriores: a estrutura épica de *Moço em estado de sítio*, a discussão sobre a militância de esquerda no país e sobre o papel das ditaduras latino-americanas dentro dos interesses do sistema capitalista norte-americano, além da simultaneidade passado-presente de *Papa Highirte*, e a temática dos idosos como vítimas do sucateamento da força de trabalho dentro do capitalismo em *Nossa Vida em Família* (algo que também está no cerne de *Salesman*), são exemplos de elementos que são analisados também em *Rasga Coração*.

---

[420] Vale lembrar, também, como Miller elogia o uso do passado feito por Ibsen. Segundo o dramaturgo americano: "Na verdade, ela [a obra de Ibsen] é profundamente dinâmica, já que aquele passado enorme é sempre documentado de forma profunda até o fim para que o presente possa ser compreendido em sua completude, como um momento no fluxo do tempo e não – como acontece com tantas peças modernas – como uma situação sem raízes [In truth, it is profoundly dynamic, for that enormous past was always heavily documented to the end that the present be comprehended with wholeness, as a moment in a flow of time and not- as with so many modern plays - as a situation without roots]". Miller, A. Introduction to the Collected Plays [Introdução às obras reunidas] *In*: Martin (1999:133).

[421] Segundo Betti (1997), "O aspecto abrangente da concepção de *Rasga Coração* permite rastrearem-se no texto elementos de diferentes estilos (realismo, expressionismo, antiilusionismo brechtiano) e propostas cênicas (drama, colagem, musical)" (p.308).

Assim, ainda que com diferenças, o passado e a história estão no cerne das duas peças, em seu conteúdo e em sua forma, o que explica, nestas obras, a presença dos traços épicos ou potencialmente épicos estudados neste trabalho (sendo, como dito, o tempo-base da Épica o passado), que auxiliam na análise da sociedade e da cultura norte-americana e brasileira, respectivamente. Tanto *Rasga Coração* quanto *Death of a Salesman* estão estruturadas para demonstrar ao público, por meio deste passado, como as personagens chegaram à situação em que estão no plano do presente - ou, de maneira mais abrangente, como a sociedade americana e brasileira fizeram o percurso histórico que fizeram e que desembocou nas questões sociais discutidas nas peças – entre elas, o *American Dream* e os caminhos tomados pela militância de esquerda para combater a ditadura. [422]

Algo que também está no cerne de ambas as obras é a ironia: chama a atenção quantas vezes, neste trabalho, o adjetivo "irônico" e o substantivo "ironia" foram utilizados, e, segundo Rosenfeld, a ironia é central numa obra de cunho épico como a de Brecht: "Ao lado da atitude narrativa geral associada à própria estrutura da peça, Brecht emprega, para obter o efeito desejado, particularmente, a ironia. 'Ironia é distância', disse Thomas Mann" (Rosenfeld, 2006:156).

A ironia está na estrutura central dos próprios textos: entre pais que possuem a expectativa de que seus filhos sigam seus caminhos ideológicos (Willy querendo que Biff siga sua concepção de busca pelo sucesso profissional, Manguari tendo como objetivo que Luca continue sua militância comunista), mas que acabam observando que, não só seus filhos não seguem os seus caminhos, como ainda irão contra os valores dos pais (Biff não tentará o sucesso, e Luca seguirá outro tipo de luta, por outros valores, pela via da contracultura). Assim, as esperanças do plano do passado (por exemplo, Willy e a sua esperança de ter um negócio próprio, Manguari e o sonho de uma revolução plena em 1930) contrastam com os conflitos e decepções do presente (Willy demitido, Manguari questionado em sua militância pelo próprio filho).

Tal relação entre pai e filho, que é de continuidade e descontinuidade (tanto Biff quanto Luca, por exemplo, tentarão seguir os caminhos dos pais, e mudarão de ideia após um tempo),

---

[422] Segundo Cândido (1995:116), a retomada do passado serve, entre outras coisas, como forma de tentar reorganizar o sentido da existência, de dar uma coerência e uma explicação ao que foi vivido. Assim, o passado nas peças é utilizado como ferramenta para explicar de forma coerente a origem e o percurso dos problemas sociais vividos por Willy, Manguari e suas famílias no presente: "Ora, o passado é algo ambíguo, sendo ao mesmo tempo a vida que se consumou (impedindo outras formas de vida) e o conhecimento da vida, que permite pensar outra vida mais plena. É portanto com os fragmentos proporcionados pela memória que se torna possível construir uma visão coesa, que criaria uma razão-de-ser unificada, redimindo as limitações e dando impressão de uma realidade mais plena".

