

Viviane Maria Leme

A CONCEPÇÃO DA TRAGÉDIA MODERNA EM *THE CRUCIBLE*
E *A VIEW FROM THE BRIDGE* DE ARTHUR MILLER

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Modernas na área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como um dos requisitos para obtenção do grau de mestre em Letras sob a orientação da Profa. Dra. Maria Sílvia Betti.

São Paulo

2007

RESUMO

A presente pesquisa dedica-se ao estudo da forma de tragédia moderna utilizada pelo dramaturgo americano, Arthur Miller, em *The Crucible* [As Feiticeiras de Salém] (1953) e *A View From the Bridge* [Panorama Visto da Ponte] (versão de dois atos, de 1956), apoiando-se na obra *Tragédia Moderna* do crítico inglês, Raymond Williams, e concentrando-se no texto teatral, ou seja, na dramaturgia, o que não inclui análise de montagens. O pressuposto teórico do presente trabalho é a crítica histórica e dialética que considera o conteúdo histórico determinante dos aspectos formais.

No primeiro capítulo, discute-se o que é tragédia moderna, quais as fontes da tragédia moderna e da tragédia milleriana, qual o conceito de tragédia para Arthur Miller, por que ele escolheu a tragédia para tratar das questões figuradas nas duas peças e quais os recursos formais que ele utiliza. A partir daí, demonstra-se que ambas as peças possuem características que mesclam peculiaridades da tragédia grega com a tragédia moderna, as quais dão forma a um tipo de dramaturgia que Raymond Williams denomina tragédia liberal, cuja principal marca é mostrar e discutir a luta do homem contra sua sociedade. Com essas peças Arthur Miller “atualiza” a forma da tragédia para assim restaurar a idéia que está por trás dela, isto é, a idéia de causação, de conectividade.

No segundo capítulo, parte-se dessa base central de conectividade para analisar como a forma escolhida por Miller reflete esse conceito; assim, ele constrói suas peças demonstrando como, em suas estruturas, as causas se conectam com seus efeitos, como as ações individuais afetam o todo, como a vida particular influi na vida pública, e vice-versa, e demonstrando, além disso, uma preocupação não-maniqueísta na construção das personagens e dos fatos. Avistamos esses traços nas duas peças de Miller principalmente devido à inserção de um narrador, que chamamos de ‘explícito’ em *The Crucible* e ‘implícito’ em *A View from the Bridge*, cujas funções são também analisadas.

No terceiro capítulo, o que se destaca das tragédias de Miller é o fato de que os conteúdos de suas obras são determinados historicamente; sendo assim, as duas peças são exploradas à luz do macartismo para que se verifique como os paralelos podem ser compreendidos e o que eles dizem sobre o senso de coletividade.

Palavras-chave: Arthur Miller; tragédia moderna; Raymond Williams; Dramaturgia Norte-Americana; macartismo.

ABSTRACT

Based on the assumption that the formal choice of the artist reveals the content of his work, and vice-versa, the present research studies the form of modern tragedy as it is applied to the text of *The Crucible* (1953) and *A View from the Bridge* (the two-act version of 1956) by Arthur Miller. For this purpose, this work draws on Raymond Williams' conception of modern tragedy. Thus, the first chapter demonstrates that both plays combine certain characteristics which can be found in Greek tragedy, and some others that are present in the modern tragedy to form a specific kind of tragedy that Raymond Williams calls liberal tragedy; the main purpose of a liberal tragedy, according to Williams, is to show and discuss that the man is constantly struggling against his society. We have noticed that Arthur Miller relies on this assumption of the modern tragedy to rescue the idea of causation and connectedness.

Having the idea of connectedness in mind, in the second chapter, we analyze the way Miller develops these plays with the preoccupation of showing the relatedness of causes and effects, which means to show how the individual acts are related to the whole society, and how the private life influences in the public one, and vice-versa. We have also observed a certain concern in depicting characters and facts taking into consideration that the truth is relative, which can be noted by the presence of what we call an 'implicit narrator' (in *The Crucible*) and an 'explicit narrator' (in *A View from the Bridge*). The presence of these narrators, besides having the function of establishing a complicity between characters and audience, also ensures a distancing voice, epic *par excellence*, which challenges the commonly held notions about the topics discussed in the plays.

In the third chapter, relying on the notion that Miller's tragedies are historically determined, we analyze the parallels between the two plays and the historical moment in the United States which is commonly called McCarthyism, and what it represents for the sense of community explored by the author in both plays.

Keywords: Arthur Miller; modern tragedy; Raymond Williams; North-American theater; McCarthyism.

Agradecimentos

A coragem de enfrentar obstáculos e a dedicação ao trabalho devo à minha mãe que, com seu otimismo nato, sempre me incentivou a acreditar em meus ideais; a curiosidade devo ao meu pai que, com sua sede insaciável pelo conhecimento, me ensinou a observação e me mostrou que há perguntas que devem ser respondidas. A eles, minha infinita gratidão, ofereço.

Esta pesquisa, sem dúvida, não teria existido se não fosse o encorajamento incansável da Profa. Dra. Maria Sílvia Betti, orientadora engajada, cuja confiança me manteve atenta e estimulou o amadurecimento das reflexões críticas, e com quem aprendi muito nestes quatro anos de estudo; por isso, registro aqui meus sinceros agradecimentos.

Este trabalho certamente não teria conhecido seu fim se não fosse o apoio incondicional de meu esposo, que vivenciou, com compreensão e paciência, todos os difíceis momentos que uma pesquisa acadêmica sempre envolve e que soube me convencer sobre a importância de tal empreitada. Por isso, devo a ele e a ele dedico a satisfação de ter conseguido chegar à etapa final.

Sou grata também aos amigos e familiares que compartilharam comigo parte ou o todo deste trabalho e que, de uma forma ou de outra, me incentivaram a continuar.

Agradeço, ainda, meus colegas de pós-graduação, em especial, Graziela Pinheiro, Fúlvio Torres Flores, Lajosy Silva, Gerson Vieira Camelo e Lucimara Bauab Bochixio, que contribuíram, direta ou indiretamente, para o amadurecimento deste projeto com suas discussões, em grupo ou particulares, sobre a dramaturgia norte-americana. Além disso, gostaria de agradecer, muito especialmente: as iluminadoras conversas com o historiador Adriano Vieira Cazallas, cujas valiosas 'aulas' sobre Marx e Hegel me auxiliaram a compreender questões importantes implicadas nesta pesquisa; a gentil ajuda técnica de Fúlvio Flores Torres sem a qual muitas informações indispensáveis a realização deste trabalho não poderiam ter sido obtidas; a paciente revisão de Evelise Paulis e seu auxílio na entrega da dissertação.

Expresso ainda minha gratidão à Universidade de São Paulo, cujo ensino gratuito e de qualidade (apesar dos pesares), bem como o oferecimento de moradia gratuita durante a graduação, possibilitaram o meu acesso, não somente ao conhecimento acadêmico, mas também a formas de pensamento que, muito provavelmente, não teriam sido desenvolvidas em outro meio.

E, por fim, devo agradecer, ainda, a agência de fomento Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa, auxílio indispensável ao desenvolvimento desta pesquisa de mestrado.

Viviane Maria Leme

SUMÁRIO

	Página
Introdução:	06
Parte I: Teatro como arte política e histórica	06
Parte II: Pressupostos Teóricos	11
Parte III: O que a pesquisa pretende	13
Parte IV: <i>The Crucible</i> , <i>A View from the Bridge</i> e a Crítica	18
Parte V: Arthur Miller e a Esquerda Americana	26
Capítulo 1: A força dialética da tragédia moderna e a tragédia milleriana	31
Parte I: A tradição da tragédia: dos gregos aos modernos	31
Parte II: As fontes da tragédia milleriana: tragédia liberal	39
Parte III: Características da tragédia milleriana	42
Capítulo 2: A função reveladora dos elementos épicos: A causa e o efeito e a justaposição de duas esferas: o público e o privado	49
Parte I: Cenas narradas no diálogo em <i>The Crucible</i> e a elaboração do enredo	49
Parte II: O narrador implícito em <i>The Crucible</i> e a ambivalência dialética na construção dos personagens	69
Parte III: O narrador explícito em <i>A View from the Bridge</i> e o foco em um personagem	82
Capítulo 3: Paralelos com o macartismo e o desmantelamento do senso de comunidade	106
Parte I: Um mundo maniqueísta: a dialética do papel do demônio em <i>The Crucible</i>	110
Parte II: A tragédia da delação: os motivos que revelam o desmantelamento do senso de comunidade	120
Considerações Finais	134
Referências Bibliográficas	141

INTRODUÇÃO

PARTE I: Teatro como arte política e histórica

Uma das maiores e contundentes críticas à arte socialmente engajada é que ela, ao almejar uma análise crítica da sociedade contemporânea, termina por não fazer nem análise sociológica, nem arte propriamente dita. Essa crítica, que parece ser uma visão bastante estreita do conceito de arte, revela também uma visão equivocada quanto à arte política. Como afirma Maria Elisa Cevasco na introdução ao *Panorama do Rio Vermelho*, de Iná Camargo Costa,

convenções e formas, e isso para não falar dos temas, não surgem, ou permanecem, devido a processos puramente internos de transformação, mas são resultado de escolhas feitas por artistas historicamente situados e em resposta a situações que não são estritamente artísticas.¹

Acredito ser a arte e a cultura um incisivo instrumento de crítica social, de exercício do pensamento dialético e de consolidação da história do homem e de suas relações com seu meio. E dentro dessa perspectiva, o teatro pode, muitas vezes, adquirir uma função ainda mais politizada², uma vez que vários fatores concorrem para sua existência e caracterização: de certa forma, o teatro depende de uma platéia, de personagem, de diálogo, e ainda, de um conflito; segundo Alain Badiou, “um texto de teatro começa quando dois ‘personagens’ não estão de acordo”³. Além disso, as novas idéias sobre formas teatrais que se consolidaram com o encenador alemão Erwin Piscator (o teatro político, na década de 20) e o dramaturgo, também alemão, Bertolt Brecht (o teatro épico, nas décadas de 30 e 40), transformaram o teatro em um instrumento de um poder inegavelmente revolucionário, uma vez que se abriram as portas para discussões de assuntos deliberadamente políticos, estreitamente ligados aos problemas que afligem a

¹ CEVASCO, Maria Elisa. Prefácio. In: COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo, Nankin, 2001, p. 14.

² Digo “ainda mais politizada” porque o teatro é político por definição, como recorda Simon Goldhill: “Drama was a major political event in the Athenian calendar. I call it ‘political’ not in the narrow sense that ‘political’ is often used today but in the wide sense of ‘pertaining to the public life of the polis’”. GOLDHILL, Simon. *The Audience of Athenian Tragedy*. In: EASTERLING, P.E. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 54.

³ BADIOU apud RYNGAERT *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 42.

sociedade, recusando assim, o drama burguês de sala de estar, despreocupado com a vida fora dele. Como afirma Miller, só no drama podemos enxergar as multifacetadas do homem; só no drama podemos ver, não só como o mundo é, mas também como ele deveria ser; só o drama pode aguçar a consciência sobre o homem, a humanidade e o mundo com uma certa intensidade que faz com que esse mundo, essa humanidade “transforme quem os observa”⁴.

Arthur Miller foi e é um autor amplamente estudado, criticado e elogiado que já, há muito, conquistou o status de ícone da dramaturgia norte-americana. Entretanto, como sua fortuna crítica, tanto brasileira quanto americana, tem demonstrado, os enfoques dados à dramaturgia milleriana sempre se atrelaram a questões biográficas e ou psicologizantes, neutralizando, assim, seus conteúdos de crítica social de valiosa importância para a compreensão do mundo em que vive o homem moderno. A autora de *O Panorama do Rio Vermelho*, Iná Camargo Costa, comenta esse fato e nos aponta o caminho para uma crítica mais aguçada e consoante com os próprios elementos dados na peça:

Se um pouco dos descaminhos adotados pela crítica é da responsabilidade do próprio dramaturgo, que escreveu inúmeros ensaios e artigos para jornal a respeito de suas peças e com eles acabou por assim dizer despistando boa parte dos analistas, também não se pode subestimar o peso do que poderíamos chamar *política da crítica*, especializada em se fingir de morta desde a guerra fria.⁵

Assim, a autora completa, “com exceção de Peter Szondi (...) e dos ensaios do próprio dramaturgo (...), a crítica da dramaturgia de Arthur Miller ainda tem muito trabalho pela frente.”⁶ São esses conteúdos extensamente negligenciados pela crítica hegemônica que esse trabalho pretende apontar e discutir. De fato, uma análise que se posiciona criticamente em relação ao mundo e que questiona a ideologia dominante não é nem “popular” nem fácil empreender. É preciso se engajar em certas idéias que podem colocar em dúvida conceitos já há muito aceitos e institucionalizados. Deve ser por essa razão que questões de ordem psicológica e biográficas são mais comuns na crítica. Compartilhamos com Miller uma das explicações para tal ocorrência: “As with the Greece, so with us – each great war has

⁴ MILLER, Arthur. The Family in the Drama. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steve R. (ed.). *The theatre essays of Arthur Miller*. New York, Capo Press, 1996, p. 84.

⁵ COSTA, *Panorama do Rio Vermelho*, p. 141-142.

⁶ *Ibidem*, loc. cit.

turned men further and further away from preoccupation with Man and drawn them back into the family, the home, the private life and the preoccupation with sexuality”⁷.

Arthur Miller escreveu *The Crucible* [As Feiticeiras de Salém] em 1953 e a primeira versão de um ato de *A View From the Bridge* [Um Panorama Visto da Ponte]⁸ em 1955, ou seja, bem no olho do furacão dos anos macartistas porque era uma forma, senão de resistência à tirania de seus dirigentes contemporâneos, pelo menos uma forma de verbalizar o que na época parecia ser indizível. A era macartista tira seu nome do mais representativo senador, Joseph McCarthy, membro do Comitê de Atividades Anti-Americanas (HUAC-House of Un-American Activities Committee). Esse comitê havia sido criado em 1938 (e viria a ser extinto em 1975) por um grupo de congressistas conservadores americanos que estava insatisfeito com o caminho “comunista” que o New Deal estava tomando (ou que eles achavam que estava tomando) e que também estava sendo pressionado pela direita americana, tanto da ala Republicana quanto da Democrática, para tomar uma atitude com relação à expansão do Partido Comunista e sua suposta infiltração no governo. As ações do Comitê consistiam, no início, em espionar as reuniões do Partido Comunista e de frentes trabalhistas para, em seguida, ‘aliciar’ os membros mais relutantes e auxiliá-los na confecção das listas negras que iriam denunciar publicamente os nomes dos suspeitos empregados no governo Roosevelt e nos importantes sindicatos. Posteriormente, essas ações se estenderam por todo o país, na busca de pessoas (escritores, atores, artistas em geral e até professores) que ameaçavam a segurança nacional com suas idéias “antiamericanas” ou

⁷ MILLER, Arthur. On Social Plays. In: *Ibidem*, p. 56. Gostaria de sinalizar, desde já, que as traduções de citações de Arthur Miller, tanto as de obras teóricas quanto as das duas peças aqui estudadas, assim como outras citações utilizadas, foram realizadas para o propósito de informar os leitores desta dissertação que, por ventura, desconheçam a língua original das tais citações; portanto essas traduções são de minha responsabilidade, mas não constituem, em si, objetos de discussão ou avaliação da dissertação. [“Assim como para os gregos, também para nós, as grandes guerras transformaram os homens e os colocaram cada vez mais distantes da preocupação com o Homem, o que fez com que os homens se refugiassem nos assuntos de suas famílias, lares, vidas particulares e preocupações com a sexualidade.”]

⁸ Sinalizo, ainda, que ao longo deste trabalho me referirei às peças aqui analisadas (e outras que eventualmente serão citadas) pelos seus títulos originais para evitar ter que escolher entre as traduções existentes. *The Crucible* tem tradução relativamente recente (1997) no Brasil, pela Ediouro. Sua tradutora, Valéria Chamon, traduziu o título como *As bruxas de Salém*. Mas, aparentemente, a peça ficou mais conhecida como *As feiticeiras de Salém* que foi o nome dado pela primeira companhia teatral que a montou no Brasil. Há, também, uma tradução portuguesa de *The Crucible* feita por Rui Guedes da Silva, que deu o título de *As bruxas de Salém*, e foi publicada pela Editorial Presença em 1961. Quanto à *A View From the Bridge*, ainda não há tradução em português, salvo engano, mas há várias traduções em espanhol: *Panorama desde el Puente* (em um ato), com tradução de Jacobo Muchnik e Juan Angel Cotta, publicada em uma coletânea argentina com o título *Arthur Miller: Teatro*, pela Compañía General Fabril Editora, de Buenos Aires, 1964; *Panorama desde el Puente*, pela editora Proa, de 2006, e *En el punto de mira*, da editora Quinteto-Espanha, de 2003.

“comunistas”. Essa caça aos comunistas ou o “naming names” (o ato de fornecer nomes), como ficou conhecida a era macartista, se tornou muito famosa nessa época, não só pelas torturas ideológicas e ameaças que seus membros realizavam, mas também pelo “carreirismo”, ou seja, pelo “plano de carreira”, digamos assim, que essa atividade proporcionou aos funcionários que se prontificavam a esse tipo de serviço, além de outros benefícios concedidos àqueles que se dispunham a colaborar com o Comitê.

É claro que, como diz Iná Camargo Costa, “o Comitê do Senador McCarthy era apenas a ponta do *iceberg*”⁹. Já na era Truman, em 1947, funcionários públicos haviam sido demitidos por terem algum contato com organizações consideradas subversivas. Se nos anos 40, como Miller afirma, “the rules of social intercourse quite suddenly changed, or were changed, and attitudes that had merely been anticapitalist-antiestablishment were now made unholy, morally repulsive, and if not actually treasonous then implicitly so”¹⁰, nos anos 50, a “caça às bruxas” realmente tomou forma por meio de ações repressivas e totalitárias do governo federal para com seus cidadãos, o que desencadeou um medo generalizado na sociedade americana e transformou o pensamento coletivo americano em grande aliado do governo. Para um país que se orgulha de sua democracia e liberdade de expressão em todos os níveis, esse fato, compreensivelmente quase sempre esquecido, auxilia os estudiosos de cultura norte-americana a compreenderem as contradições a ela inerentes.

Portanto, a importância da dramaturgia de Arthur Miller no cenário teatral dos Estados Unidos é inquestionável. Arthur Miller, durante os sessenta anos de prática literária engajada, sempre se preocupou com o tratamento dado à verdade nas diferentes fases políticas de seu país e, principalmente, procurou colocar no papel e no palco questões que incomodavam a todos, mas que pouca gente, ou ninguém, conseguiu dizer na época. A fase do macartismo, por exemplo, que inspirou a criação das duas obras em estudo, é, como dito anteriormente, um dos momentos mais marcantes da história dos Estados Unidos, uma vez que o popular “caça às bruxas” perseguiu e destruiu a vida profissional de muitos artistas que queriam

⁹ COSTA, *Panorama do Rio Vermelho*, p. 150.