potencialmente revela e simboliza conseqüências sociais maiores, de conflitos entre forças sociais nos Estados Unidos e no Brasil (por exemplo, a idéia de *American Dream* na peça americana, e, na obra brasileira, a história nacional vista sob o ângulo das forças históricas representadas, e, entre estas forças, destaca-se a luta militante em diferentes frentes da esquerda, especialmente nos anos 70).

Death of a Salesman e *Rasga Coração* possuem também uma estrutura em que início, meio e fim são problematizados. Elas apresentam uma estrutura, até certo ponto, cíclica (Manguari começa e termina a peça com sua militância e suas contas do mês, Willy começa e termina *Salesman* com suas tentativas de suicídio), e com finais abertos, além-palco, em que o destino de Biff e Luca são incertos, no sentido de fazer com que o espectador reflita sobre qual a melhor maneira de ambos seguirem a vida (se Biff deve tentar o sucesso buscado pelo pai, ou procurar outros caminhos; e que tipo de luta Luca deve seguir, igual ou diferente da do genitor) – sendo tal busca de conhecimento da realidade, por parte do autor e do espectador, até mesmo como forma de intervir nesta realidade, um dos principais elementos da poética tanto de Miller quanto de Vianinha[423].

Assim, analisar a relação conflitiva de continuidade e descontinuidade entre pais e filhos, que simboliza relações sociais maiores, bem como entender a desvalorização da experiência do velho (e do conceito de "velho"), em contraste com todo o potencial do que é considerado novo, está entre os pressupostos de ambas as peças. Do mesmo modo, entender como os processos sociais que provocam esta descontinuidade conflitiva ocorrem é também objetivo dos textos, e, neste sentido, *Death of a Salesman* e *Rasga Coração* procuram resgatar a memória, a história e o passado para que o público possa tentar compreender o problema e o processo desde a sua origem. Representar pontos de vista daqueles de classe social mais baixa, que são esquecidos pela história, tal como caixeiros e militantes anônimos, também é alvo das obras. E, se existem tantos traços épicos nas peças, eles se devem justamente à representação de forças sociais e de seus percursos históricos, num resgate do passado e da origem para se compreender o presente, numa tentativa de se desenhar o fio histórico que possa explicar os processos sociais tanto americanos quanto brasileiros.

---

[423] Vale lembrar os textos de Vianinha - "O artista diante da realidade: um relatório" (*In*: Peixoto, 1983:66), e de Miller - "The Nature of Tragedy [A natureza da tragédia]" (*In*: Martin, 1999: 9), em que ambos discutem, de acordo com suas respectivas poéticas, a ideia de busca de conhecimento da realidade (sendo que os dois textos já foram referidos anteriormente).

Death of a Salesman, em sua montagem original (1949). Fonte: http://www.playbill.com/news/article/85530-Eileen-Darby-Lester-Photographer-Who-Captured-Broadway-Shows-Dead-at-87 (consultado às 21:00hs do dia 6/10/11).

Primeira montagem de *Rasga Coração* (1979). Fonte: http://euripidesafavor.blogspot.com/2008_12_01_archive.html (consultado às 21:15hs do dia 6/10/11).

BIBLIOGRAFIA

*VIANNA FILHO, O. *Rasga Coração*. Rio de Janeiro: SNT, 1979.

*MILLER, A. Death of a Salesman. *In*: *Collected plays*. London: Cresset Press, 1958.

*Traduções que servem como referência a *Death of a Salesman*:

MILLER, A. *A Morte do caixeiro viajante*. Tradução de Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. *Morte dum caixeiro viajante*. Tradução de José Cardoso Pires e Victor Palla. Lisboa: Publicações Europa-América, Lda, 2001.

_____. *A Morte de um caixeiro viajante e outras quatro peças*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Bibliografia utilizada nos pressupostos teóricos, e / ou cujas ideias servem às duas obras:

BOSI, E. *Memória e sociedade*: *lembrança de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.

CÂNDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. *In*: *Vários escritos*. 3ªed. São Paulo: Duas cidades, 1995, pp.111-145.