¹⁰ MILLER, Arthur. *Timebends: a life*. New York, Harper & Row Publishers, 1987, p. 341-342. [“as regras de relações sociais mudaram drasticamente, ou foram mudadas, e as atitudes que tinham sido meramente anticapitalistas e ‘antiestablishment’ eram agora transformadas em profanas, moralmente repulsivas e verdadeiramente desleais para com o país.”]

“desestabilizar” o país com suas idéias “comunistas” e subversivas. A pergunta que o leitor pode se colocar neste momento é: e qual a importância de se estudar obras que evocam o macartismo – que é um fenômeno histórico norte-americano dos anos 50 – no Brasil de hoje? Como diz Fredric Jameson no prólogo de seu livro *O método Brecht*, se referindo a Brecht, “sua utilidade [em um] presente imediato [está no fato de que] a retórica do mercado pós-guerra fria chega a ser mais anticomunista que a dos velhos tempos”¹¹. Poderíamos dizer o mesmo quanto a Miller. Assim como para Miller a recompensa em figurar o macartismo em suas obras estava em compreender as causas e as conseqüências do seu presente imediato, igualmente para nós, seus leitores, espectadores e estudiosos, a recompensa (e o desafio) está em compreender criticamente as variáveis de nossa condição atual.

Em *The Crucible*, utilizando a caça às bruxas em Salém, Massachusetts, de 1692, como uma alegoria, ele expõe cruamente o processo de caça aos comunistas no período entre 1940 e 1956 nos Estados Unidos. Em *A View*, assim como em *The Crucible*, Miller parece nos mostrar que o mecanismo da delação só se explica dentro de uma sociedade desprovida de indivíduos críticos e solidários, cujas ações são tomadas apenas se forem em benefício próprio. Em suma, a delação, um elemento presente nas duas peças, implica e revela uma sociedade cujos valores sociais humanizadores - tais como, sentimento de pertencimento a um grupo, solidariedade, compromisso com a comunidade - estão em franco processo de desintegração à medida que o individualismo exacerbado ultrapassa os limites do tolerável, o que ocorre quando interesses particulares afetam e destroem o restante da sociedade.

PARTE II: Pressupostos Teóricos

Este trabalho terá como pressuposto teórico a crítica histórica e dialética que considera a escolha formal do artista como um grande revelador de seu conteúdo e vice-versa. Bertolt Brecht já dizia que não são as novas formas de comportamento que geram os novos assuntos, mas sim o contrário. Em seu artigo “O Assunto e a Forma”, Brecht, fazendo analogia do novo modo de relações pessoais com o aparecimento da extração e refinação do petróleo, nos ensina que “[a]s novas

¹¹ JAMESON, Fredric. *O método Brecht*, Petrópolis, Vozes, 1999, p. 13.

relações representam respostas da humanidade às questões colocadas pelo ‘assunto’; são soluções. O assunto (ou seja, a situação) desenvolve-se segundo regras definidas, necessidades puras. O petróleo criou novas relações, que são fenômenos secundários”¹².

Alguns estudiosos defendem que não é mais possível conceber tragédia nos tempos modernos, como George Steiner, por exemplo, que afirma que “the decline of tragedy is inseparably related to the decline of the organic world view and of its attendant context of mythological, symbolic, and ritual reference”¹³. Embora Steiner afirme que o marxismo seja um instrumento mitológico que auxilia na ordenação de uma realidade complexa e caótica, ele acredita que tanto o marxismo quanto o cristianismo sejam categorias mitológicas anti-trágicas, o que corrobora com o dilema da tragédia moderna¹⁴. No entanto, quando Steiner escreveu sua obra *The Death of Tragedy [A Morte da Tragédia]*, Miller já havia escrito um ensaio em defesa da tragédia do homem comum (“The Nature of Tragedy”) e quatro tragédias (*All My Sons [Eram Todos Meus Filhos]*, 1947; *Death of a Salesman [A Morte do Caixeiro Viajante]*, 1949; *The Crucible [As Feiticeiras de Salém]*, 1953; e *A View from the Bridge [Um Panorama Visto da Ponte]*, 1955), num período de oito anos e estava preparando sua quinta tragédia, *After the Fall [Depois da Queda]*, de 1964.

Steiner, no entanto, estava provavelmente se referindo às tragédias clássicas ou aristotélicas que já não são possíveis no mundo moderno, se mantivermos a definição que tinham os gregos ou os clássicos. É preciso esclarecer que o conceito de tragédia aqui utilizado e o qual este trabalho pretende discutir é o conceito de tragédia liberal, assim como entendido por Raymond Williams¹⁵. Portanto, não se trata do conceito de tragédia clássica ou aristotélica. As tragédias aristotélicas ou clássicas preconizam para sua existência uma série de pressupostos que, com o apoio da obra *Tragédia Moderna*, de Raymond Williams, este trabalho pretende questionar. Entre tais pressupostos defendidos pela tradição, se encontra a definição

¹² BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético: ensaios*. Seleção e introdução Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967, p. 47.

¹³ STEINER, George. *The death of tragedy*. London, Faber and Faber, 1961, p. 292. [“o declínio da tragédia está diretamente relacionado ao declínio da visão de mundo orgânica causado pelo contexto mitológico, simbólico e referência ritual”]. Há tradução em português pela editora Perspectiva *A morte da tragédia*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 323-324. Essa afirmação de Steiner de que o marxismo seja uma categoria anti-trágica parece estar ligada à concepção de que história e tragédia são elementos contraditórios, o que é o conceito que Raymond Williams irá refutar, como veremos, sugerindo que a concepção de tragédia do marxismo é, na verdade, uma superação do conceito de tragédia clássica.

¹⁵ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

elaborada por Diderot em “Discours sur la poésie dramatique” [Discurso sobre a poesia dramática] sobre a tragédia tradicional, “cujo objeto são as catástrofes públicas e os infortúnios dos grandes”¹⁶. Dessa forma, é importante ressaltar aqui a diferença entre a tragédia clássica e a moderna, utilizada por Arthur Miller. Na clássica, a tragédia coloca no palco a vida de personagens que ocupam posição elevada na escala social, como reis, príncipes e aristocratas apenas; e na moderna, é a vida do homem comum, retratado no seu cotidiano, que é dramatizada (posta no palco).

O que destacamos das tragédias de Miller é que os conteúdos de suas obras são determinados historicamente. Daí, então, é de fundamental importância que o presente trabalho se engaje numa pesquisa histórica atrelada à pesquisa formal. Peter Szondi, citando e referindo-se a Hegel, lembra-nos que uma das maiores contribuições do filósofo alemão para a interpretação de arte é que ele nos auxiliou a “compreender a forma como conteúdo ‘precipitado’”¹⁷. Tendo isso em mente, veremos que a análise da forma de tragédia concebida por Miller apontará tanto para elementos conceituais - como, por exemplo, a tragédia moderna atrelada à crise do drama - quanto para elementos temáticos, como o macartismo e a esquerda americana, o que deixa claro que esses elementos são partes inseparáveis da tessitura das peças e, portanto, imprescindíveis para o total entendimento delas.

Este projeto parte do pressuposto hegeliano (e também utilizado por Raymond Williams) de que para haver tragédia é preciso que haja uma desordem no universo das idéias e das ações humanas, desordem esta que é provocada por desejos conflituosos ou forças opostas. Sendo assim, a partir daí, a idéia de tragédia nos tempos modernos ficou complicada. O fator complicador da existência da tragédia moderna se deve ao fato de que esses desejos opostos (ou forças opostas) não provinham mais de uma força metafísica presente no universo. Essas forças opostas tomaram formas concretas e, portanto, se tornaram mais visíveis. No prefácio para o livro *Tragédia Moderna*, de Raymond Williams, Iná Camargo Costa ajuda a ilustrar e a entender o problema em torno da tragédia moderna, que é o tipo de tragédia que Miller escreve. Assim, falando sobre o argumento do livro, Iná faz o seguinte paralelo: assim como o Labour Party [“Partido dos Trabalhadores” britânico]

¹⁶ DIDEROT apud CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Unesp, São Paulo, 1995, p. 149.

¹⁷ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo, Cosac & Naify, 2001, p. 25.

acaba se tornando uma peça-chave para o funcionamento do moderno capitalismo na Inglaterra, igualmente “as principais organizações que no século XX se apresentaram para o combate ao capitalismo passaram a fazer parte do complexo de forças de sustentação da sociedade capitalista”. E “esse”, ela continua, “é um dos principais aspectos da tragédia de nosso tempo”¹⁸.

Desse modo e ainda continuando na esteira da interpretação que Iná faz sobre o trabalho de Raymond Williams, havia – na época que Williams escreveu *Tragédia Moderna* (1966) – e acredito talvez ainda haja hoje, uma resistência por parte de acadêmicos e estudiosos em admitirem como acontecimentos trágicos eventos como guerras, fome, trabalho, tráfego e política. E “isso”, continua ainda Iná, “equivale a não ver neles conteúdo ético ou ação humana consciente”¹⁹. E são justamente esses eventos de ordem “comum” de que trata Arthur Miller nas suas tragédias e que farão parte da presente discussão.

PARTE III: O que a pesquisa pretende

Em seu artigo “The Nature of Tragedy” [“A Natureza da Tragédia”], Miller esclarece que a “tragédia nos traz não só tristeza, compaixão, identificação e até medo; traz também, ao contrário de *pathos*, conhecimento ou iluminação”²⁰. Uma das questões que este trabalho coloca, então, é a de investigar qual a consciência que Miller pretende despertar em seus espectadores e leitores com suas tragédias. Raymond Williams afirma que “[t]ragédias importantes, ao que tudo indica, não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura”²¹. Essa arguta afirmação do teórico inglês parece ser bem acertada se observarmos que os Estados Unidos do pós-guerra (Segunda Guerra Mundial), de fato, estavam prestes a encerrar um certo ciclo em sua história política e social, que deixava para trás valores não mais válidos

¹⁸ COSTA, Iná Camargo. Prefácio: Tragédia no século XX. In: WILLIAMS, op. cit., p. 12.

¹⁹ Ibidem, p.15.

²⁰ MILLER, Arthur. The Nature of Tragedy. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steve R. (ed.), op. cit., p. 9 [“tragedy brings us not only sadness, sympathy, identification and even fear; it also, unlike pathos, brings us knowledge”]. Conceito, aliás, que se assemelha ao que defende Maxwell Anderson em seu ensaio de 1939, “The essence of tragedy”, conforme aponta Marvin Carlson. In: CARLSON, Marvin, op. cit., p. 389.

²¹ WILLIAMS, op. cit., p. 79.

em uma sociedade que se transformava definitivamente, na segunda metade do século, na maior potência econômica mundial.

Em um momento em que se verifica uma crescente 'americanização' do mundo pós-moderno, pela qual se entende que várias culturas locais, em contato massivo com elementos da cultura americana, estão sendo esmagadas, resgatar elementos que compõem essa cultura americana torna-se *sine qua non*, tanto para conhecer essa inegável influência quanto para compreendê-la criticamente.

É certo, por outro lado, que, mesmo reconhecendo que a razão deste trabalho é a força política que pode emanar de uma manifestação cênica, ainda assim, é importante deixar claro que este trabalho não pretende fazer uma análise das encenações das peças estudadas, o que demandaria, no mínimo, uma pesquisa das montagens já feitas no Brasil e nos Estados Unidos. Nosso escopo se limitará ao texto teatral, à dramaturgia, o que, a princípio, não inclui análise de montagens ou de recepção.

Isso posto e contrária à crença de que não é mais possível haver tragédia no século XX, a presente pesquisa pretende estudar a forma de tragédia moderna utilizada por Arthur Miller em *The Crucible* (1953) e *A View From the Bridge* (versão de dois atos, de 1956²²) e discutir, no primeiro capítulo, o que é tragédia moderna, quais as fontes da tragédia moderna e da tragédia milleriana, qual o conceito de tragédia para Arthur Miller, por que ele escolheu a tragédia para tratar das questões figuradas nas duas peças e quais os recursos formais que ele utiliza. No segundo capítulo, serão analisadas as duas peças tendo em vista o modo como Miller encaixa os conteúdos nelas tratados à forma da sua tragédia. Ou seja, o assunto que ele desejava tratar necessitava de uma nova forma; verificar-se-á, então, como ele lidou com esse conteúdo dentro dessa forma. No terceiro capítulo, as duas peças serão exploradas à luz do macartismo para que se verifique como os paralelos podem ser compreendidos.

Mesmo que muitos dos escritos teóricos de Arthur Miller nos levem a conclusões contraditórias e conflituosas, como diz Harold Bloom²³, ainda assim não

²² A escolha de analisar essa versão de 1956, e não a de um só ato, se apóia em quatro razões principais: primeiro por ter sido essa versão que mais agradou o autor; segundo, por ter sido a mais popular e a mais encenada; terceiro, por ter sido a versão encenada no Brasil; e quarta e última razão, por ser a versão apenas em prosa o que facilita a análise do ponto de vista formal (a versão de 1955 foi escrita numa mescla de versos brancos e prosa).

²³BLOOM, Harold (ed.). *Arthur Miller*. New York, Chelsea House, 1987, p. 93. ["between 1949 and 1960, Miller expounded a comprehensive theory of drama which constitutes one of the most complete statements on the subject by a contemporary playwright. It would be pleasant if one could report that these essays have

podemos ignorá-los. Em seus primeiros ensaios, é possível observar a constante preocupação de Miller em esclarecer ao público (e também a ele próprio) sua própria definição de tragédia como forma, assim como esclarecer a relação desta com suas obras dramáticas.

Assim, Gerald Weales, autor de *The Crucible: Text and Criticism*²⁴, afirma que há quatro textos que resumem a teoria de Miller, são eles: “On Social Plays” [“Sobre Peças Sociais”]²⁵, que serviu de prefácio à edição original da versão de um ato de *A View from the Bridge*, em 1955; “The Family in Modern Drama” [“A Família no Drama Moderno”], que foi originalmente uma palestra ministrada em Harvard University em memória de Theodore Spencer e foi publicada como um artigo em *The Atlantic Monthly*, em abril de 1956; “Introduction to the *Collected Plays*” [“Introdução ao *Collected Plays*”], que foi publicado pela editora Viking, em 1957; e, finalmente, “The Shadows of the God” [“As Sombras dos Deuses”], baseado numa palestra preparada para os colegas de trabalho de Miller do teatro e, posteriormente, publicado na revista *Harpers*, de agosto de 1958.

Acredito ser importante conhecer os locais e as datas de publicação de tais artigos porque, como afirma Robert A. Martin, “[b]etween 1952 and 1957”, além de ser os anos durante os quais Arthur Miller realizou *The Crucible* e as duas versões de *A View from the Bridge*,

(...) Miller wrote his most important theoretical essays, he also experienced a series of events in his personal life that can hardly be summarized as conducive to philosophical introspection. And yet, numerous critics have pointed out that it was during this period that Miller came to his intellectual maturity as a dramatic critic and theorist of major importance to American drama.²⁶

effectively dispelled all misunderstanding concerning Miller's work. Unfortunately that is far from the case. Indeed in some respects Miller's dramatic criticism serves only to complicate issues by emphasizing the differences between what the playwright apparently intends to say and what in fact he does communicate. Few of his published statements are more confusing than the several explanations he has given for the writing and revision of *A View from the Bridge*.”]

²⁴ WEALES, Gerald (ed.). *The Crucible: Text and Criticis*. New York, Penguin Books, 1996.

²⁵ Assinalo que esses e outros artigos e ensaios de Arthur Miller não têm tradução em português, portanto, a tradução entre colchetes é de minha responsabilidade, como já dito; no entanto, dei preferência, ao longo do trabalho, de me referir a eles pelos títulos originais.

²⁶ MARTIN, Robert A. Introduction to the original edition. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. xxx-xxxí. [“Entre 1952 e 1957, Miller escreveu os seus mais importantes ensaios teóricos e também vivenciou uma série de eventos na sua vida pessoal que dificilmente poderiam ser resumidos como os que levaram a uma introspecção filosófica. E, mesmo assim, muitos críticos têm apontado que foi durante esse período que Miller alcançou sua maturidade intelectual como um crítico de arte dramática e como teórico de grande importância para a dramaturgia americana.”]

Em busca de nomear e distinguir suas peças das contemporâneas, Miller procura explicar em “On Social Plays” que o tipo de trabalho que ele acredita é o “drama social” [“social drama”] para diferenciá-lo do tipo de dramaturgia que enfatiza “a drama of the individual psychology written for its own sake” [“a pura psicologia do indivíduo”]²⁷. Além disso, ele afirma que o drama social deriva do drama grego; ou seja, assim como o teatro dava sentido à *polis* grega, assim também ele deseja que o drama social seja aquele de todos os homens e “drama of the whole man (...) if only through drama, we may know how much the same we are, for if we lose that knowledge we shall have nothing left at all.”²⁸ Ele insiste em esclarecer que o “drama do homem como um todo” é aquele que abarca não apenas as subjetividades do Homem, mas também sua vida social, porque para os gregos os dois elementos faziam parte do Homem²⁹.

Em “The Family in Modern Drama”, ainda preocupado com a nomenclatura das possíveis escolas literárias que poderiam influenciar a dramaturgia, Miller alerta que as regras que caracterizam cada estilo (Realismo, Expressionismo, etc.) não devem ser aplicadas ao teatro “mecanicamente”, pois uma peça teatral “like any human relationship, has a predominant quality, but it also contains powerful elements which, although secondary, may not be overlooked”³⁰. Miller insiste muito no aspecto de que as peças dos últimos dez anos (ou seja, entre 1946 e 1956) enfatizam muito a psicologia dos personagens, em detrimento dos papéis sociais e dos aspectos que envolvem seus conflitos, justamente porque as peças dos quarenta ou cinquenta anos anteriores (portanto, por volta de 1906 e 1956) faziam exatamente o contrário. Assim, mais uma vez, ele retorna ao tema da sociedade (público) e da família (privado): unir os dois elementos tem sido difícil devido justamente à divisão de nossas vidas em vida privada e vida pública (e a razão para isso, explica Miller, pode ser observada nas várias fases da história: “as its time of troubles arrives, its citizens revert to a kind of privacy of life that excludes society”³¹), mas essa deve ser a “missão do drama”, diz ele. Para Miller, a esfera do drama ou o emprego do seu

²⁷ MILLER, Arthur. On Social Plays. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 60.

²⁸ Ibidem, p. 57. [“do homem como um todo (...)se pelo menos através do drama, nós possamos saber o quão parecidos somos, pois se perdemos essa consciência, não sobra nada”]

²⁹ Ibidem, p. 54.

³⁰ MILLER, Arthur. The Family and Modern Drama. In: Ibidem, p. 72. [“como qualquer relacionamento humano, tem uma qualidade predominante, mas possui também elementos poderosos que, apesar de secundários, não devem ser ignorados”]

³¹ Ibidem, p. 82. [“em tempos de problemas, os cidadãos se retraem para uma privacidade que exclui a sociedade”]

justo papel está em abarcar as várias facetas do homem – “like the novel (...) but more, it is dynamic, it is always on the move as life is, and it is perceived like life through the motions, the gestures, the tones of voice, and the gait and nuance of living people.”³².

Na introdução à edição de *Collected Plays*, Miller aproveita a ocasião de uma coletânea de suas obras para, primeiramente e de uma maneira geral, deixar claro o pressuposto no qual as peças se apóiam: “de que a vida tem significado”³³ e que a função do drama é desvendá-lo e fazer as pessoas descobrirem que suas preocupações, esperanças e anseios, por mais pessoais que possam ser, também são compartilhados por outras pessoas, o que faz delas “mais humanas”, isto é, parte de um todo e “menos sozinhas”.³⁴ Dentre outras considerações particulares de cada peça, Miller, ao final, admite a independência das obras de arte quanto aos significados que elas podem gerar, apesar das suas convicções particulares acerca das suas próprias peças: “For myself, it has never been possible to generate the energy to write and complete a play if I know in advance everything it signifies and all it will contain”³⁵.

Em “The Shadows of the Gods”, Miller fala sobre as influências literárias e a importância da Grande Depressão em seu trabalho: “Practically everything that had been said and done up to 1929 turned out to be a fake. It turns out that there had never been anybody in charge”³⁶. E, com isso Miller aprendeu que “[y]ou can’t understand anything unless you understand its relations to its context”³⁷. Foi a partir daí que ele reconheceu a necessidade de se fazer as conexões, de buscar as causas dos problemas. Além disso, nesse ensaio, ele assinala o débito e a admiração que tem para com alguns autores estrangeiros, tais como, os gregos, Shakespeare, Ibsen, Tchekhov, os russos Dostoievski e Tolstói, e os expressionistas alemães, mas também com os conterrâneos O’Neill e Tennessee Williams.

³² Ibidem, p. 84. [“como o romance aliás – mas mais, porque dinâmico, está sempre se modificando, assim como a vida, e pode ser entendido como a vida, através de movimentos, de gestos, de tons de voz, e no passo e nas nuances de seres que vivem”]

³³ MILLER, Arthur. Introduction to the *Collected Plays*. In: Ibidem, p. 119. [“The assumption – or presumption – behind these plays is that life has meaning.”]

³⁴ Ibidem, p. 123.

³⁵ Ibidem, p. 151. [“Para mim, nunca foi possível gerar a energia para escrever e finalizar uma peça se eu souber, de antemão, tudo o que a peça pode significar e conter”]

³⁶ MILLER, Arthur. The Shadows of God. In: Ibidem, p. 177-178. [“Praticamente tudo que havia sido dito até 1929 acabou se revelando falso. Descobrimos que, na verdade, nunca ninguém esteve no controle [do país].”]

³⁷ Ibidem, p. 179. [“não podemos entender nada sem entender as relações das coisas com seus contextos.”]

Nos dois artigos mais diretamente preocupados com a questão da tragédia – “Tragedy and the Common Man” [“Tragédia e o Homem Comum”] e “The Nature of Tragedy” (ambos de 1949) – Miller lança desafios às definições tradicionais de tragédia e exige sua revisão e atualização, assim como Raymond Williams o faz em sua obra *Tragédia Moderna*. Por esse motivo e pela importância do debate que Miller aguçou com esses artigos, eles serão melhor discutidos no capítulo 1, parte III do presente trabalho.

PARTE IV: *The Crucible, A View from the Bridge* e a Crítica

The Crucible e *A View from the Bridge*, assim como qualquer outra peça de Arthur Miller, são peças que abordam a sociedade moderna ao mesmo tempo em que oferecem uma visão crítica ao modo de vida dessa sociedade. Além disso, por serem peças já muito discutidas e de um autor consagrado, não se pode ignorar as interpretações dadas a elas em seu meio século de existência. No entanto, nem tudo que foi dito a respeito delas faz jus aos seus complexos temas que, apesar de terem um caráter universal, são (e devem ser) reinterpretados à luz de novos momentos históricos. Por isso, propõe-se aqui uma sucinta apresentação das críticas hegemônicas mais conhecidas que ambas as peças tiveram apenas com intuito de situar os leitores menos familiarizados com as mais célebres reações críticas a elas.

É notável que Arthur Miller sempre foi um autor preocupado com “o mundo invisível de causa e efeito”³⁸ e, invariavelmente, como dramaturgo, focou sua atenção nas relações do homem com seu contexto social. Entretanto, muito tem se discutido sobre a ‘coincidência’, óbvia demais para alguns críticos, entre *The Crucible* e o período macartista, salientando-a como um ‘defeito’ da peça; outros, ainda, atribuem justamente o fracasso da primeira produção na Broadway a essa ‘coincidência’. Para Miller, os críticos consideraram a peça ‘fria’ demais (“The literary style is cruder”, como diz Brooks Atkinson comparando-a com *Death of a Salesman*) justamente pela pungente semelhança aos fatos históricos contemporâneos à ela (como a morte dos Rosenbergs³⁹ em junho de 1953, cinco meses após a estréia da

³⁸ FERRES, John H. *Twentieth century interpretations of The Crucible: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1972, p. 2.

³⁹ Julius e Ethel Rosenberg eram comunistas americanos e foram condenados em 5 de abril de 1951 à cadeira elétrica pelo crime de “conspiracy to commit espionage” [conspiração com o crime de espionagem], pelo juiz Irving Kaufman. As alegações eram de que o casal trabalhava para uma rede de espiões que fornecia informações secretas sobre a bomba atômica aos russos, o que nunca foi provado. Apesar das oito apelações, o

peça). Ao registrar seu desapontamento com as reações à peça, Miller refuta a idéia de que *The Crucible* tenha sido escrita apenas por causa do macartismo. Ele esclarece que havia outras preocupações na peça, que foram impulsionadas, de fato, pela caça aos comunistas, mas que visavam discutir algo mais profundo:

I was drawn to write *The Crucible* not merely as a response to McCarthyism. (...) It is examining the questions I was absorbed with before – the conflict between a man’s raw deeds and his conception of himself; the questions of whether conscience is in fact an organic part of the human being, and what happens when it is handed over not merely to the state or the mores of the time, but to one’s friend or wife.⁴⁰

Num dos artigos em que Arthur Miller esclarece os motivos que o levaram a escrever *The Crucible*, ele fornece também as possíveis razões para essa peça ser tão produzida em diversas partes do mundo e especialmente nos locais onde a ditadura foi imposta ou retirada do poder⁴¹. Para ele, a peça é política no sentido em que mostra no palco pessoas inocentes sendo vítimas de um terror irracional travestido de uma falsa moralidade onde se escondem interesses ilegítimos.

Brooks Atkinson, um dos maiores críticos de Arthur Miller, não ignorou em seu artigo no *New York Times*⁴² o paralelo da peça com acontecimentos contemporâneos na cena política americana. Curiosamente e contrário a algumas tendências críticas dessa peça, à medida que a obra envelhece e se distancia dos fatos político-históricos que lhe deram origem, o reconhecimento de sua alegoria às crueldades do período macartista fica mais evidente, como é possível observar nas

casal foi executado na prisão de Sing Sing, em Nova York, no dia 19 de junho de 1953, clamando por sua inocência. Muitos autores que escreveram a respeito defendem que os Rosenbergs foram, na verdade, vítimas de um conluio do governo americano cuja intenção era usar a prisão do casal para legitimar a busca por espões e coibir suas ações. Como afirma Ellen Schrecker, “FBI files indicate that he [judge Kaufman] had been in touch with the prosecution during the trial and knew that FBI and Justice Department officials hoped that the threat of the electric chair would force a confession out of the couple. It did not.” In: SCHRECKER, Ellen. *The Age of McCarthyism: A brief history with documents*. 2nd ed. Boston, Bedford/St. Martin’s, 2002, p. 156. A semelhança de tal caso com as vítimas de *The Crucible* são, de fato, inevitáveis.

⁴⁰ MILLER, Arthur. Brewed in *The Crucible*. *The New York Times*, 09/03/1958. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 172-173. [“Fui levado a escrever *The Crucible* não meramente como uma resposta ao Macartismo. (...) [*The Crucible*] examina as questões com as quais eu estava absorto antes - o conflito entre os atos crus de um homem e suas próprias concepções acerca dele mesmo; a questão de se a consciência é, de fato, uma parte orgânica do ser humano, e o que acontece quando ela é entregue não simplesmente para o Estado ou às práticas tradicionais da época, mas a um amigo ou à esposa.”]

⁴¹ MILLER, Arthur. It Could Happen Here – And Did. *The New York Times*, 30/04/1967. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 295.

⁴² ATKINSON, Brooks. *The Crucible*. *The New York Times*, 23/01/1953. [“Neither Mr. Miller nor his audiences are unaware of certain similarities between the perversions of justice then and today.”]

subseqüentes críticas de Mel Gussow⁴³ e Ben Brantley⁴⁴. Isso nos faz inferir que obras de arte com conteúdo explicitamente político não são necessariamente datadas, como querem muitos críticos contrários à discussão política através da arte; muito pelo contrário: obras de arte que não ignoram os problemas que afligem os homens de seu tempo tendem a não apenas elevar a consciência de seus contemporâneos, ao apontar o dedo para as feridas vivenciadas por eles, mas também, ao assim procederem, colaboram para a memória histórica e cultural de seus países.

As Feiticeiras de Salém, como ficou conhecida *The Crucible* no Brasil, foi montada pela primeira vez em 1960 (sete anos após a estréia na Broadway) pelo grupo Pequeno Teatro de Comédia, dirigido por Antunes Filho. Os dois críticos de teatro mais respeitados no Brasil, Sábado Magaldi e Décio de Almeida Prado, não ignoram o conteúdo político das peças. Décio, no entanto, não compreendendo (como muitos outros críticos) a função do “narrador implícito”⁴⁵ presente na peça, acusa Miller de estar preso ao realismo e por isso não deixar que suas personagens fossem conscientes de seus propósitos⁴⁶ e afirma que a peça fica

a meio caminho entre duas tendências: na qualidade de peça de idéias, perde tempo demais com pormenores individuais; e na qualidade de drama psicológico, corre o risco de parecer abstrato, construído sobre esquemas intelectuais, como de fato pareceu à quase totalidade da crítica de seu país.⁴⁷

Talvez aqui Décio tenha falhado em compreender a principal dinâmica da peça que é a da interconexão das esferas públicas com a esfera particular. Na verdade, não se trata, de maneira alguma, de um drama psicológico porque o indivíduo, como está aqui retratado por Miller, existe somente em função da coletividade da qual ele é uma parte. Daí, então, decorre que o crítico parece não

⁴³ GUSSOW, Mel. Relearning the Lesson of Miller's "Crucible". *The New York Times*, 30/03/1990. ["*The Crucible* is not only Arthur Miller's most-produced play; it has also become his most continually relevant work of political theater. By focusing on the Salem witch hunts of the 17th century, the playwright placed the outrage of McCarthyism in historical perspective and created a drama that has remained meaningful to succeeding generations."]

⁴⁴ BRANTLEY, Ben. Two Against Mob Rule Who Can Turn Up the Heat. *The New York Times*, 08/03/2002. ["*The Crucible* was an allegorical cry of protest against the Communist witch hunts of the McCarthy era.]

⁴⁵ Termo utilizado aqui ao texto que Miller inseriu em vários momentos do primeiro ato, como um narrador que precisa os paralelos de Salém com os Estados Unidos, além de fornecer importantes informações acerca de certos personagens. Maiores explicações sobre a escolha deste termo se encontram adiante, na página 71-73.

⁴⁶ PRADO, Décio de Almeida. *As Feiticeiras de Salém*. In: PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso: Crítica Teatral, 1955-1964*. São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 188.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 189.

compreender as proporções épicas presentes no texto. Décio reconhece essas características na montagem do Pequeno Teatro de Comédia de Antunes Filho mas diz não corresponder ao texto, que ele acredita “volta-se para dentro, para a cogitação psicológica e moral, para a verdade interior”⁴⁸. Aqui Décio está provavelmente se referindo à questão da culpa, da consciência, que permeia não só *The Crucible* mas muitas outras obras de Arthur Miller; contudo, como pretendemos demonstrar, essa preocupação engendra uma outra, ainda mais ampla, que é a questão de que para Miller o privado está intimamente relacionado ao público e o afeta.

Já Sábato Magaldi, embora não faça referência específica em seu artigo, também de 1960 (data da encenação de Antunes Filho), ao tratamento dado ao narrador implícito em *As Feiticeiras de Salém*, possui uma visão diferenciada (apesar de os dois críticos viverem no mesmo país e na mesma época política). Sábato consegue entender a inter-relação entre indivíduo e coletividade que é tão cara ao teatro de Miller:

A ambição de Arthur Miller foi grande, ao realizar um amplo painel, em que o coletivo e o individual se intercomunicam e se compõem, num jogo infindável de influências e de definições. Pode supor-se que ele partiu do genérico, das silhuetas pouco individualizadas que povoam uma cidade, para fixar-se numa criatura exemplar, que encarna e resume a mais alta consciência social.⁴⁹ [aqui ele se refere provavelmente a John Proctor]

As informações sobre a montagem *The Crucible* feitas no Brasil seriam extremamente enriquecedoras para o nosso trabalho, na medida em que elas poderiam nos fornecer detalhes sobre como os encenadores lidaram com o narrador implícito e com as referências político-históricas que ele fornece. Porém, como dito anteriormente, coletar tais informações não está no escopo do presente trabalho. Sendo assim, nos limitaremos a interpretar as informações contidas no texto.

Um dos pontos em comum quanto à recepção de *The Crucible* e *A View from the Bridge* é que ambas foram um relativo fracasso de público na produção original da Broadway, mas encontraram a simpatia de público e crítica dois anos mais tarde. Os motivos para tal coincidência, no entanto, divergem. *The Crucible* falhou, no ponto de vista da crítica americana (isto é, por ter permanecido em cartaz “apenas”

⁴⁸ Ibidem, p. 189.

⁴⁹ MAGALDI, Sábato. Demônio e Responsabilidade em Miller. In: MAGALDI, Sábato. *O Texto no Teatro*, 3ª ed, São Paulo, Perspectiva, 2001, p. 365.

por seis meses – aos *standards* brasileiros acredito que esse período seria um indício de relativo sucesso) por ter sido considerado um texto frio, mais uma propaganda anti-macartista comovida do que uma peça. Talvez a razão para tal decepção da crítica esteja relacionada ao fato de que ela ainda estivesse na expectativa de encontrar material para explorar o subjetivo, o psicológico, como sua obra anterior, *Death of a Salesman*, havia proporcionado; no entanto, como se verificou, as circunstâncias político-históricas contemporâneas de *The Crucible* falaram mais alto. Como o próprio Miller diz, analisando as diferentes recepções da peça em retrospecto: passada a euforia do macartismo, a peça pôde ser mais bem apreciada e compreendida, mesmo que, como afirma Robert A. Martin, a peça tenha sido “approached more and more frequently as a cultural and historical study rather than as a political allegory.”⁵⁰

Já *A View from the Bridge* falhou porque, à sua versão original de um só ato, de 1955, faltava ‘mais corpo’, era muito crua e o histórico das personagens muito escasso, segundo Brooks Atkinson⁵¹. Mas, após a revisão feita por Miller no ano seguinte para a produção em Londres, o que resultou em uma peça de dois atos (a qual é aqui analisada), a peça encontrou o sucesso que conhecemos hoje, tanto em Londres e Paris, como posteriormente de volta a Nova York. Para Miller, isso ocorreu porque na nova versão ‘elementos de simples motivação humana’, que foram deliberadamente evitados na primeira versão, foram acrescentados para dar mais ‘humanidade’, principalmente, a Eddie, de forma que suas ações pudessem, agora, assemelhar-se às nossas⁵².

Após a montagem Off-Broadway de Ulu Grosbard, em 1966, *A View from the Bridge* reestreou na Broadway somente, ao que nos consta, em 1983, sob a direção de Arvin Brown. Um artigo de Frank Rich informa que a reestrela foi ‘estonteante’ e responsável por Miller ter reencontrado seu ‘abrigo’ na Broadway⁵³. Ele afirma também que o diretor encena a peça pelo que ela tem de mais sensacional: “não

⁵⁰ MARTIN, Robert A. Arthur Miller’s *The Crucible*: background and sources. In: BLOOM, Harold. (ed.). *The Crucible*. Philadelphia, Chelsea House, 1999, p. 55. [“abordada cada vez mais freqüentemente como um estudo cultural e histórico mais do que uma alegoria política.”]

⁵¹ ATKINSON, Brooks. A View from the Bridge. *The New York Times*, 09/10/1955.

⁵² MILLER, Arthur. Introduction to *A View from the Bridge* (two-act version). In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 222.

⁵³ RICH, Frank. Arthur Miller’s “A View from the Bridge”. *The New York Times*, 04/02/83. [“But thanks to the stunning revival of “A View From the Bridge” that opened last night, Mr. Miller has found a haven on Broadway again, and Broadway has found a much-needed evening of electric American drama.”]

uma parábola da era macartista ou uma peça moralizadora, mas sim uma vigorosa e explosiva estória de um vernáculo psicossocial de horror”⁵⁴.

Para uma nova temporada de *A View from the Bridge* na Broadway (dezembro/97 a agosto/98), Vincent Canby atesta que foi novamente um tremendo sucesso. E ao indagar por que a peça é muito menos mencionada que *A Death of a Salesman* e *The Crucible*, ele arrisca um palpite dizendo que “ela possui uma característica incomum, simples e forte, com uma narrativa bem definida que não convida imediatamente a associações de preocupações políticas e sociais maiores”, apesar de ele admitir que essas referências fazem parte do material da peça.⁵⁵ Canby acrescenta um dado muito interessante acerca do cético teatro norte-americano de fins do século XX que parece não admitir mais emoções ou idéias, mas que, no entanto, acolheu muito bem *A View*, apesar de esta conter fortes emoções e suscitar muitas idéias:

The success of this production calls attention to a paradox of our theater. As audiences in recent years have become increasingly difficult to shock, the plays themselves, some superb, most quite terrible, have tended to become increasingly cool and distant, as if to care passionately about anything would admit vulnerability, lack of sophistication. It's no longer fashionable to deal directly with the emotions as well as with ideas. Mr. Miller again shows us that contemporary plays can still move, disturb, provoke and even shock. "A View From the Bridge" demonstrates how pleasurable that can be.⁵⁶

Quanto à passagem de *A View from the Bridge* pelo Brasil, em 1958 (três anos, portanto, após a estréia nos Estados Unidos), José Rubens Siqueira comenta que essa peça trouxe “uma temática explosiva, uma cena em que dois homens se beijavam na boca e o primeiro palavrão dito com todas as letras num palco sério.”⁵⁷

⁵⁴ Ibidem. [“Mr. Brown stages ‘A View From the Bridge’ for what it most successfully is: not a McCarthy-era parable or a universal morality play, but a vivid, crackling, idiomatic psychosexual horror tale.”]