FREUD, S. (1913). *Totem e tabu*. Tradução de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999.

FREYTAG, G. *Freytag's technique of the drama: an exposition of dramatic composition and art.* Translated by Elias J. MacEwan. 4ªed. Chicago: Scott, Foresman and Company, 1904.

HUGO, V. Preface à Cromwell. In: *Théâtre complet I*. Edition de Jean-Jacques Thierry. 'Bibliothèque de la Pléiade'. En 2 vols. Paris: Gallimard, 1963 – 64, pp. 410-454.

JAMESON, F. *O método Brecht*. Tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

KURZ, R. A expropriação do tempo. In: http://obeco.planetaclix.pt/rkurz29.htm [07 de setembro de 2003] (consultado às 10:00hs do dia 13/4/09).

ROSENFELD, A. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

WILLET, J. *O teatro de Brecht – visto de oito aspectos.* Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Bibliografia sobre Arthur Miller (*Death of a Salesman*):

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

ATTARD, B. (University of Leicester). The Economic History of Australia from 1788: An Introduction. In: http://eh.net/encyclopedia/article/attard.australia (consultado às 19:00hs do dia 5/10/10).

AUGUSTINE. *Confessions* (book XI). Translated and edited by Albert C. Outler. (arquivo pdf).In:http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=1042 (consultado às 20:30hs do dia 15/05/09).

COATES, K. *Canada's Colonies: A History of the Yukon and Northwest Territories*. Toronto: James Lorimer & Company, Publishers, 1985.

DALLEZ, G. (Université de Rouen) « L'expressionnisme dans *A Streetcar Named Desire* : quels défis pour la mise en scène ? », *Cercles 10* (2004) : 65-73. In: http://www.cercles.com/n10/dallez.pdf (Consultado às 20:35hs do dia 07/09/09).

ESSLIN, M. Modernist drama: Wedekind to Brecht. *In*: Bradbury, M. & McFarlane, J. *Modernism: a guide to European literature (1890-1930).* London: Penguin books, 1991, pp.527-560.

FELDMAN, A.D de S. *A Representação do Holocausto na peça* After the Fall*, de Arthur Miller*. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

FRANKLIN, B .*The way to wealth;* nº2. New York: Leavitt, Trow & Co. Printers, 1848 (livro digitalizado conseguido no seguinte site: http://books.google.com.br/books?id=TWwqAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=Franklin,+Benjamin.+The+way+to+Wealth&source=bl&ots=C9b5427NyB&sig=5JFp-w55Mcjm2qhv3T0aeh5wbQE&hl=pt-BR&ei=xAfUTK-

fDcOC8gaki_WbBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=0CDIQ6AEwBQ#v=onepage&q&f=false) (consultado às 19:30 do dia 15/07/10)

GISLASON, E. A Brief History of Alaska Statehood (1867-1959). *In*: http://xroads.virginia.edu/~cap/bartlett/49state.html (University of Virginia) (consultado às 14:00hs do dia 7/8/10).

GOLDSTEIN, M. The Playwright of the 30's. *In*: Downer, A. S. (ed.) *The American Theater*. Washington: Voice of America, 1967.

HOCHSCHILD, J. L. *Facing up to the American Dream: Race, Class and the Soul of the Nation*. Ewing, NJ, USA: Princeton University Press, 1995.

HOGAN, R. *Arthur Miller*. Tradução de Lígia Junqueira. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

JONES, J. South Africa in the 19th Century. (Copyright 2010, All Rights Reserved). *In*: http://courses.wcupa.edu/jones/his312/lectures/southafr.htm (West Chester University) (consultado às 19:30hs do dia 24/09/10).

MARTIN, R. A. (ed.) *The theater essays of Arthur Miller*. London: Methuen, 1999.

MILLER, A. *A View from the Bridge/ All My Sons*. Penguin Books, 1965.

_____. (1987). *Timebends: a life*. New York: Penguin Books, 1995.

_____. Salesman at Fifty. *In*: Miller, A. *Echoes down the corridor. (Collected essays, 1944-2000*). Edited by Steven R. Centola. New York: Penguin Books, 2000.

_____. *A Morte do Caixeiro Viajante em Pequim*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Itatiaia, 2005.

MOSS, L. *Arthur Miller*. Tradução de Sílvia Jatobá. Rio de Janeiro: Lidador, 1968.