⁵⁵ CANBY, Vincent. A Classically Riveting “View From the Bridge”. *The New York Times*, 04/01/1998. [“Because ‘A View From the Bridge’ so obviously speaks to contemporary audiences, why is it seldom mentioned in the same breath with ‘Death of a Salesman’ and ‘The Crucible’? One possible reason is that it has an uncharacteristically simple, strong, well-defined narrative line that doesn't immediately invite associations to larger social and political concerns, which, however, are integral to the fabric of the play.”]

⁵⁶ Ibidem. [“O sucesso desta produção chama a atenção para um paradoxo de nosso teatro. Como tem sido difícil chocar o público de anos mais recentes, as próprias peças, algumas ótimas, a maioria bem ruim, tendem a se tornar cada vez mais frias e distantes, como se se mostrar interessado apaixonadamente por qualquer coisa fosse o mesmo que admitir vulnerabilidade, falta de sofisticação. Não está mais na moda lidar diretamente com as emoções ou as idéias. Miller, mais uma vez, nos mostra que peças contemporâneas ainda podem comover, incomodar, provocar e até chocar. “A View from the Bridge” demonstra o quão agradável isso pode ser.”]

⁵⁷ SIQUEIRA, José Rubens. *Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo/Nova Alexandria, 1995, p. 64.

A montagem a que Siqueira se refere é aquela feita pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) sob a responsabilidade do diretor Alberto D’Aversa, que utilizou o título *Um Panorama Visto da Ponte*, que, assim como *The Crucible*, não tinha tradução brasileira publicada.

Décio de Almeida Prado, em seu artigo de 1958 intitulado “Um Panorama Visto da Ponte”, diz que o TBC “tirou o ventre da miséria” com essa peça que foi assim caracterizada: “uma grande peça, uma grande representação e um grande desempenho individual”⁵⁸. O elenco se compunha por Leonardo Vilar, interpretando Eddie Carbone, Natália Timberg, como Beatrice, Elizabeth Henreid, como Catherine, Egídio Eccio era Rodolpho e Eduardo Waddington, Marco. Décio, assim como Sábato, elogia a atuação de Leonardo Vilar na sua “alta capacidade de compreensão psicológica (...) no sentido de compor (...) uma inesquecível personalidade trágica, poderosa e perplexa, tosca e atormentada – a de Eddie Carbone.”⁵⁹

Nessa crítica, como naquela feita para *As Feiticeiras de Salém*, Décio também reconhece as ‘idéias’ veiculadas na peça, mas não admite que elas sejam mais importantes do que o próprio homem:

Somente num segundo momento é que observamos a presença, por detrás dos fatos, das preocupações teóricas do autor. O tema da delação, da solidariedade social, da fidelidade a um organismo e a um código de honra, entrelaça-se com o da intolerância. (...) Mas a realidade primeira, perante o texto, é sempre o homem, não são as idéias.⁶⁰

Aqui, as opiniões de Décio e Sábato Magaldi se encontram, pois esse último analisa *Um Panorama Visto da Ponte* de maneira semelhante:

Suspeitamos que a ênfase maior atribuída à natureza política da dramaturgia de Miller possa falsear a exata significação de cada texto. Com efeito, esses elementos que sublinhamos [ameaça à liberdade individual, delação] são nítidos e importantes, mas não constituem toda a complexidade de sua expressão artística. Definem-se, por assim dizer, como o macrocosmo cênico, dentro do qual evoluem as psicologias individuais. As personagens não existem para ilustrar uma tese social. As repercussões políticas (estando o homem inscrito

⁵⁸ PRADO, *Um Panorama Visto da Ponte*, op. cit., p. 86.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 86.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 88.

numa ordem) é que podem ser identificadas através do *gestus* dos protagonistas.⁶¹

De fato, a dramaturgia de Miller não se resume apenas a questões políticas; a sua riqueza e complexidade permitem diversas explorações, inclusive as de caráter psicologizante, como tem feito a maioria da crítica atualmente existente. Entretanto, os assuntos políticos, latentes ou manifestos, apesar de serem reconhecidos pela crítica, parecem nunca ter sido discutidos com a atenção e a reverência que eles merecem, já que revelam questões nem sempre conhecidas por todos.

As influências do teatro norte-americano no teatro brasileiro e, mais especificamente, de Arthur Miller no Brasil, não foram poucas, e elas não se limitaram apenas a questões formais. Muitos autores brasileiros, como, por exemplo, Jorge Andrade, Vianinha e Dias Gomes, também encontram no teatro de Miller a inspiração para as idéias de suas peças (embora muitos críticos sejam contrários à ênfase dada às “idéias” no teatro). O exemplo mais notável é o de *O Santo Inquérito* de Dias Gomes que, não só utilizou o mote da perseguição política, mas o fez também deslocando o tempo da peça (assim como Miller o fez em *The Crucible*) para escapar dos ‘inquisidores’ da ditadura militar. O mesmo sentimento de indignação com a perseguição política que despertou a imaginação de Miller para *The Crucible* inspirou Dias Gomes a escrever *O Santo Inquérito*, como ele mesmo relata:

A essa altura [1965], eu já tinha concluído *O Santo Inquérito*, peça nascida de minha indignação e de meu desejo (ou dever) de denunciar a repressão generalizada, em particular no campo das idéias. (...) Um texto direto, dando nomes aos bois, era impossível. Teria que apelar para uma metáfora. Em minhas pesquisas de folclore para o programa radiofônico *Todos Cantam sua Terra*, eu me havia deparado com a figura de Branca Dias que, segundo a lenda muito difundida na Paraíba, fora queimada pela Santa Inquisição. A semelhança entre os processos da Santa Inquisição e os IPMs (a caça às bruxas, a pressuposição de culpa sem direito de defesa, a manipulação de dados e a deturpação do sentido das palavras e dos gestos) fornecia-me a metáfora de que eu necessitava.(...) De tal artifício já lançara mão Arthur Miller, quando escreveu *The Crucible*, visando a condenar o macartismo.⁶²

⁶¹ MAGALDI, Modernidade de Arthur Miller, op. cit., p. 362.

⁶² GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*: autobiografia. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998, p. 212-213.

A maestria de Miller em conectar as linhas soltas de significação de nosso mundo também encantou Flávio Rangel que afirma ser Arthur Miller “um dos [seus] autores preferidos (...) por causa das suas atitudes morais e tudo”. Segundo José Rubens Siqueira, com as gritantes semelhanças dos anos 60 brasileiros com as dos de 40 e 50 americanos, Flávio também “encontraria nele [Miller] um êmulo para a sua própria atitude durante esse despontar do governo militar brasileiro”⁶³.

Outro grande dramaturgo brasileiro que bebeu na mesma fonte de Arthur Miller foi Jorge Andrade, como observa Sábato Magaldi, no prefácio de *Labirinto* :

Jorge não esconde a importância do conselho que recebeu um dia, em Nova Iorque, do dramaturgo Arthur Miller, com cuja obra seu teatro tem tantos pontos de contato. Disse-lhe o autor de *A Morte de um Caixeiro-Viajante*: ‘Volte para seu país, Jorge, e procure descobrir porque os homens são o que são e não o que gostariam de ser, e escreva sobre a diferença’.⁶⁴

Parece que tal conselho rendeu frutos: falando sobre a peça *A moratória*, Iná Camargo Costa afirma que Jorge de Andrade “[segue] a trilha de Arthur Miller, mas dando um passo adiante”⁶⁵ e conclui, parafraseando Gilda de Mello e Souza, em seu ensaio “Teatro ao Sul”⁶⁶ que “[*A moratória*] é a *primeira* obra-prima do moderno teatro brasileiro.”⁶⁷

PARTE V: Arthur Miller e a Esquerda Americana

Segundo Antonio Candido, há três elementos fundamentais da comunicação artística que devem ser considerados na compreensão de uma obra de arte: autor (ou a posição do artista), obra (ou a configuração da obra) e o público. A arte, diz Candido, em seu artigo “Crítica e Sociologia”, é “eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista (...). Neste sentido, depende essencialmente da intuição, tanto na fase criadora quanto na fase receptiva”⁶⁸. Aprendemos com Antonio Candido, portanto, que “forças sociais

⁶³ SIQUEIRA, José Rubens, op. cit., p. 147.

⁶⁴ MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: ANDRADE, Jorge. *Labirinto*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p.11.

⁶⁵ COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis, Vozes, 1998, p. 122.

⁶⁶ SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercício de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.

⁶⁷ COSTA, op. cit., p. 122.

⁶⁸ CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo, T.A. Queiroz, 2000, p. 22.

condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor”⁶⁹, de forma que o autor acaba sendo o porta-voz de uma geração, após ter suas idéias transformadas em patrimônio de um grupo. Primeiro, o artista/autor identifica uma situação em sua sociedade e decide escrever criativamente sobre ela; em seguida, essa sociedade dirá se esse autor a representa ou não; caso sua obra seja representativa de uma sociedade, ela passará a ser um marco, uma referência.

Para saber se determinada obra ou autor representa uma sociedade é preciso que as aspirações, inquietações e valores desse autor tenham uma identificação com a sociedade que ele descreve. Em outras palavras, o aspecto ideológico de seu trabalho, que consciente ou inconscientemente, jamais é casual, é que determinará essa correspondência com o público.

A leitura da autobiografia de Arthur Miller, *Timebends: A life*⁷⁰, publicada em 1987 (portanto, quando o dramaturgo já escrevia do alto de seus 82 anos), permitiu confirmar sua orientação política de esquerda que suas obras revelaram. Mas também permitiu compreender, sobretudo, que Miller foi um homem de seu tempo, ou seja, trouxe consigo as contradições de seu país e de seu momento histórico. Ele defendeu os soviéticos na década de 30 e 40 (quando sua geração assim o fez), se decepcionou (também como muitos de sua geração) com as descobertas das atrocidades do stalinismo, e (como muitos intelectuais até hoje) se sentiu traído por ter acreditado que o mundo seria melhor habitável com o desenvolvimento e disseminação do marxismo. A esse respeito, transcrevo aqui suas palavras, retiradas de *Timebends*:

I had indeed at times believed with passionate moral certainty that in Marxism was the hope of mankind and of the survival of reason itself, only to come up against nagging demonstrations of human perversity, not least my own.⁷¹

Essa sua orientação política foi, de fato, muito marcante desde suas obras iniciais como *All My Sons* [“Eram todos meus filhos”] de 1947, onde ele retrata o imoral enriquecimento da indústria bélica, que é pago com caros impostos e vidas de jovens inocentes; *Death of a Salesman* [A morte de um caixeiro viajante], de 1949,

⁶⁹ Ibidem, p. 25.

⁷⁰ MILLER, Arthur. *Timebends : A life*. New York, Harper & Row Publishers, 1987. Há tradução em português: MILLER, Arthur. *Uma vida*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro, Guanabara, 1989.

⁷¹ MILLER, Arthur, op. cit., p. 407-408. [“Eu realmente, por vezes, acreditei com uma convicção moral passional que o Marxismo era a esperança da humanidade e da sobrevivência da própria razão, somente para me deparar com tristes demonstrações de perversidade humana, sem excluir a minha própria.”]

em que figura a destruição dos valores humanos pela cegueira do capitalismo desenfreado. Isso só para citar as obras imediatamente anteriores, que, juntamente com *The Crucible* e *A View from the Bridge*, marcam o final dos anos 40 e início dos anos 50 como os anos de sua fase mais diretamente revolucionária, ou melhor, quando suas convicções marxistas ainda eram mais visíveis⁷².

Quando Miller procura esclarecer o que para ele significa “social drama”, termo com o qual suas peças são identificadas, ele deixa claro que não deseja que elas sejam “confundidas” com algo próximo ao que defendiam os escritores de esquerda depois de Ibsen, que se utilizavam do mesmo termo para designar suas peças e tinham o intuito de criticar o capitalismo em favor do socialismo ou do comunismo⁷³. Ele parece não querer que se seu trabalho seja identificado nem com um nem com outro sistema – porque, muito provavelmente, ele não queira ser estigmatizado nem tachado de “a special pleader” ou de “inartistic”⁷⁴. De qualquer forma, devemos entender o contexto político no qual Miller escreve suas peças: os EUA, industrialistas cujo sistema econômico – o capitalismo – é quase tão sagrado quanto uma religião. E por outro lado, devemos também entender sua frustração com o socialismo:

My heart was with the left, if only because the right hated me enough to want to kill me, as the Germans amply proved. And now, the most blatant and most foul anti-semitism is in Russia, leaving people like me filled not so much with surprise as a kind of wonder at the incredible amount of hope there once was, and how it disappeared and whether in time it will ever come again, attached, no doubt, to some new illusion.⁷⁵

⁷² Quanto ao que Miller considera como “marxismo” é uma questão controversa e, apesar de não entrarmos no mérito da questão neste trabalho, julgamos importante registrar sua visão crítica a respeito da complexidade do termo, já que Miller sempre é identificado como um autor de esquerda: quando perguntado em um dos encontros do International PEN e do Helsinki Watch Committee, na Turquia, sobre se ele era Marxista, sua resposta foi a seguinte: “What is a Marxist? (...) You mean a Chinese Marxist is the same as a Soviet Marxist with the two largest mobilized armies in the world facing each other on the border? – something like two million men up there, and each side has a picture of Karl Marx nailed to a stick. And what about a Chinese Marxist fighting Vietnamese Marxists on *their* border? Or Vietnamese and Cambodian Marxists in a battle to the death? Or a Cambodian Pol Pot Marxist against a Cambodian pro-Vietnam Marxist? I won’t mention the Israeli Marxist and the Syrian.” In: *Ibidem*, p. 260.

⁷³ MILLER, Arthur. On Social Plays. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 53.

⁷⁴ Cf. *Ibidem*, p. 54.

⁷⁵ MILLER, Arthur. Are you now or were you ever ...? *The Guardian*, London, 17/06/2000. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4030326,00.html> [“Meu coração estava com a esquerda, até porque a direita me odiava o suficiente para querer me matar, como os alemães provaram amplamente. E agora, o mais espalhafatoso e o mais abominável antisemitismo está na Rússia, deixando pessoas como eu, não tanto surpresas, mas pasmas pela quantidade incrível de esperança que um dia existiu, e como isso desapareceu e se voltará a existir algum dia, vinculada, sem dúvida, a alguma nova ilusão.”]

Assim, como podemos perceber, tanto em sua obra, como nas páginas de *Timebends*, a partir da década de 60, Miller nos aponta em sua autobiografia que o que ele queria era acreditar em fatos e não em ideologias (como se fosse possível interpretar fatos de forma totalmente isenta e imparcial. A crítica, tanto americana quanto brasileira, que o diga.) A partir de 60, então, embora suas críticas ao capitalismo e suas preocupações político-sociais contemporâneas continuem a ser seu foco de atenção (aliás, ele participou ativamente de protestos contra a Guerra do Vietnã e, além disso, defendeu a liberdade de expressão até sua morte), a decepção com o Marxismo, confessada em sua autobiografia, parece deslocar o alvo de Miller mais para a responsabilidade do indivíduo para com ele mesmo do que para com a coletividade. Essa mudança de perspectiva (de que o indivíduo também é responsável pela sua própria instabilidade, e não apenas o sistema) talvez esteja mais evidente em suas obras pós-1960, embora, de certa forma, já estivesse disseminada em obras anteriores também.

Não obstante, ele registra em sua autobiografia seu repúdio ao que ele chama de “tempos de pernas para o ar” (“upside down times”) e, em 1961, afirma que aquele não era mais o seu tempo porque não reconhecia mais seu país⁷⁶. Anos antes, quando estava engajado na pesquisa de uma peça a que dera o nome provisório de *Italian Tragedy* (que iria depois se tornar *A View from the Bridge*), ele escreve o roteiro para um filme, o qual chamou *The Hook* (que trataria da corrupção nos sindicatos das docas de Brooklyn, portanto assunto semelhante ao tratado em *A View from the Bridge*). Conta-nos Miller que Harry Cohn, o então presidente da Columbia Pictures, em Hollywood, depois de ter afirmado que o filme não daria nenhum lucro, disse que só aceitaria rodá-lo se Miller trocasse os corruptos do sindicato por comunistas. (Como diz Miller repetidas vezes em sua autobiografia, “such were the times”). O filme, é claro, nunca foi feito. Sobre esse fato, Miller faz o seguinte comentário em sua autobiografia:

In any case, castigating the Soviets, fashionable as it had become, was not the issue, it seemed to me; the question was what one was for. (...) If the left was telling its beads, repeating its ritual prayers to the always receding future of a classless and just society, the new orthodoxy of the right was demanding a confirmation of American society that I could hardly give, with such examples before me as the forbidden screenplay in the drawer, revealing not only the mass oppression of thousands of people under the bridge but now the

⁷⁶ MILLER, Arthur. *Timebends*, p. 500.

repressive power of a right-wing union reaching across the country into the studios of Columbia Pictures.⁷⁷ [isso porque Harry Cohn, era amigo de Joe Ryan, presidente do ILA - International Longshoremen's Association]

De fato, tanto *A View from the Bridge* quanto *The Crucible* nos mostram explicitamente as contradições entre o discurso e a ação engendradas na sociedade americana. Como Miller observa, mais uma vez, em sua autobiografia, a propósito do período em que *A View* estava sendo elaborada: “The country clutched corruption to its breast while it sent its sons to cleanse the earth eight thousand miles away in Korea”⁷⁸. As contradições nunca cessam de existir e elas fazem parte, não apenas das obras de Miller, como também de seu discurso (especialmente quando se trata de identificar sua tendência política); por isso, para Miller, ainda que não possamos eliminar tais contradições, reconhecê-las já é um princípio de transformação.

⁷⁷ Ibidem, p. 314. [“De qualquer maneira, castigar os soviéticos, embora tenha se tornado moda, parecia-me não ser a questão; a questão era para quem você “torcia”.(...) Se a esquerda estava rezando o seu rosário, repetindo suas orações ritualísticas para o sempre distante futuro sem classes e uma sociedade justa, a nova ortodoxia da direita estava exigindo uma confirmação da sociedade americana que eu dificilmente poderia dar, com tais exemplos diante de mim com o roteiro proibido na gaveta, revelando não somente a opressão da massa de milhares de pessoas sob a ponte mas também o novo poder repressor de um sindicato de direita atravessando o país e alcançando os estúdios da Columbia Pictures”]

⁷⁸ Ibidem, p. 309. [“O país tinha corrupção pregada em seu peito enquanto enviava seus filhos para limpar o mundo a oito milhas dali, na Coréia.”]

CAPÍTULO 1: A FORÇA DIALÉTICA DA TRAGÉDIA MODERNA E A TRAGÉDIA MILLERIANA

PARTE I: A tradição da tragédia: dos Gregos aos modernos

Em seu terceiro livro, publicado em 1966, Raymond Williams desenha o percurso da tragédia na história com o intuito de buscar fundamentação teórica e prática para refutar o argumento comumente veiculado de que não é possível haver tragédia num mundo moderno. De uma maneira muito didática e, portanto, trazendo para a discussão somente os momentos cruciais em que, sob o pretexto de uma continuidade da tradição grega, notou-se, na verdade, uma transformação do conceito original grego de tragédia, Williams defende a noção de que há experiências em nosso cotidiano que podem e devem ser consideradas como tragédia, a despeito da oposta visão hegemônica acadêmica, porque, assim como cada época trouxe uma nova forma de entender o conceito de tragédia, também nosso mundo contemporâneo vivenciou novos problemas que exigem novas formas de análise.

Como explica Williams, o conceito clássico de tragédia (tragédia, entendida aqui como “um tipo específico de arte dramática”⁷⁹) defendido pela academia é baseado “numa longa tradição da civilização européia” que supõe uma importante continuidade herdada dos gregos e que se unira à tradição cristã, formando uma existência comum greco-cristã que teria dado origem à civilização ocidental.⁸⁰ A palavra é originária do grego *tragoedia* (*trago* (=bode) e *ode* (=canto)) - que significa literalmente “canto do bode” - e é o “sacrifício aos deuses pelos gregos”⁸¹.

⁷⁹ WILLIAMS, op. cit., p. 30.

⁸⁰ Ibidem, p. 33-34.

⁸¹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003. Anatol Rosenfeld, em seu livro *Prismas do Teatro*, apresenta uma definição de tragédia mais completa: “A palavra tragédia, composta de *tragos* e *ode*, isto é, canto de bode ou canto pelo bode (como prêmio) ou ainda canto por motivo do holocausto de um bode, liga a tragédia, qualquer que seja a interpretação adotada, aos sátiros (*satyros* ou *silenos*, espécie de demônios silvestres peludos chifrados, de barbicha, com características de homem, bodes e cavalos, mas chamados ‘bodes’ devido à sua impetuosidade sexual). Tais entes faziam parte do séqüito bacântico de Dioniso. Daí a tese geralmente aceita, aliás baseada nas afirmações de Aristóteles, de que a tragédia se originou de um ritual dedicado ao deus do vinho e da fertilidade. Como muitos deuses que representam as forças vitais da natureza, Dioniso, despedaçado, morre no outono e ressurge na primavera. Explicam-se assim tanto os aspectos alegres e cômicos (comédia) como os tristes e trágicos nos rituais a ele devotados.” ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1993, p. 47-48.

No entanto, em nossos dias, a palavra tragédia também é utilizada para designar catástrofes ou acidentes que são também experiências ou acontecimentos trágicos. Williams inicia seu livro *Tragédia Moderna* com um protesto ao desdém da tradição acadêmica que vê no uso cotidiano da palavra “tragédia” uma “imprecisão” ou “vulgaridade”, já que, explicam os acadêmicos, na sua origem, tragédia “não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente”⁸². Ao longo do livro, Williams explica que, na verdade, a discussão não gira em torno apenas do uso da palavra tragédia, mas o que está implicado nessa discussão.

Williams afirma que o que impede que as pessoas vejam sentido trágico pleno em ‘acontecimentos’ como desastre numa mina, uma família morta num incêndio, uma carreira destruída ou uma violenta colisão na estrada é, de fato, o mesmo elemento que forma a tradição acadêmica em torno da tragédia, ou seja, uma ideologia⁸³. Já Hegel excluía o sofrimento comum da tragédia e vinculava (ainda que possivelmente inconscientemente) o sofrimento significativo à nobreza. Assim, lamenta Williams, “[a] verdadeira chave para a moderna separação entre tragédia e ‘mero sofrimento’ é o ato de separar o controle ético e, mais criticamente, a ação humana, da nossa compreensão da vida política e social”⁸⁴. Assim, conforme rege a tradição/ideologia, os sofrimentos que cotidianamente testemunhamos em noticiários não devem ser nomeados como “tragédia” e sim como “falha na alma”⁸⁵. Como crítica a essa visão, Williams ironiza: “[e]sse tipo de interesse é comumente delegado à política ou, para usar o jargão, à sociologia. Tragédia, dizemos [os tradicionalistas], pertence a uma experiência mais profunda e mais íntima, ao homem e não à sociedade”.⁸⁶ Assim, acrescenta Williams,

rejeitamos a política e vemos a realidade da libertação humana como interna, privada e apolítica, mesmo sob a sombra de uma guerra politicamente determinada, de uma pobreza politicamente determinada ou de uma crueldade e uma repulsividade politicamente determinada.⁸⁷

Mais especificamente, Williams critica em seu livro o conceito de tragédia em que se baseia George Steiner, em *The Death of Tragedy* (publicado em 1961), onde

⁸² WILLIAMS, op. cit., p. 30.

⁸³ Ibidem, p. 72.

⁸⁴ Ibidem, p. 73.

⁸⁵ Ibidem, p. 90.

⁸⁶ Ibidem, p. 89.

⁸⁷ Ibidem, p. 102.

Steiner refuta a possibilidade da tragédia nos tempos modernos. Como afirma Fred Inglis, o biógrafo inglês de Raymond Williams:

Modern Tragedy was a direct answer to George Steiner's *The Death of Tragedy* of which the argument, brutally summarised, was that true tragedy had become impossible amid the pointlessly overpowering statistics of world slaughters, and the levelling of social hierarchies. Williams replied without ever naming Steiner, talking as always beyond the point of conflict to another spot on a longer perspective at which agreement might be reached.⁸⁸

A primeira objeção de Raymond Williams às interpretações e definições de tragédia que chegaram até nós⁸⁹ é de que nossas fontes são, de certa maneira, frágeis, já que nos baseamos em fragmentos de obras⁹⁰, que são os únicos resquícios disponíveis. Assim, reitera Williams que “[n]o período que cobre os últimos cento e cinquenta anos (de modo significativo, durante o afrouxamento da fé cristã), foram feitas muitas tentativas para sistematizar uma filosofia grega trágica e transmiti-la como absoluta.” Mas embora a cultura grega seja “marcada por uma extraordinária rede de crenças – que se liga a instituições, práticas e sentimentos – e não por princípios sistemáticos e abstratos a que hoje chamaríamos de uma filosofia trágica ou uma teologia”, nem mesmo os gregos sistematizaram questões como Destino, Necessidade e a natureza dos Deuses.⁹¹ Em outras palavras, o que Williams quer dizer é que, quando a tradição clássica deu início a imitação da tragédia grega, preocuparam-se com definições e conceitos que nem mesmo para os gregos estavam claros; enquanto isso, esqueceram-se de um fator fundamental para a existência dessa manifestação artística: que “[e]ssa não é uma realização estética ou técnica que possa ser isolada: ela está firmemente enraizada numa

⁸⁸ INGLIS, Fred. *Raymond Williams*, London, Routledge, 1998, p. 193. [“*Tragédia Moderna* foi uma resposta direta ao livro de George Steiner *A morte da tragédia*, do qual o principal argumento, grosseiramente resumido, era de que a tragédia tinha se tornado impossível diante das despropositadas estatísticas de carnificinas mundiais e o nivelamento das hierarquias sociais. Williams respondeu, sem jamais mencionar o nome de Steiner, discutindo, como sempre, além do ponto de conflito para um outro patamar mais amplo no qual um acordo poderia ser feito.”]

⁸⁹ Dentre elas, a de maior influência é certamente a de Aristóteles, formulada em 330 a.C na obra convencionalmente chamada de *Poética* em que se define assim a tragédia: “É tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor opera a catarse própria dessas emoções. Chamo linguagem exornada a que tem ritmo, melodia e canto: e atavio adequado, o serem umas partes executadas com simples metrificação e as outras, cantadas.”. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, *A Poética Clássica*. 7ªed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1997, p. 24.

⁹⁰ Como exemplo, Williams lembra que das quase trezentas peças escritas por Ésquilo, Sófocles e Eurípides, apenas trinta e duas sobreviveram. WILLIAMS, op. cit., p. 35.

⁹¹ *Ibidem*, p. 35.

estrutura de sentimento precisa⁹². Ou seja, o espetáculo dramático, para os gregos, fazia parte da realidade política, social, religiosa e cultural tanto de seus poetas e atores quanto de seus espectadores, como reitera Paul Cartledge, “[i]n a straightforward and broad sense all Athenian tragedy was political, in that it was staged by and for the polis of the Athenians, through its regular public organs of government, as a fixed item in the state’s religious calendar.”⁹³

O segundo equívoco que Williams encontra na resiliente definição de tragédia que herdamos é o foco dado ao ‘herói trágico’, ou seja, àquele que experimenta o sofrimento. Quando se focaliza o herói trágico comete-se o equívoco de eliminar a fundamental importância do coro, sem o qual a tragédia grega não existiria; na verdade, era o sentimento que o coro provocava que dava o significado da tragédia⁹⁴. Ou seja, é a intrincada relação do coro com os atores que garante a dimensão peculiar da tragédia grega: é sua bidimensionalidade, isto é, seu caráter concomitantemente metafísico e social que concentra grande tensão e sutileza, como afirma Williams. Além de concentrar a tensão, o coro manifestamente imprime sua dimensão épica à cena, assegurando, assim, a presença da coletividade no palco, como bem explica M. S. Silk:

Having once arrived in the orchestra, the chorus is always there: actors come and go but the dramatic space is never empty. It is inhabited by collectivity. The continuity of fictional experience, the sense that there is something still to be lived through and brought to an ending, is powerfully enacted in this continuous massed presence of the chorus.⁹⁵

Assim, como explica Anatol Rosenfeld, “[o] coro, além de centro ritual, exerce várias funções. Representando a *polis*, o coletivo, amplia a ação além do conflito individual”⁹⁶. Entretanto, o coro foi desaparecendo das formas teatrais trágicas à

⁹² Ibidem, p. 36.

⁹³ CARTLEDGE, Paul. ‘Deep plays’: Theatre as process in Greek civic life. In: EASTERLING, P.E. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 18. [“num senso largo e direto, toda a tragédia ateniense é política, uma vez que era posta nos palcos por e para a *polis* ateniense, através de seus órgãos públicos e como um item fixo no calendário religioso do Estado.”]

⁹⁴ WILLIAMS, op. cit., p. 37-38.

⁹⁵ SILK, M. S.(ed.). *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 232. [“Tendo alcançado a orquestra, o coro está sempre lá: atores vão e vêm mas o espaço dramático nunca fica vazio. Está habitado pela coletividade. A continuidade da experiência ficcional, a sensação de que ainda há algo para ser enfrentado e concluído, é poderosamente teatralizado nesta maciça presença do coro.”] (Grifo nosso.)

⁹⁶ ROSENFELD, *Prismas do teatro*, p. 54.

medida que a experiência individual foi se distanciando da coletiva; a transformação definitiva se daria com a ascensão da burguesia, como reitera Anatol Rosenfeld:

O burguês, como herói trágico, implicava profundas transformações; sua presença impunha mais realismo e menor estilização, o uso de prosa, teor mais profano, não cabendo a solenidade tradicional, nem a grandeza e a distância míticas [imprimidas pelo coro]. Sobretudo se verificavam a privatização e particularização da temática. Esta, tornando-se 'doméstica', perdia o caráter público, ligado a heróis cujo destino envolvia o de cidades ou nações inteiras.⁹⁷

Assim, a importância do coro e da coletividade se perderam e, com eles, a tensão que originalmente mantinha a idéia de tragédia. O que restou foi uma experiência individual que, de acordo com Williams, "tendemos a tomar como um todo"⁹⁸.

Raymond Williams afirma que a tragédia sobreviveu nos tempos modernos adquirindo um caráter liberal. Para demonstrá-lo, ele traça o percurso da tragédia e nos fornece os vários conceitos que ela adquiriu nos diversos momentos da história. Farei uma breve incursão no texto *Tragédia Moderna* para que possamos visualizar, historicamente, como Raymond Williams chegou a vislumbrar a idéia de tragédia liberal e, para que possamos, posteriormente, compreender as origens da tragédia milleriana. Inicialmente, Williams reconhece algo muito importante também para o entendimento das tragédias de Miller, o que Williams chama de "perda de conexão"; ou seja, na nossa vida cotidiana, de seres comuns, não estão claras as causas 'do adiamento e da corrosão da esperança e do desejo'. No entanto, para Williams a causa é uma só: o desenvolvimento histórico. Isto é, à medida que a civilização ocidental foi se consolidando, o conceito original de tragédia foi se distanciando cada vez mais da base grega (apesar das tentativas de manter a tradição), como veremos a seguir. Esse distanciamento tem razões históricas: a unidade do mundo grego permitia aos seus cidadãos uma certa coerência que a atomização da sociedade moderna destruiu. Assim, enquanto os gregos conheciam as razões de seus sofrimentos, a nossa sociedade, pelo seu caráter individualizado, não consegue relacionar suas vidas ao mundo ao redor, nem tampouco, suas vidas às de outrem.

Na passagem do mundo clássico ao mundo medieval, a palavra-chave que se enfatizou foi Fortuna (ou Destino, Fado, Acaso, Providência), como Williams observa

⁹⁷ Ibidem, p. 61.

⁹⁸ WILLIAMS, op. cit., p. 81.

no “Prólogo do conto do monge”, da obra *Contos de Cantuária (Canterbury Tales)*, de Chaucer (século XIV). Então, as mudanças provinham de uma esfera maior, fora do controle do indivíduo⁹⁹. Ainda na Idade Média, observa-se que a Fortuna estava atrelada a certas ações dos indivíduos de posições elevadas que a buscavam para seu sucesso mundano, atitude condenada pelos religiosos que pregavam que a solução era não crer no mundo, mas buscar a Deus, em função da visão teocêntrica da época. Essa visão, como comenta Williams, já “[r]epresentava uma limitação drástica de raio de ação e uma exclusão de conflitos, sob a pressão daquilo que devemos ver como a alienação da sociedade feudal”¹⁰⁰.

Na Renascença uma outra característica foi agregada à noção de tragédia: além da ênfase reiterada em assuntos relativos a reis, a tragédia passou a ser vista também como aquela que tem um efeito a alcançar: sensibilizar os tiranos que estivessem na platéia (*katharsis*)¹⁰¹. Citando a definição de Philip Sidney¹⁰² sobre a tragédia, Williams define o que parece ser a característica não apenas de Sidney, mas de toda a Renascença “mescla de diferentes tradições”, qual seja “a ênfase medieval na queda de príncipes e o novo interesse renascentista em métodos e efeitos trágicos”. Ou seja, as técnicas ou as regras da poesia passaram a constituir o elemento mais importante da tragédia. “Sidney mostra, muito claramente”, conclui Williams, “os modos embaralhados pelos quais uma idéia se modifica, sob uma aparente continuidade de termos”¹⁰³. Ainda segundo Williams, os críticos renascentistas italianos, sob o pretexto de estarem discutindo doutrinas clássicas da tragédia, estavam, na verdade, representando novos e característicos interesses da sua própria época.¹⁰⁴

No Neoclassicismo, a noção de dignidade foi agregada à tragédia. A condição elevada das pessoas representadas mostrava que ninguém estava isento da Fortuna, mas a força motriz era uma questão de comportamento. O “modo de lidar com o sofrimento é agora pelo menos tão importante quanto a maneira de vivenciá-lo ou de aprender a partir dele”¹⁰⁵. Williams chama a atenção para o fato de que essa ênfase no herói isolado também é algo que se criou no período medieval (e,

⁹⁹ Ibidem, p. 40.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 43.

¹⁰¹ Ibidem, p. 45.

¹⁰² Sir Philip Sidney (1554-1586) escreveu “An Apology for Poetry” (1581-83) e pode ser encontrado na obra G. Gregory Smith, *Elizabethan Critical Essays*, Clarendon Press, 1904.

¹⁰³ WILLIAMS, op. cit., p. 45.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 46.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 47.

portanto, não foi um legado de Aristóteles), uma vez que “[o] próprio Aristóteles, do qual essas exposições essencialmente derivam, esteve sempre mais interessado na ação como um todo do que no herói isolado”¹⁰⁶. Além disso, Williams explica que a ênfase na posição social elevada se deve mais a questões de estilo “do que pelo fato de o destino da família reinante ser o destino de uma cidade”¹⁰⁷, como era o caso da tragédia grega.

Com Lessing, se interpretou Shakespeare como o verdadeiro herdeiro dos gregos, mas para Raymond Williams, Shakespeare obviamente não era o herdeiro dos gregos, e sim o autor de um novo tipo de tragédia. Contudo, essa insistência em considerá-lo como tal (como herdeiro dos gregos) era apenas uma tática para igualar a tragédia grega à elisabetana e, assim, dar validade aos interesses contemporâneos. No século XX, a identidade comum greco-elisabetana ainda era considerada legítima e indicava que havia uma ordem ou organização de vida não só mais poderosa que o homem como agindo sobre ele¹⁰⁸, o que para Williams é uma indicação de uma “tradição seletiva”, já que ele considera que o caráter da tragédia elisabetana mescla elementos de uma ordem herdada, assim como elementos de um novo humanismo¹⁰⁹, que são “elementos de uma nova estrutura de sentimento”¹¹⁰.

Com a dita “tragédia secular”, ou seja, desvinculada de significados religiosos, houve o surgimento de novas idéias morais e metafísicas. Daí, sofrimento passou a vincular-se ao erro moral e na tragédia isso significou a ênfase na “justiça poética”, isto é, em um esquema moral onde o mal é rechaçado e o bem triunfa, o que, como afirma Williams, expressa uma ‘tradição do pensamento cristão e humanista, mas dentro dos dogmas limitados de uma sociedade burguesa complacente, e em expansão’¹¹¹ e, portanto, dogmático e distante da vida real. Assim, de acordo com a interpretação de Williams, “a catástrofe trágica ou conduz seus espectadores na direção do reconhecimento e da resolução moral, ou pode ser inteiramente evitada, por meio de uma mudança de idéia ou sentimento”¹¹². Mas, um mundo assim

¹⁰⁶ Ibidem, p. 42.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 46.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 51.

¹⁰⁹ Ibidem, p.51.

¹¹⁰ Ibidem, p. 49.

¹¹¹ Ibidem, p.53.

¹¹² Ibidem, p. 53.

dividido, entre bem e mal, não explica toda a experiência humana. A partir daí, retirou-se à ênfase moral.

Enfim, como vimos, o que Williams procura deixar claro é que o que se chama de “tradição” não é o passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro”¹¹³. Dessa forma, toda a tradição “herdada” do passado são construções inspiradas na cultura clássica grega mas que se transformou consideravelmente, agregando novos conceitos e lançando mão de outros, de acordo com os interesses de cada época.