MURRAY, E: *Arthur Miller, Dramatist*. New York: Frederick Ungar Publishing Co, 1967.

PURDY, S. et alii. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. 2ª.ed. São Paulo: Contexto, 2008.

REIS, E. L. de L. O que restou do "Sonho americano"? *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 7, p. 127-146, 2001.

ROUDANÉ, M.C. Death of a Saleman and the poetics of Arthur Miller. *In*: *The Cambridge companion to Arthur Miller*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp.60-85.

STYAN, J.L. *Modern drama in theory and practice 1 – Realism and Naturalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

_____. *Modern drama in theory and practice 3 – Expressionism and Epic Theatre.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

VALLE, C. F. R. *Death of a Salesman* de Arthur Miller e o pós-guerra americano. *In*: http://revista.isat.edu.br/?page_id=48 (Revista do ISAT, nº7, 2009) (consultado às 16:40 do dia 23/05/10).

WARSHAUER, M. Who Wants to Be a Millionaire: Changing Conceptions of the American Dream. *American Studies Today Online*, by Liverpool John Moores University, 2003. *In*: http://www.americansc.org.uk/Online/American_Dream.htm (consultado às 13:30 do dia 06/06/10).

WATTS Jr, R. Introduction to *The Crucible*. *In*: Miller, A. *The Crucible: a play in four acts.* New York: Bantam, 1959.

WEALES, G. Arthur Miller. *In*: Downer, A. S. (ed.) *The American Theater*. Washington: Voice of America, 1967.

WHAPLES, R. (Wake Forest University). California Gold Rush. EH.Net Encyclopedia, edited by Robert Whaples. March 16, 2008. *In*: http://eh.net/encyclopedia/article/whaples.goldrush (consultado às 19:00hs do dia 25/10/10).

WILLIAMS, R. *Drama from Ibsen to Brecht*. Oxford University Press, 1968.

Sites utilizados

Sobre Ebbets Field: http://www.ballparksofbaseball.com/past/EbbetsField.htm (consultado às 19:00hs do dia 27/10/10).

Sobre Al Smith: http://www.biography.com/articles/Al-Smith-38058 (consultado às 13:50hs do dia 2/11/10).

Sobre Gene Tunney: http://www.biography.com/articles/Gene-Tunney-9511814 (consultado às 16:15hs do dia 3/11/10).

Sobre Jack Benny: http://www.biography.com/articles/Jack-Benny-9207709 (consultado às 14:00hs do dia 5/11/10).

Sobre J.P. Morgan: http://www.biography.com/articles/John-Pierpont-Morgan-9414735(consultado às 15:00hs do dia 4/11/10).

Sobre Thomas Edison: http://www.biography.com/articles/Thomas-Alva-Edison-9284349?part=7 (consultado às 16:15hs do dia 4/11/10).

Sobre “Poor Richard”: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/469948/Poor-Richard (consultado às 15:55hs do dia 8/9/10).

Sobre Red Grange: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/241642/Red-Grange (consultado às 15:15hs do dia 5/11/09).

Sobre os *Salesmen*: http://hbswk.hbs.edu/item/4068.html (consultado às 13:30hs do dia 27/7/11).

Sobre Waterbury Clock:

http://www.britannica.com/EBchecked/topic/637362/Waterbury (consultado às 7:30hs do dia 30/9/10).

Sobre o termo “squaw”:

http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/squaw#squaw__3 (consultado às 11:15hs do dia 18/9/10).

Sobre as corridas do ouro: http://www.isu.edu/~trinmich/intro.html (Idaho State University) (consultado às 15:00hs do dia 6/6/10).

Sobre a primeira montagem de *Death of a Salesman* no Brasil: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=468&cd_item=29 (consultado às 12:30hs do dia 9/11/10).

Sobre Ketchikan: http://www.ketchikanalaska.com/history.html (consultado às 14:10hs do dia 14/11/10).

Sobre o termo “Cheechakos”: http://www.merriam-webster.com/dictionary/cheechakos (consultado às 11:45hs do dia 18/09/10).

Sobre a corrida do ouro no Alasca: http://www.postalmuseum.si.edu/gold/gold2.html [National Postal Museum - Washington D.C.] (consultado às 16:00hs do dia 21/09/10).