E nesse ponto, a concepção de Williams encontraria apoio em vários estudiosos, como em Georg Lukács:

as formas dos gêneros não são arbitrárias. Emanam, ao contrário, em cada caso, da determinação concreta do respectivo estado social e histórico. Seu caráter e peculiaridade são determinados pela maior ou menor capacidade de exprimir os traços essenciais de dada fase histórica¹¹⁴

Ou, Simon Goldhill,

All readers of tragedy read from a position, a position that is indebted to a range of influences, intellectual and otherwise. The question is how explicit, how sophisticated and how self-aware the discussion of that position is to be.¹¹⁵

Em suma, o que Williams propõe a fazer não é necessariamente refutar - por serem equivocadas - todas as teorias modernas e contemporâneas sobre a tragédia. Mas, ele crê que a observação das várias experiências trágicas pode nos ajudar a compreender melhor “o contorno e a conformação de uma cultura específica”¹¹⁶

Sendo assim, o primeiro importante passo em direção à compreensão da tragédia moderna é rejeitar a idéia de que ela não seja possível dentro da estrutura de idéias em que vivemos. Williams sugere – e acredito, acertadamente – que a explicação para essa premissa (a da impossibilidade da tragédia nos tempos

¹¹³ Ibidem, p. 34.

¹¹⁴ LUKACS, Georg. Introdução à *Ästhetik* de Hegel apud ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 32.

¹¹⁵ GOLDHILL, Simon. Modern critical approaches to Greek tragedy. In: EASTERLING, P.E. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 331. [“Todos os leitores de tragédia lêem a partir de uma posição que está em débito com uma série de influências, intelectuais ou não. A questão é o quão explícita, sofisticada e autoconsciente a discussão de tal posição deve ser.”]

¹¹⁶ WILLIAMS, op. cit., p. 69.

modernos) “parece residir na incapacidade de estabelecer conexões, que é uma característica desta estrutura em seu todo”¹¹⁷.

PARTE II: As fontes da tragédia milleriana: tragédia liberal

Para compreender a tragédia milleriana é preciso, antes, entender suas origens, sua fontes, quais sejam, a tragédia grega e a tragédia liberal (que deriva da tragédia moderna). Ou seja, Arthur Miller constrói suas tragédias levando em consideração a existência dessas duas tradições. Elas não possuem, entretanto, influências diretas em suas obras, mas delas Miller extrai alguns conceitos chaves e acrescenta outros novos o que resulta em uma nova abordagem sobre o tema.

Na parte anterior deste capítulo, esperamos ter deixado claro como o conceito de tragédia grega sobreviveu no decorrer da história, sendo possível sua existência nos dias atuais graças às modificações e atualizações que ele sofreu. Nesta parte, pretendemos demonstrar de onde deriva o conceito de tragédia liberal de que trata Raymond Williams em *Tragédia Moderna* e do qual a tragédia milleriana, por sua vez, também deriva.

O elemento fundamental para o entendimento da tragédia milleriana é compreender, primeiramente, que ela surgiu já em uma ‘fase avançada’, por assim dizer, da tragédia moderna, que se iniciou com Hegel e os hegelianos, nos finais do século XVIII e início do XIX e que Raymond Williams chama de “tragédia liberal”.

Muito resumidamente, podemos afirmar que as idéias trágicas modernas originavam-se no princípio da ação e reação. Para Hegel, o importante não era o mero sofrimento, mas suas causas. Assim, o indivíduo está acima da ética coletiva, ou seja, os fins (ou ações das personagens) não são ‘afirmação e necessidade éticas’, mas atrelados ao ‘indivíduo isolado e suas condições’. Por isso, o isolamento do herói trágico, que é a principal característica da tragédia moderna, segundo Hegel, ocorreu devido ao isolamento do indivíduo. Como diz ainda Raymond Williams, “[a] história do espírito do mundo perde por assim dizer o seu caráter geral e objetivo e torna-se um processo interior aos indivíduos”.¹¹⁸ E por esse motivo, “é a

¹¹⁷ Ibidem, p. 70.

¹¹⁸ Ibidem, p. 57.

personagem em si, e desse modo o destino individual, que são enfatizados acima da substância ética que a personagem representa”¹¹⁹.

A partir daí, então, a ‘análise’ do mundo fica mais complicada. Marx toma esse processo e o descreve como ‘processo social’: “O desenvolvimento social foi considerado como necessariamente contraditório em caráter, e a tragédia ocorre naqueles pontos em que as forças conflitantes precisam, pela sua natureza, agir e levar o conflito a uma transformação”¹²⁰.

Chega-se à conclusão, dessa forma, como diz Raymond Williams, que:

A tragédia é então fundamentalmente associada às grandes crises do desenvolvimento humano (...) e na tragédia moderna o conflito se estende à própria Idéia: ‘não apenas as relações do homem para com os conceitos morais devem ser debatidas, mas também a validade daqueles conceitos morais’. Essa é a primeira formulação teórica de uma área subseqüentemente importante do drama moderno que é a nova forma da tragédia liberal.¹²¹

A seguir, Williams explicará que a partir do momento em que a tragédia deixou de pertencer somente às instâncias monárquicas e se estendeu a indivíduos, ela perdeu seu caráter geral e público. E, dessa maneira, ‘o que antes [no período áureo das tragédias gregas] havia sido uma ordem inteiramente vivenciada ligando homem, Estado e mundo tornou-se, por fim, uma ordem puramente abstrata.”¹²²

O período da tragédia liberal, cujo início, segundo Raymond Williams, ocorre no século XIX, é o momento em que o homem romântico descobre que vive em uma sociedade falsa e que toda sua energia e desejos individuais estão em contradição com essa sociedade. Assim, explica Williams:

No centro da tragédia liberal há uma situação isolada: um homem no ponto culminante de seus poderes e no limite de suas forças, a um só tempo aspirando e sendo derrotado, liberando energias e sendo por elas mesmas destruído. A estrutura é liberal na ênfase sobre a individualidade que se excede, e trágica no reconhecimento final da derrota ou dos limites que se impõem à vitória.¹²³

Assim, com uma nova ordem estabelecida pelo liberalismo, houve, na verdade, uma transformação dos conceitos tradicionais de tragédia que levaram ao seu questionamento e, conseqüentemente, a novas fontes de tragédia que, segundo

¹¹⁹ Ibidem, p. 56.

¹²⁰ Ibidem, p. 57.

¹²¹ Ibidem, p. 59. (Grifo nosso.)

¹²² Ibidem, p. 75.

¹²³ Ibidem, p. 119.

exposto na obra *Tragédia Moderna*, serão reverenciadas por autores como Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Tolstói, O'Neill, Pirandello, Arthur Miller e outros autores que apresentam problemáticas similares em torno da questão da experiência vivenciada como tragédia moderna, segundo defende Williams.

A última fonte da tragédia liberal surgiria com Henrik Ibsen, num momento em que o homem luta sozinho contra essa sociedade. Williams observa que essa condição solitária e heróica do homem tem suas fontes na tragédia romântica e existencialista. Portanto, podemos afirmar que, à época do liberalismo (romantismo), pediu-se ao homem que reconhecesse sua humanidade, que imprimisse valor aos seus instintos e que, de certa forma, negasse a política da sociedade, que era destruidora. No entanto, quando o homem atingiu esse nível de consciência e fortaleza que lhe permitiram afirmar-se e superar seus limites, ele se deparou com a resistência da força que ele tanto negou: um sistema sócio-econômico-político que atravancava a busca do homem pleno e livre. Como o indivíduo é parte dessa sociedade, ele, como diz Williams, possui “a convicção da culpa”, ou seja, ele é conivente e responsável por esse estado de coisas. “E esse”, diz Williams, “é o coração da tragédia liberal, porque passamos da posição heróica do libertador individual, do eu que deseja e que vai contra a sociedade, para uma posição trágica, do eu contra o eu.”¹²⁴

É principalmente dessa característica da tragédia liberal, do homem que se vê parte (e até mesmo cúmplice) de uma ordem de coisas, de um sistema que ele sempre criticou e rejeitou, é que parece derivar a tragédia milleriana. Mas enquanto para Ibsen esse é o fim do caminho, o “beco sem saída”, Miller reconhece essa trajetória mas a faz avançar, segundo nosso ponto de vista, para uma autoconsciência que por si só, se não é a solução da crise, pode representar, no mínimo, um caminho para tal. Nas tragédias millerianas há esperança, mas não simples otimismo¹²⁵. Miller parece alcançar em suas tragédias o efeito que ele preconiza em alguns de seus ensaios, isto é, de que na tragédia vemos o sofrimento do homem, mas também vemos como ele poderia ter evitado seu fim sofredor¹²⁶.

De fato, Miller reconhece essa natureza da tragédia moderna quando discorre sobre a construção conceitual de *The Crucible*:

¹²⁴ Ibidem, p. 136.

¹²⁵ MILLER, Arthur. *The Nature of Tragedy*. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 10.

¹²⁶ Ibidem, p. 11.

There is a lot wrong with the twentieth century, but one thing is right with it – we are aware as no generation was before of the larger units that help make us and destroy us. (...) The vast majority of us know now – not merely as knowledge but as feeling, feeling capable of expression in art – that we are being formed, that our alternatives in life are not absolutely our own, as the romantic play inevitably must presuppose (...).¹²⁷

Inúmeras questões discutidas e levantadas por Raymond Williams em *Tragédia Moderna* são muito próximas às preocupações de Arthur Miller enquanto dramaturgo consciente de seu papel social; no entanto, as semelhanças parecem cessar quando verificamos que Raymond Williams propõe uma revolução através da mudança na *forma* de atividade de nossa sociedade¹²⁸. Arthur Miller, acreditamos, não vai tão longe.

PARTE III: Características da tragédia milleriana

Dezessete anos antes de Raymond Williams escrever *Tragédia Moderna*, Miller escrevera seu famoso ensaio “Tragedy and the Common Man”¹²⁹ – por ocasião da estréia de *Death of a Salesman* no Morosco Theatre em Nova York. Quando Miller escreveu esse artigo talvez ele ainda não vislumbrasse escrever *The Crucible* e, menos ainda, *A View from the Bridge*. No entanto, nesse artigo, Miller nos fornece a chave para entender não somente as obras anteriores a este, mas também todas as suas tragédias posteriores. Além disso, sua concepção de tragédia moderna ali exposta viria a ser muito semelhante às concepções de Raymond Williams.

Uma dessas semelhanças está na sua insistência sobre a importância do homem comum na tragédia moderna, o que foi um grande desafio às ideologias correntes. Como bem lembra Robert A. Martin, em sua introdução à primeira edição de *The Theater Essays of Arthur Miller*, a afirmação de Miller que mais trouxe

¹²⁷ MILLER, Arthur. Brewed in *The Crucible*. *New York Times*, 09/03/1958. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 173. [“Há muitas coisas erradas com o século XX, mas uma coisa está certa – nós somos, como nenhuma outra geração anterior, conscientes das unidades maiores que nos formam e que nos destroem. (...) A grande maioria de nós sabemos agora – não apenas através da sabedoria mas através de sentimentos, sentimentos capazes de expressão em arte – que estamos sendo formados, que nossas alternativas de vida não são absolutamente nossas próprias, como as peças românticas inevitavelmente deveriam pressupor (...)”]

¹²⁸ WILLIAMS, op. cit., p. 106.

¹²⁹ MILLER, Arthur. Tragedy and the Common Man. *The New York Times*, 27/02/1949. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 3.

controvérsias está justamente em “Tragedy and the Common Man”¹³⁰: “I believe that the common man is as apt a subject for tragedy in its highest sense as kings were.”¹³¹

Nesse ensaio, Miller assim como Raymond Williams, recusa com veemência o argumento da impossibilidade de tragédia nos tempos modernos, pois mesmo admitindo que a era moderna não comporta mais a existência de heróis, ele explica que, ainda assim, a massa aprecia e compreende as tragédias justamente por se reconhecerem nelas, de alguma forma. Esse reconhecimento se dá, via de regra, segundo Miller, pelo fato de todos compreenderem que numa tragédia “(...)the tragic feeling is evoked in us when we are in the presence of a character who is ready to lay down his life, if need be, to secure one thing – his sense of personal dignity.”¹³²

Um aspecto importante, intrinsecamente relacionado à dignidade pessoal é, pois, a defesa do nome e da honra, que também são componentes dos enredos das duas peças aqui discutidas, como veremos. Como diz Miller, ainda em seu artigo “Tragedy and the Common Man”, o que nos move nas tragédias

derives from the underlying fear of being displaced, the disaster inherent in being torn away from our chosen image of what and who we are in this world. Among us today this fear is as strong, and perhaps stronger, than it ever was. In fact, it is the common man who knows this fear best.¹³³

De fato, como pretendemos discutir aqui, ambas as peças apresentam protagonistas que demonstram ter estimado valor pela sua honra, seu nome, o que revela um certo senso de comunidade, uma vez que demonstra a preocupação com a opinião da coletividade. Somente indivíduos que reconhecem a existência de uma coletividade podem manifestar preocupações de como sua conduta será vista pelos semelhantes. John Proctor, em *The Crucible*, assina a confissão (de que ele teria invocado o demônio) mas não quer que ela seja exposta nas portas das igrejas porque isso tornaria pública uma confissão que ele considera falsa e ‘macularia’, assim, seu nome. Sendo assim, quando perguntado por que ele não deseja que sua

¹³⁰ MARTIN, Robert A. Introduction to the Original Edition. In: *Ibidem*, p. xxvii.

¹³¹ MILLER, Arthur. *The Tragedy and the Common Man*. In: *Ibidem*, p. 3. [“Creio que o homem comum é tão apto para ser assunto de tragédia no seu mais alto grau assim como reis o eram.”]

¹³² *Ibidem*, p. 4 [“o sentimento trágico nos é evocado quando estamos diante da presença de um personagem que está prestes a sacrificar sua vida, se necessário for, para assegurar uma só coisa – seu senso de dignidade pessoal.”]

¹³³ *Ibidem*, p. 5 [“(…) deriva do medo subjacente de ser deslocado, o desastre inerente em sermos arrancados da imagem que escolhemos daquilo que somos neste mundo. Esse medo é hoje entre nós tão ou mais forte do que jamais fora. Na verdade, é o homem comum que melhor conhece esse medo”]

confissão seja pública, ele confessa, esbravejando para todos e para si mesmo, a importância de se ter um nome intacto:

Because it is my name! Because I cannot have another in my life!
Because I lie and sign myself to lies! Because I am not worth the dust
on the feet of them that hang! How may I live without my name? I have
given you my soul ; leave me my name !¹³⁴

Da mesma forma, em *A View from the Bridge*, transtornado por ter sido acusado em público por Marco de ter matado indiretamente seus filhos quando Eddie os delatou para o Serviço de Imigração, Eddie Carbone se sente indignado e diz:

I want my name! He didn't take my name; he's only a punk. Marco's
got my name – [to Rodolpho] and you can run tell him, kid, that he's
gonna give it back to me in front of this neighbourhood, or we have it
out.¹³⁵

Além disso, um segundo elemento da tragédia milleriana, também extraído do artigo acima mencionado, designa que “[a]cima de tudo, tragédia requer o mais fino apreço do escritor pela causa e efeito”¹³⁶ (aqui as palavras de Miller ecoam as de Hegel quando este se refere ao movimento da ação e reação), o que explicaria a escolha da forma de construção dos atos e dos personagens em *The Crucible* e *A View*. Essa preocupação com a “conectividade” [“relatedness”] sobressairia em quase todos os artigos e ensaios subseqüentes de Miller. Embora ela se aplique mais claramente a *All My Sons* [*Todos Eram os Meus Filhos*, de 1947], como Miller explicita na “Introdução ao *Collected Plays*”, a idéia de que as “conseqüências das ações são tão reais quanto as próprias ações”¹³⁷ é um princípio que também está incrustado na forma das duas peças aqui em questão.

No primeiro ato de *The Crucible*, as duas ações que movem a peça já haviam acontecido: as meninas já tinham sido vistas dançando na floresta e, meses antes,

¹³⁴ MILLER, Arthur. *The Crucible: a play in four acts*. In: MILLER, Arthur. *Collected Plays: 1944-1961*. Edited by Tony Kushner. New York, The Library of America, 2006, p. 453. [“Porque este é o meu nome! Porque eu não posso ter outro em minha vida! Porque eu minto e assino falsos testemunhos! Porque eu não valho a poeira dos pés daqueles que estão sendo enforcados! Como eu posso viver sem meu nome? Eu lhe dei minha alma; deixe-me meu nome!”]

¹³⁵ Idem. *A View From the Bridge: a play in two acts*. In: MILLER, Arthur. *Collected Plays: 1944-1961*. Edited by Tony Kushner. New York, The Library of America, 2006, p. 634. [“Eu quero meu nome! Ele [Rodolpho] não sujou meu nome; ele é apenas um inútil. Marco sujou meu nome – [to Rodolpho] e você pode correr avisá-lo, menino, que ele vai devolver meu nome em frente a esta vizinhança, ou ele vai se ver comigo.”]

¹³⁶ Idem. *The Tragedy and the Common Man*. In: MARTIN, Robert; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 6. [“Above all else, tragedy requires the finest appreciation by the writer of cause and effect.”]

¹³⁷ Idem. *Introduction to the Collected Plays*. In: MARTIN, Robert; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 130.

John Proctor já tinha tido uma relação amorosa secreta com Abigail Williams. As ações que veremos nos atos seguintes são conseqüências, ou os 'efeitos', dessas duas ações anteriores que são 'recordadas', 'narradas' epicamente na peça.

Com relação à construção das personagens, Arthur Miller também parece dispensar uma atenção especial à causa e efeito: ele faz questão de registrar, por intermédio do 'narrador implícito', a história de cada personagem principal, com o intuito, parece-me, de explicar como eles chegaram a ser como são, como se nada fosse por acaso e que para todas nossas ações houvesse sempre uma razão, uma 'causa'.

A relação de causa e efeito em *A View from the Bridge* é representada de maneira menos narrativa, portanto, poderíamos dizer que a ação principal em *A View* é aparentemente mais 'dramática' do que épica, no sentido de que ela acontece diante de nossos olhos. Isto é, 'vemos' o ciúme exacerbado de Eddie se expandindo em cena à medida que sua sobrinha Catherine se apaixona por Rodolpho. Mas, apesar dessa aparência mais "dramática", não devemos nos esquecer de que as ações que testemunhamos no palco são narradas por Alfieri e, portanto, o avançar da destruição de Eddie passa, antes de tudo, pelo crivo desse narrador explícito (a função desse narrador será analisada mais adiante).

Um terceiro elemento também identificável na tragédia milleriana e certamente relacionado ao princípio da causa e efeito é a aparente justaposição de duas esferas de realidades, inicialmente opostas, mas que, por estarem, na verdade, contidas uma na outra, são apenas facetas de uma única e mesma realidade, que certamente se verifica na estrutura de *The Crucible* e *A View from the Bridge*. Esse elemento é a construção de um tema de alcance público e de outro que diz respeito à vida privada do indivíduo; ambas as peças demonstram que esses temas se intersectam em um determinado momento da evolução do enredo.

Observa-se, assim, que há sempre uma troca de ênfase que está em constante movimento, ora o tema tende mais para uma questão de ordem pública, ora ele se retrai para a vida privada. Ou seja, em *The Crucible*, o foco oscila de uma esfera da peça à outra; em uma esfera há o conflito, que envolve toda a comunidade de Salém, cuja preocupação é descobrir quem está do lado do demônio e puni-los (tema de caráter público), e em outra esfera, o foco é dado ao triângulo amoroso Elizabeth-Proctor-Abigail (tema de caráter privado). Em ambas as esferas o tema recorrente é apurar a culpa, buscar os responsáveis e puni-los.

Igualmente, em *A View from the Bridge*, o tema de caráter público é o ato quase que pecaminoso da delação dentro daquela comunidade; enquanto o tema de caráter privado é o conflito interno de Eddie Carbone que possui um grande interesse pela sobrinha.

Essa forma de unir o público e o privado vem ao encontro do interesse de Miller de retratar “o homem por inteiro” [drama of the whole man], como especificado no ensaio “On Social Plays”¹³⁸. Unir os dois elementos é o maior desafio para Miller e para os dramaturgos seus contemporâneos, como ele explicita neste outro artigo: “Today the difficulty in creating a form that will unite both elements in a full rather than partial onslaught on reality is the reflection of the deep split between the private life of man and his social life”¹³⁹. Assim, a busca por uma conectividade na tragédia milleriana se dá neste nível em que um fato da esfera privada desencadeia a ação geral (e a mais importante), que está no âmbito do coletivo.

Em última instância, na tragédia milleriana, os personagens são intensamente realizados, não com o propósito de ressaltar sua individualidade; mas, ao contrário, com a finalidade de unir a natureza do homem e suas necessidades (homem, aqui entendido como representante de qualquer pessoa) às necessidades exteriores, ou seja, da sua comunidade, mostrando, assim, que o homem não é diferente dos outros, nem em suas preocupações nem em seus anseios.

Dessa forma, as três características da tragédia milleriana aqui destacadas, quais sejam, a preocupação do protagonista com a dignidade pessoal (nome e honra), a preocupação do dramaturgo com a causa e efeito, e, por extensão, com as relações do público e do privado, sintetizam a maneira que Miller encontrou para mostrar como o conteúdo se relaciona com a forma (e vice-versa) e, ao mesmo tempo, para rechaçar tanto a exclusividade de assuntos subjetivos quanto a de assuntos apenas sociológicos. Segundo Miller, os primeiros não dão conta da complexidade da vida e os últimos tendem à frustração e ao pessimismo, onde o homem está sempre condenado ao fracasso (como em Eugene O’Neill, John Howard Lawson e Maxwell Anderson, de acordo com Miller)¹⁴⁰. Como afirma

¹³⁸ MILLER, Arthur. On Social Plays. In: MARTIN, Robert; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 54.

¹³⁹ Idem. The Family in Modern Drama. In: Ibidem, p. 81. [“Hoje a dificuldade em criar uma forma que unirá ambos os elementos num completo ataque à realidade é a reflexão sobre a profunda separação entre a vida privada de um homem e sua vida social”]

¹⁴⁰ Idem. On Social Plays. In: Ibidem, p. 55.

Raymond Williams, para Miller “a sociedade ainda é vista como uma instância falsa [mas] que pode ser alterada”¹⁴¹.

Nas palavras de Miller, a tragédia se ergue diante de nós “quando estamos na presença de um homem que não conseguiu encontrar sua felicidade. Mas a felicidade deve estar lá, a promessa do modo correto de se viver deve estar lá”¹⁴². Ou seja, na dramaturgia milleriana, a forma da tragédia não busca consolidar os conflitos, mas questioná-los e tentar solucioná-los:

These plays are one way of saying: “This is what you see every day, or think or feel; now I will show you what you really know but have not had the time, or the disinterestedness, or the insight, or the information to understand consciously.”¹⁴³

Miller lembra que com Shaw e Ibsen aprendemos a ver um mundo repleto de “causações” – ou seja, que tudo é político e social e, portanto, afeta o homem. Entretanto, diz ele,

[w]hat the middle of the twentieth century has taught us is that theirs [Ibsen’s and Shaw’s] was not the whole answer. It is not enough any more to know that one is at the mercy of social pressures; it is necessary to understand that such a sealed fate cannot be accepted.¹⁴⁴

Como dissemos, a tragédia milleriana resgata elementos da tragédia grega e da tragédia liberal. Ora, o que Miller resgata da tragédia grega é o sentido geral e público da “causação”, isto é, a interconexão dos homens entre si, mostrando que, apesar da grande ênfase no individualismo da nossa era moderna, os homens são responsáveis pelo que ocorre com sua sociedade; portanto, o destaque à causa e efeito, na estrutura das peças, como veremos, é resultado da necessidade de resgatar um senso de coletividade e de conectividade que a ênfase no indivíduo parecia ter destruído. Em *The Crucible*, vemos que o destino da sociedade está

¹⁴¹ WILLIAMS, op. cit., p. 140.

¹⁴² MILLER, Arthur. *The Nature of Tragedy*. In: MARTIN, Robert; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 11. [“Tragedy arises when we are in the presence of a man who has missed accomplishing his joy. But the joy must be there, the promise of the right way of life must be there.”]

¹⁴³ Idem. *Introduction to the Collected Plays*. In: MARTIN, Robert; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 122. [“Estas peças são uma maneira de dizer: “Isto é o que você vê, pensa ou sente, todo dia; agora eu vou lhe mostrar o que você realmente sabe mas não tem tido tempo, ou a imparcialidade, ou o discernimento, ou a informação para entender conscientemente.”]

¹⁴⁴ Idem. *On Social Plays*. In: MARTIN, Robert; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 63. [“os anos 50 nos ensinaram que isso não é o suficiente; não é o suficiente saber que estamos sob a pressão social; é necessário entender que um destino assim selado não podemos aceitar”]

intimamente ligado às ações de personagens individuais. Da mesma forma, em *A View*, a decisão que Eddie tomará trará a destruição de sua família.

E o que Miller aproveita da tragédia liberal é justamente a dialética engendrada no conflito entre o desejo individual e os limites impostos pela sociedade à realização deste, o que traz a situação paradoxal do eu que deve se destruir para se conservar. Em ambas as obras, como veremos, a morte é uma maneira de mostrar a contestação do *status quo* e não uma conformação, uma determinação deste.

E é neste sentido amplo, de assuntos que se expandem para fora do indivíduo (apesar de terem se iniciado dentro dele), ou seja, de assuntos que contêm vivas críticas sociais e políticas que a peça não poderia ter sido escrita de outra forma a não ser com a forma de um conceito de tragédia revisitado e com inserção de elementos tipicamente épicos, tais como, diálogos narrados, a presença implícita ou explícita de narradores, efeitos de distanciamento e a ambivalência dialética na construção das personagens. Após analisarmos essas características formais no capítulo seguinte, esperamos poder demonstrar, em seguida, no terceiro capítulo, que ambas as peças reiteram a possibilidade de utilização do palco para discussões também políticas (como o macartismo) que afetam diretamente não somente o destino individual, mas também o destino da coletividade.

CAPÍTULO 2 : A FUNÇÃO REVELADORA DOS ELEMENTOS ÉPICOS: A CAUSA E O EFEITO E A JUSTAPOSIÇÃO DE DUAS ESFERAS: O PÚBLICO E O PRIVADO

PARTE I : Cenas narradas no diálogo em *The Crucible* e a elaboração do enredo

Como dito anteriormente, a peça toda é ambientada na legendária cidade de Salém, Massachusetts, mais precisamente no ano de 1692. Quando a cortina se abre, Betty Parris, a filha de dez anos de idade do Reverendo Parris, está na cama, aparentemente febril, sem fala, talvez por medo da repreensão paterna. Seu pai, ajoelhado ao lado da cama, reza e lamenta pelo estado de sua filha. No entanto, ninguém consegue acordar a criança e há rumores de que ela seja uma bruxa que conjurou os demônios na floresta. Um especialista em elementos sobrenaturais, Reverendo John Hale, foi chamado à cidade para tentar acordar a menina e exorcizar o demônio, que talvez a esteja possuindo. Grosso modo, esta é a ação que irá impulsionar a linha ascensional de tensão da peça. No entanto, ela se caracteriza já na conseqüência (“efeitos”) de atos ocorridos anteriormente no passado da peça.

Diferentemente de peças puramente dramáticas (que valorizam o tempo “presente”), em *The Crucible* as ações que dão origem ao diálogo estão fora da cena no palco; portanto o fato de as personagens ‘narrarem’ ou ‘recordarem’ algo já passado é uma característica essencialmente épica e inerente ao drama moderno. *The Crucible*, assim como o drama moderno em geral, trata de assuntos que não estão mais somente na esfera do indivíduo, mas também e principalmente, fora dele, isto é, na sociedade, que o envolve, influencia e afeta. E, por isso, essa estratégia técnica do drama moderno de que se utilizou Arthur Miller serve ao propósito e à necessidade de se referir a movimentos fora de cena para dar conta de propiciar o conflito.

Assim sendo, a peça, por assim dizer, começa pelo fim das ações que a geraram e seu mote é revelar o que já passou ao espectador e também aos personagens da peça, discutindo-se assim as suas causas. É como se estivéssemos segurando a ponta de um novelo e desenrolando-o, até que, ao chegarmos ao fim, teremos feito muitas descobertas. A técnica é épica, mas não no sentido brechtiano

do termo. Diferentemente das peças de Brecht, em *The Crucible* um quadro depende do outro. Mas, como Brecht, Miller já sentia a necessidade de historicizar o drama. E historicizar significa mostrar as origens do presente, isto é, apontar que as causas do que se passa hoje nasceram no ontem. Com isso, Miller nos lembra também que o que fazemos hoje terá certamente um efeito no amanhã. E, igualmente, o que é feito no âmbito individual e particular afetará o público. Aliás, nesse sentido, Miller está no lado oposto ao de Beckett e Ionesco para os quais a realidade não tinha nenhuma lógica.¹⁴⁵

Desse modo, nos primeiros minutos do primeiro ato teremos a exposição das ações que ocorreram nos últimos meses, o que, inevitavelmente, nos lembra a técnica analítica de Ibsen. Como explica Anatol Rosenfeld, “[a] compressão de um vasto passado nas poucas horas de um presente dramático é típica da peça analítica em que a ação nada é senão a própria análise dos personagens e de sua situação.”¹⁴⁶ No entanto, essa técnica foi muito mais usada em *All My Sons*. *The Crucible* não pode ser categoricamente classificada como peça analítica porque a ação essencial da peça não se resume à exposição do que já passou¹⁴⁷. Como veremos, outros elementos, que surgirão no decorrer da ação no palco, revelarão muito mais do que o passado das personagens: revelarão como aquela sociedade é organizada e, por alegoria, permitirão a análise do nosso próprio tempo e lugar, como informa o narrador implícito (do qual deveremos tratar com mais cuidado na parte II deste capítulo): “The Salem tragedy, which is about to begin in these pages, developed from a paradox. It is a paradox in whose grip we still live, and there is no prospect yet that we will discover its resolutions.”¹⁴⁸

No primeiro ato é revelado que as meninas estavam de fato dançando na floresta, como podemos observar nas falas do Reverendo Parris: “And what shall I say to them? That my daughter and my niece I **discovered** dancing like heathen in

¹⁴⁵ Em uma entrevista concedida a Janet Balakian, em 1990, Miller confirma que nunca se sentiu à vontade com o Teatro do Absurdo por este confirmar que a vida é uma desordem caótica. Cf. *A conversation with Arthur Miller*. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R.; op. cit., p. 490. Para Miller, ao contrário, a vida é cheia de significado, de causações.

¹⁴⁶ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*, p. 85.

¹⁴⁷ Cf. *ibidem*, p. 85. “Desta forma, a parte inicial em que o público é posto a par da situação dos personagens e dos eventos anteriores, isto é, a exposição, passa a ser a ação essencial da peça.” (Grifo nosso.)

¹⁴⁸ MILLER, Arthur, *The Crucible*, p. 350. [“A tragédia de Salém, que está para começar nestas páginas, se desenvolveu a partir de um paradoxo em cujas garras ainda vivemos, e não há ainda nenhuma perspectiva de que descobriremos suas soluções.”]

the forest?”¹⁴⁹ Todo o diálogo que se segue entre Parris e Abigail é marcado pelo pretérito, sobre o qual eles discutem para descobrir o que verdadeiramente ocorreu na noite anterior: “We **did** dance”; “you **leaped** out the bush (...) Betty **was** frightened and (...) **fainted**”; “But we never **conjured** spirits”¹⁵⁰. Depois de ser pressionada por seu tio e também pelos Putnams, Abigail ‘confessa’ que houve evocações de espíritos, mas ela imediatamente se exime da responsabilidade, lançando-a sobre outros:

Parris [to Abigail]: Then you **were** conjuring spirits last night.
Abigail [whispering]: Not I, sir – Tituba and Ruth .¹⁵¹

Tituba nega ter tido algum contato com Lúcifer, mas após ser ameaçada de ser chicoteada pelo Reverendo Parris ou de ser enforcada, caso ela não confessasse seu crime de ter conjurado o demônio, Tituba percebe que sua única salvação é mentir e, então, começa a nomear pessoas de Salém que ela, supostamente, viu junto ao diabo. Ao perceber que essa tática pode se tornar sua forma de revanche, Abigail começa também a citar nomes freneticamente. Repentinamente, Betty, que estava enferma e imóvel na cama, convalesce e junta-se ao “coro” das denúncias, percebendo que este é o momento de se safar de possíveis reprimendas. Essa histeria deixa o Reverendo e os demais presentes contentes por terem “solucionado” o problema (através do procedimento de nomear outras pessoas e, automaticamente, retirarem a culpa de cima dos próprios ombros) e conseguido a “confissão” das pecadoras-mirins, que, agora, se elevaram à condição de semi-santas.

Além disso, outra importante revelação (também feita no primeiro ato) e que também servirá para impulsionar o conflito é a relação de John Proctor e Abigail Williams. Através de ações ‘narradas’ pelos personagens, ficamos sabendo que, sete meses antes das ações que estão ocorrendo no palco, John Proctor havia tido um caso amoroso com Abigail Williams, sobrinha do Reverendo Parris. Essa revelação é feita no quarto onde sua prima ‘doente’ está ‘aparentemente’ dormindo (observar o emprego do pretérito):

¹⁴⁹ Ibidem, p. 352. [“E o que devo dizer a eles? Que minha filha e minha sobrinha eu peguei dançando como pagãs na floresta?”]

¹⁵⁰ Ibidem, p. 352-353. [“Nós realmente **dançamos**”; “o senhor **saltou** por detrás do mato (...) Betty se **assustou** e (...) **desmaiou**”; “Mas nós nunca **conjuramos** espíritos.”] (Grifo nosso.)

¹⁵¹ Ibidem, p. 357. [*Parris* [para Abigail]: Então vocês **estavam** conjurando espíritos ontem à noite.
Abigail [sussurrando]: Eu não, senhor – Tituba e Ruth.] (Grifo nosso.)

Proctor: I have hardly **stepped** off my farm this seven-month.

(...)

Proctor: Abby, I may think of you softly from time to time. But I will cut off my hand before I'll ever reach for you again. Wipe it out of mind. We never **touched**, Abby.¹⁵²

Percebemos, na verdade, que é a rejeição de John Proctor que desencadeia o conflito. Movida por sua paixão desenfreada e pela fria rejeição de John Proctor, Abigail irá se vingar através da feitiçaria, como pode ser observado no diálogo entre ela e sua prima Betty, num dos momentos em que Miller, estrategicamente, a faz falar, ainda na exposição do primeiro ato:

Betty: You drank blood, Abby! You didn't tell him [Parris] that!

Abigail: Betty, you never say that again! You will never –

Betty: You did, you did! You drank a charm to kill John Proctor's wife!¹⁵³

Essa, então, é uma das maneiras que Miller encontrou para mostrar a relação entre o público e o privado em *The Crucible*. Como já mencionado, a única relevância do caso amoroso de Abigail e Proctor é servir de instrumento que desencadeia a ação geral, que está no âmbito do coletivo; e são as questões que envolvem o coletivo da sociedade de Salém que a peça irá discutir: trata-se de uma sociedade falsa, hipócrita, onde reina a vingança, a disputa e o abuso de poder e de terras e onde ninguém está livre de falhas, todos possuem algum grau de culpa em algo. A querela das crianças servirá não somente para apontar o poder nefasto e curioso da sugestão, mas igualmente servirá de pretexto para discutir a gravidade dos problemas com os quais essa sociedade está envolvida e que alcançará maior nitidez à medida que a peça se desenrolará. Quase tudo é revelado no primeiro ato. O que assistimos no desenvolvimento da peça é a maneira como essas personagens lidarão com as revelações que trazem instabilidade àquela aparente controlada sociedade.

No segundo ato, que se passa na casa dos Proctors, oito dias após o primeiro ato, somos informados que a esposa de John Proctor, Elizabeth, sabia de seu caso amoroso com Abigail, que havia acontecido, como já mencionado, sete meses antes

¹⁵² Ibidem, p. 363. ["*Proctor*: Eu praticamente não **coloquei** os pés pra fora de minha fazenda nesses sete meses.(...) *Proctor*: Abby, eu talvez pense em você com carinho de vez em quando. Mas eu cortarei meus pulsos antes de te procurar novamente. Tire isso de sua cabeça. Nós nunca nos **tocamos**, Abby."] (Grifo nosso.)

¹⁵³ Ibidem, p. 360. [*Betty*: Você bebeu sangue, Abby! Você não contou isso a ele [Parris]!

Abigail: Betty, nunca repita isso! Você nunca mais –

Betty: Você bebeu, bebeu sim! Você bebeu uma poção para matar a esposa de John Proctor!"]

do momento deste ato. Essa informação nos é transmitida através de um longo diálogo, carregado de sarcasmo e suspeitas, entre John Proctor e Elizabeth, onde Proctor se contradiz, aumentando ainda mais a suspeita que Elizabeth ainda conservava dele:

Proctor: (...) She told it to me in a room alone – I have no proof for it.

Elizabeth: You were alone with her?

Proctor [stubbornly]: For a moment alone, aye.

Elizabeth: Why, then, it is not as you told me.¹⁵⁴

(...)

Proctor: You doubt me yet?

(...)

I have forgot Abigail, and –

(...)

I have gone tiptoe in this house all seven month since she is gone.¹⁵⁵

Quando Mary Warren chega à casa com a informação de que quatorze mulheres já haviam sido presas e que o nome de Elizabeth teria sido mencionado na ‘corte’ improvisada, ela imediatamente percebe que Abigail deve ter mencionado seu nome:

Elizabeth [delicately]: John – grant me this. You have a faulty understanding of young girls. There is a promise made in any bed –

Proctor [striving against his anger]: What promise?