Sobre a empresa Spalding:

http://www.spalding.com/downloads/2010_Baseball_Catalog.pdf (consultado às 12:30hs do dia 1/11/10)

Sobre Benjamin / William Franklin:

http://www.ushistory.org/franklin/info/index.htm (consultado às 18:35hs do dia 21/4/10).

Sobre Benjamin / William Franklin:

http://www.ushistory.org/graeme/people/franklin_fergusson.htm (consultado às 19:00hs do dia 21/4/10).

Bibliografia sobre Vianinha (*Rasga Coração*):

ALMEIDA, M. das G. A. A. de (Universidade Federal Rural de Pernambuco). Estado Novo: projeto político pedagógico e a construção do saber. *Revista Brasileira de História*, vol. 18, n. 36, São Paulo: 1998. *In*: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881998000200008&script=sci_arttext (consultado às 17:35 do dia 27/08/10).

BARCELLOS, J. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência* / [depoimentos a] Jalusa Barcellos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BETTI, M.S. *Oduvaldo Vianna Filho* (Coleção artistas brasileiros). São Paulo: Edusp/ Fapesp, 1997.

_____. *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho: perspectivas formais da representação sócio-histórica. *In*: *Revista Uniabc - Humanas* (Universidade do Grande ABC). v.1, n.1, (2009) - Santo André: UniABC, 2009-Semestral.

BOAL, A. Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena. *Revista Civilização Brasileira (Teatro e Realidade Brasileira).* Caderno Especial nº2; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, set/1968, pp.213-251.

_____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 2ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

_____. Que pensa você do teatro brasileiro? *In*: *Arte em Revista 2 – Anos 60. São Paulo:* Kairós, 1979, pp.40-44.

CARDOSO, I. A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança. *Revista Tempo Social* (revista de sociologia da USP), v.17, nº2, nov/2005, pp.93-107.

CEARENSE, C. da P. *Meu Brasil* (1928). Jangada Brasil - almanaque: suplemento de variedades, nº9, maio de 1999. Reportagem especial sobre Catulo da Paixão Cearense ("Catulo da Paixão Cearense: Perfil"). In: http://www.jangadabrasil.com.br/maio/cn90500c.htm (consultado às 16:00hs do dia 28/09/10).

CORREA, J.C.M. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Org. Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Editora 34, 1998.

COSTA, I.C. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. Sinta o drama. *In*: *Sinta o drama***.** Petrópolis: Vozes, 1998, pp.51-74.

_____. *Panorama do rio vermelho*: ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin editorial, 2001.

DAMASCENO, L. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

DEL RIOS, J. *Quatro Quadras de Terra*: riscos dramatúrgicos em nome de uma luta maior *In*: Vianna Filho, O. *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*: v. 1 (org. Yan Michalski). Rio de Janeiro: Ilha, 1981.

DIAS, G. I-Juca Pirama. *In*: http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/i-jucapirama.html (consultado às 14:10 do dia 5/10/10).

FERNANDES, M. e RANGEL, F. *Liberdade, Liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

FERREIRA, S. L. P. Caetano e a canção tropicalista. *In*: Maltz et alii. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1993, pp. 73-101.

FONTES, V. (Professora do Departamento de História da UFF). Sempre maio: de 1968 a 1998. (1998) *In*: http://www.ifcs.ufrj.br/humanas/0012.htm. (consultado às 19:30hs do dia 13/10/10).

GOMES, D. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira (Teatro e Realidade Brasileira).* Caderno Especial nº2; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, set/1968, pp.7-17.

GUARNIERI, G. O teatro como expressão da realidade nacional. *In*: *Arte em Revista 6.* São Paulo: Kairós, 1981, pp.6-10.

_____. *Eles não usam Black-tie* (Coleção Teatro Hoje, v.36). 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

GUARNIERI, G. & BOAL, A. Arena Conta Zumbi. *In*: *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro, SBAT, nº 378, nov / dez 1970, pp. 31-59.

GUIMARÃES, C. *Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: MG Editores associados, 1984.

HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem - CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

LEMOS, T. de. A guinada de Zé Celso (Entrevista de Zé Celso a Tite de Lemos). *Revista Civilização Brasileira (Teatro e Realidade Brasileira).* Caderno Especial nº2; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, set/1968, pp.115-130. [424]

_____. Dar uma, duas, três, muitas bofetadas, eis a Palavra de Ordem. *Revista Civilização Brasileira (Teatro e Realidade Brasileira).* Caderno Especial nº2; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, set/1968, pp.141-8.

MAGALDI, S. Rasga Coração. *In*: *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998, pp.165-168.

MARTINS, C. E. Anteprojeto do manifesto do CPC. *In*: *Arte em Revista 1 – anos 60.* São Paulo: Kairós, 1979, pp.67-79.

_____. História do CPC (Depoimento). *In*: *Revista Questão o popular nº3. São Paulo: Kairós, 1980,* pp.77-82.

MORAES, D. de. *Vianinha. Cúmplice da Paixão. Uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho.* Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

MOSTAÇO, E. Rasga Coração, Fígado, Cérebro... *In*: *O espetáculo autoritário: pontos, riscos, fragmentos críticos*. São Paulo: Proposta Editorial, 1983.

PATRIOTA, R. *Vianinha. Um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. *Revista História,* vol.22, no.1, Franca, 2003. (obtido no site http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000100006, consultado às 10:35hs do dia 18/07/10).

PEIXOTO, F. (org.) *Vianinha. Teatro, televisão, política* - artigos, entrevistas e textos inéditos. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ROSENFELD. A. Heróis e Coringas. *In: Arte em Revista 1 - anos 60*. São Paulo: Kairós, 1979, pp.43-56.

SCHWARZ, R. Culture and Politics in Brazil, 1964-1969. *In*: *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture:* London / New York: Verso, 1992.

[424] Alguns textos, embora não apareçam citados neste trabalho, fizeram parte de seu processo de composição, e por isso estão presentes nesta bibliografia.

SEGATTO, J. A. *Breve história do PCB*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.

SKIDMORE, T. E. *Uma História do Brasil*. Tradução de Raul Fiker. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

TEIXEIRA, J. O liquidificador de acarajés: Tropicalismo e Indústria Cultural. *In*: Maltz et alii. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1993, pp.41-72.

VIANNA, D. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIANNA, M. de A. G. O PCB, a ANL e as insurreições de novembro de 1935. *In*: Ferreira, Jorge Luiz; Delgado, Lucília de Almeida Neves (org). *O Brasil Republicano: O tempo do nacional-estatismo (do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo (vol. 2)*. 2aed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp 63-106.

VIANNA FILHO, O. *Corpo a Corpo*. Revista de Teatro (SBAT), nº 387, Rio de Janeiro, 1972.

_____. *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*: v. 1 (org. Yan Michalski). Rio de Janeiro: Ilha, 1981.

_____. *Moço em estado de sítio*. Revista de Teatro (SBAT), Rio de Janeiro, Jan/ Fev/ Mar, 1994.

WOLLMAN, E. L .*The theater will rock: a history of the rock musical: from* Hair *to* Hedwig. University of Michigan, 2006.

Sites utilizados:

"Catulo, o poeta popular do Brasil." *In*: http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/02/catulo-o-poeta-popular-do-brasil.html, (publicado em Fevereiro de 2006) (consultado às 16:30hs do dia 25/8/10).

Sobre a música "Rasga o coração": http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/03/iara-rasga-o-corao.html, (publicado em Março de 2006) (consultado às 17:10hs do dia 25/8/10).

Sobre a música "Luar do sertão": http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/03/luar-do-serto.htm**, (**publicado em Março de 2006) (consultado às 17:20hs do dia 25/8/10).

Sobre a etimologia da palavra "recordar":

http://www.douglastufano.com.br/curiosidades_7.html (consultado às 11:50hs do dia 1/11/10).

Sobre Oswaldo Cruz:

http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb_b_oswaldo_cruz.htm (consultado às 16:00 do dia 4/11/10).

Sobre Catulo da Paixão Cearense:

http://www.jangadabrasil.com.br/maio/cn90500c.htm (consultado às 15:30hs do dia 26/10/10).

Sobre "Luar do Sertão": http://letras.terra.com.br/simone/342276/ (consultado às 18:10 do dia 30/10/10).

Sobre a montagem de *Hair* no Brasil:

http://teatromusicalbrasil.blogspot.com/2008/02/hair-1969.html (consultado às 18:00hs do dia 26/08/10).

**Show Opinião* (Texto de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes). Interpretes: Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão. Gravação em CD feita ao vivo no Teatro de Arena (RJ) em 23-08-1965. Rio de Janeiro, Philips, 1965.