Elizabeth: Spoke or silent, a promise is surely made. And she may dote on it now – I am sure she does – and thinks to kill me, then to take my place.¹⁵⁶

Assim, o que interessa destacar na estrutura de *The Crucible* é que em cada ação passada há sempre um elemento “solto”, ou uma questão “mal resolvida”, ou um “ato inesperado” que fora ignorado, mas que é a mola propulsora do enredo porque voltará à ação, na forma do diálogo, como a consequência ou o efeito daquela ação passada. Por isso, reiteramos que, para Miller, mostrar a relação da

¹⁵⁴ Ibidem, p. 387. [*Proctor:* (...)Ela me contou num quarto sozinha – Não tenho provas disso.

Elizabeth: Você estava sozinho com ela?

Proctor [com insistência]: Por um momento, sozinho, sim.

Elizabeth: Então não foi como você me falou.”]

¹⁵⁵ Ibidem, p. 387-388. [*Proctor:* Você duvida de mim ainda?

(...)

Proctor: (...) Eu já esqueci Abigail, e –

(...)

Proctor: (...) Eu tenho andado nas pontas dos pés em todos esses sete meses desde que ela partiu. (...)”]

¹⁵⁶ Ibidem, p. 393. [*Elizabeth* [delicadamente]: John – confie em mim. Você tem uma idéia errada sobre garotas jovens. Há uma promessa feita em cada cama –

Proctor [lutando contra sua raiva]: Que promessa?

Elizabeth: Dita ou não, uma promessa é certamente feita. E ela deve estar louca por você agora – estou certa disso – e pensa em me matar, para depois tomar meu lugar”]

causa e efeito é uma das características fundamentais da tragédia moderna; como ele diz, a propósito da estrutura de suas peças, “the structure of a play is always the story of how the birds came home to roost”¹⁵⁷.

Desse modo, se, no primeiro ato, tem-se a indicação de que John Proctor havia tido uma relação amorosa com Abigail Williams e que ela havia, provavelmente, feito feitiçaria para separá-lo de sua esposa, no segundo ato, Elizabeth descobre que Proctor havia mentido mais uma vez (porque, finalmente, estava a sós com Abigail quando eles se encontraram pela última vez), o que aflora a tensão, até então velada, entre os dois. Ainda no segundo ato, Mary Warren entrega a Elizabeth uma boneca de pano que diz ter feito durante os julgamentos. A boneca é o elemento que impulsionará o terceiro ato porque alguns minutos depois, os guardas da corte, amigos do casal, chegam com um mandado de prisão para Elizabeth Proctor e para vasculhar a casa em busca de bonecas. Os guardas encontram a boneca que Mary Warren havia dado à sua patroa e crêem ser esta uma clara evidência de “voduísmo”, crime do qual Abigail havia acusado Elizabeth Proctor. Mary Warren admite que a boneca foi um presente dela para sua patroa, mas isso não impede que Elizabeth seja levada para a prisão. John Proctor (agora se sentindo ainda mais culpado) se reúne com Reverendo Hale e Giles e, juntos, decidem ir à corte desmascarar Abigail, com a ajuda de Mary Warren.

Acredito que podemos afirmar que o terceiro ato é o centro da peça. É daqui que retiramos o sentido do título da peça, por meio de uma fala de Danforth: “We burn a hot fire here; it melts down all concealment.” [“Queimamos um fogo ardente aqui que derrete qualquer dissimulação.”] (p. 412). Podemos já pelo título - *The Crucible*¹⁵⁸ - inferir sobre o possível significado da peça que, como a frase de Danforth nos assinala, metaforicamente falando, a cidade de Salém de 1692 – assim como Washington de 1952 – é um verdadeiro caldeirão onde todos estão sujeitos a serem pressionados até o derretimento de suas máscaras e até que reste somente a

¹⁵⁷ Esta é uma expressão que é utilizada, em inglês, para dizer que nossos erros do passado sempre retornam, de alguma forma, causando-nos problemas no presente. Miller cita essa expressão muitas vezes em seus artigos ou entrevistas, principalmente, quando a questão é discutir o cerne da estrutura de suas peças. [“a estrutura de uma peça é sempre a história de como os pássaros voltaram aos seus ninhos.”]

¹⁵⁸ De acordo com *Longman Dictionary of Contemporary English*, o significado de “crucible” é “a container in which substances are heated to very high temperatures”. E de acordo com o dicionário inglês-português *Webster’s*, “crucible” significa, em sentido denotativo, “cadinho”, “crisol”, “copela”; em sentido figurado, significa “provação, situação aflitiva ou penosa”. A definição para “cadinho” dada no dicionário on-line *Priberam* é: do Lat. *catinu*; s. m., vaso próprio para fundir metais; crisol; em sentido figurado, prova; experiência. Consultado em: <http://www.priberam.pt>

verdade. De fato, o terceiro ato é repleto de cenas tragicamente irônicas que revelam as fraquezas de todos. Elizabeth, Proctor, Mary Warren, Danforth, Hathorne e Parris deixam transparecer suas intenções, seus medos e suas falhas nesse ato. Além disso, “crucible” também pode ser entendido em seu sentido figurado de “provação”, “situação aflitiva ou penosa” que é, afinal, a situação de todos em Salém.¹⁵⁹

Proctor, então, imbuído do objetivo de livrar sua esposa da prisão, traz Mary Warren à corte para que ela apresente uma declaração (“deposition”) de que as outras meninas estavam fingindo quando acusaram outras pessoas, inclusive Elizabeth Proctor. Para recordarmos que as ações que ocorrem no palco são sempre resultados de ações passadas, devemos observar aqui que a tal acusação de feitiçaria não ocorreu em cena, mas foi mencionada por Mary Warren no ato anterior (segundo ato) e que irá servir de catalisador no terceiro ato.

Por causa dessa declaração de Mary Warren, Hathorne se torna cada vez mais desesperado e pede para Danforth prender aqueles que acusam as meninas de calúnia: “This is contempt, sir, contempt!” (Isto é desacato, senhor, desacato!)” (p. 411). Parris também aproveita todo e qualquer momento para dizer que Proctor e os outros “vieram para destruir a corte” (“They’ve come to overthrow the court, sir!”, p. 412) e pede que Danforth tome cuidado com Proctor (Beware this man, Your Excellency, this man is mischief.” (p. 411).

Em vários momentos do terceiro ato, Danforth se mostra preocupado com a opinião do público diante da declaração de Mary Warren:

“Tell me, Mr Proctor, have you given out this story in the village?” (p. 412); “Do you know, Mr Proctor, that the entire contention of the state in these trials is that the voice of Heaven is speaking through the children?” (p. 412); “And do you know that near to four hundred are in the jail from Marblehead to Lynn, and upon my signature?” (p. 411); “And seventy-two condemned to hang by that signature?” (p. 411); “And you thought to declare this revelation in the open court before the public?” (p. 413); “I have seen marvels in this court. (...) I have until

¹⁵⁹ Ainda sobre o título da peça, parece-nos relevante registrar aqui a informação dada pelo biógrafo de Miller, Martin Gottfried, de que a escolha do título foi um tanto quanto complicada e que Miller chegou a cogitar dezenove títulos, entre eles: *Those Familiar Spirits, Inside and Outside, If We Could Speak, Harlot’s Cry* (sugerido por Kermit Bloomgarden), incluindo-se o título sugerido em tom de brincadeira por Mary Miller, *Death of a Salem*. Gottfried afirma que “[a]penas na véspera do Natal de 1952, [ou seja] quatro semanas antes da estréia na Broadway, é que *The Crucible* foi finalmente escolhido.” In: GOTTFRIED, Martin. *Arthur Miller: His Life and Work*. Cambridge, Da Capo Press, 2003, p. 209. Não pude confirmar essa informação, por isso a registro aqui em caráter anedótico.

this moment not the slightest reason to suspect that the children may be deceiving me.”¹⁶⁰ (p. 414)

Com essas perguntas, podemos perceber a dimensão do problema: não é somente Salém que está “tomada” por bruxas e pelo “demônio”; é toda a região onde o governador Danforth mantém o poder. E com a declaração de Mary Warren e a das outras vítimas que tentam se defender, a autoridade e a legitimidade das meninas e daqueles que as usam estão sendo questionadas, assim como a culpabilidade dos que já morreram com o endosso de Danforth. O que sobressai aqui é a preocupação de Miller em mostrar não apenas o abuso de poder e a falta de honestidade e transparência nos processos jurídicos executados por Danforth, mas também sua preocupação em desvendar o aspecto ardiloso que se esconde por trás de tais questionamentos¹⁶¹.

Ainda nesse ato, os maridos das vítimas (John Proctor, Francis Nurse, Giles Corey) apresentam provas para defender suas esposas encarceradas. Mas, Danforth recusa uma a uma e ainda pede o nome das pessoas que assinaram as petições. Ele começa tentando subornar Proctor para que ele abandone a idéia de acusar as meninas de falso testemunho. Ele tenta persuadir Proctor de que, se sua intenção é salvar Elizabeth, ela já está praticamente salva, por pelo menos um ano, por estar grávida. Aparentemente, a lei da colônia de Salém rege que as mulheres grávidas sentenciadas à morte têm sua pena suspensa até o nascimento do filho.

Danforth: “Come now. You say your only purpose is to save your wife. Good, then, she is saved at least this year, and a year is long. What say you, sir? It is done now? [*In conflict, Proctor glances at Francis and Giles*] Will you drop this charge?”

¹⁶⁰ MILLER, *The Crucible*, (em várias páginas). [“Diga-me, Sr. Proctor, o senhor andou contando essa história na cidade?”(p. 412); “O senhor sabia, Sr. Proctor, que toda a disputa do Estado nesses julgamentos é de que a Voz Divina se manifesta através destas meninas?”(p. 412); “E o senhor sabia que aproximadamente quatrocentas pessoas estão presas de Marblehead a Lynn, sob minha assinatura?” (p. 411); “E setenta e duas condenadas à força por essa mesma assinatura?” (p. 411); “E o senhor pretende fazer essa declaração abertamente na corte, diante de todos?” (p. 413); “Eu vi milagres nesta corte (...) eu não tenho, até este momento, nenhuma razão para acreditar que as crianças estejam me enganando.” (p. 414)]

¹⁶¹ Em uma entrevista com Phillip Gelb intitulada « Morality and Modern Drama », Miller afirma que com a criação do personagem Danforth e sua vilania, sua tentativa foi de representar o ponto de vista do Senador McCarthy, mas que ele julga não ter conseguido representá-lo completamente em sua ardileza e completa: “Believe me, I think now my mistake in *The Crucible* was that I didn’t make the judge evil enough. (...) I should have shown him conspiring with the witnesses to take evidence, which he did [in the reality]”. MILLER, Arthur. *Morality and Modern Drama*. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 210.

Proctor: I – I think I cannot. (...) These are my friends. Their wives are also accused -¹⁶²

Em seguida, Proctor apresenta uma petição, da parte de Francis Nurse, em que noventa e uma pessoas da comunidade de Salém assinam declarando que Rebecca Nurse, Elizabeth Proctor e Martha Corey nunca lidaram com o Demônio. (p. 415) Parris, em suor (como diz a rubrica), demonstrando todo seu temor diante da lista de possíveis inimigos, diz que todas essas pessoas devem ser intimadas para um interrogatório porque isso é um claro ataque à corte, segundo sua opinião. Danforth, apesar de não concordar inteiramente com Parris, acata sua sugestão e ordena que essas pessoas sejam presas para prestarem depoimento. Imediatamente, Hale interfere com uma das célebres frases da história do macartismo: “Is every defence an attack upon the court?” [“Toda defesa é um ataque à corte?”](p. 416)

Outra acusação que tem seu efeito contrário é a de Giles Corey contra Putnam. Ele acusa Putnam de ter forçado sua filha, Ruth Putnam, a acusar George Jacobs (que está na prisão) de bruxaria. Mas Putnam nega o feito. E a única prova que Corey tem é o fato de que alguém que ele conhece testemunhou Putnam dizer, no dia que sua filha acusou Jacobs, que ela acabara de dar a ele mais terras. Giles explica que se Jacobs for enforcado, ele perde sua propriedade e a única pessoa capaz de comprá-la é Putnam. Giles Corey diz que “Putnam está matando seus vizinhos para ficar com a terra deles”. (p. 417) Como Corey recusa fornecer o nome da pessoa que testemunhou Putnam pedir à sua filha que acusasse George Jacobs, ele é preso por desacato. Essa é mais uma tentativa de defesa das vítimas que é amortecida e se transforma em seu oposto, ou seja, em prova contra elas.

A terceira deposição (“deposition”), a de Mary Warren, é recebida com muitos interrogatórios e desconfianças. Trazida por Proctor, Mary Warren declara que todas as visões de espírito, de demônios que ela e as outras meninas disseram ter, foram, na verdade, mentiras, dissimulações. Ela e Proctor apresentam várias evidências de que as meninas não são confiáveis, dentre elas o caso da boneca espetada com

¹⁶² MILLER, *The Crucible*, p. 414-415. [“*Danforth*: Então, você diz que seu único propósito é salvar sua esposa. Pois bem, ela está salva pelo menos este ano, e um ano é longo. O que você me diz? Trato feito? [“*Duvidoso*, *Proctor olha para Francis e Giles*] Você vai desconsiderar esta acusação? *Proctor*: Eu – eu acho que eu não posso fazer isso. (...) Estes são meus amigos. Suas esposas também foram acusadas - ”]

agulha: Abigail teria visto Mary Warren costurando a boneca durante as audiências, mas ela (Abigail) nega o fato.

Danforth continua privilegiando a inocência de Abigail, uma vez que suas acusações e insinuações servem aos interesses do poder instituído. Ao invés de procurar investigar se, de fato, Abigail viu Mary Warren costurando a boneca, ele, ao contrário, defende Abigail e desvia o foco para Elizabeth quando questiona Abigail sobre a existência de bonecas na residência dos Proctors no período em que ela os servia; como se somente o fato de existir bonecas na casa dos Proctors já fosse uma prova do crime de Elizabeth.

Miller aproveita essa cena para introduzir um interrogatório patético sobre bonecas, o que nos remete a várias cenas igualmente grotescas e desprovidas de racionalidade das audiências do Comitê McCarthy¹⁶³. Aliás, de modo geral, cenas de julgamento em que prevalece um tom irônico provocam naturalmente um efeito de distanciamento já que, geralmente, elas visam ao público, como afirma Anatol Rosenfeld¹⁶⁴. E em *The Crucible* tais cenas grotescas (bem como a histeria das meninas) adquirem um peso ainda mais trágico pelo fato de que “they are ‘Court’ scenes, so that what we see is not just ‘mass’ but institutionalized hysteria”, como afirma Penelope Curtis.¹⁶⁵

¹⁶³ Como exemplo das semelhanças, Ellen Schrecker documenta os depoimentos de Alger Hiss, acusado de espionagem, conduzidos por um dos subcomitês do HUAC e presidido por Richard Nixon, que data de 16/08/48: “Nixon questiona Hiss sobre a aparência de Geroge Crosley”, que supostamente era o pseudônimo de Whittaker Chambers, um funcionário do New Deal e ex-comunista. Aqui está uma amostra, retirada de uma seqüência de interrogatórios que durou vários semanas:

Nixon: How tall was this man, approximately? (...) How about his teeth?

Hiss: Very bad teeth; That is one of the things I particularly want to see [Whittaker] Chambers about. This man had very bad teeth, did not take care of his teeth (...)

Nixon: What were the nicknames you and your wife had?

Hiss: My wife, I have always called her “Prossy”.

Nixon: What does she call you?

Hiss: Well, at one time she called me quite frequently “Hill”. H-i-l-l;

Nixon: What other name?

Hiss: “Hilly”, with a “y”. She called me “Hill” or “Hilly”. I called her “Pross” or “Prossy” almost exclusively. I don’t think any other nickname.

(...)

Nixon: What hobby, if any, do you have, Mr. Hiss?

Hiss: Tennis and amateur ornithology.

(...)

McDowell: Did you ever see a prothonotary warbler [um tipo de pássaro]?

Hiss: I have right here on the Potomac [rio próximo a Washington]. Do you know that place?” Cf. SCHRECKER, Ellen. *The Age of McCarthyism: A brief history with documents*. 2nd ed. Boston, Bedford/St. Martin’s, 2002, p. 145-146.

¹⁶⁴ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*, p. 57.

¹⁶⁵ CURTIS, Penelope. *The Crucible*, *The Critical Review*, 1965. In: WEALES, Gerald (ed.). *The Crucible: text and criticism*. New York, Penguin Books, 1996, 255. [“elas são cenas da ‘corte’, então o que vemos não é somente uma histeria da ‘massa’, mas uma histeria institucionalizada”]

Em ambas as situações, os “juízes” – Danforth em Salém e McCarthy em Washington - querem demonstrar que são sujeitos justos, que agem com imparcialidade; no entanto, acabam desviando o foco de atenção de um assunto extremamente sério para uma banalidade irrisória e sem ligação nenhuma com o caso em questão, como neste diálogo:

Cheever: When I spoke with Goody Proctor in that house, she said she never kept no poppets. But she said she did keep poppets when she were a child.

Proctor: She has not been a girl these fifteen years, Your Honour.

Hathorne: But a poppet will keep fifteen years, will it not?

Proctor: It will keep if it is kept, but Mary Warren swears she never saw no poppets in my house, nor anyone else.

Parris: Why could there not have been poppets hid where no one ever saw them?

Proctor [furious]: There might also be a dragon with five legs in my house, but no one has ever seen it.

Parris: We are here, Your Honour, precisely to discover what no one has ever seen.¹⁶⁶

A seguinte tentativa de Proctor de desqualificar Abigail acontece quando ele revela que ela foi posta fora da sala de reuniões duas vezes no ano por estar rindo durante as orações. Danforth se choca com a revelação, mas Parris e Hathorne vêm rapidamente ao socorro de Abigail. O primeiro diz que ela estava sob os poderes de Tituba; o segundo lembra, astutamente, que se Proctor a acusa de assassinato, saber se ela riu ou não em orações não prova nada contra ela nesse sentido (ou seja, ele destrói o argumento de Proctor, mesmo sabendo que “rir” em orações também é um delito não negligenciável pelos puritanos):

Danforth: Your are charging Abigail Williams with a marvellous cool plot to murder, do you understand that?

Proctor: I do, sir. I believe she means to murder.

(...)

Proctor: It is not a child. Now hear me, sir. In the sight of the congregation she were twice this year put out of this meetin' house for laughter during prayer.

(...)

¹⁶⁶ MILLER, *The Crucible*, p. 423. [*Cheever:* Quando eu falei com a senhora Proctor naquela casa, ela disse que ela nunca teve boneca nenhuma. Mas ela disse que teve bonecas quando ela era criança.

Proctor: Ela deixou de ser criança há quinze anos, Excelência.

Hathorne: Mas uma boneca pode ser guardada por quinze anos, não?

Proctor: Pode ser guardada se for guardada, mas Mary Warren jura que nunca viu boneca nenhuma em minha casa. Nem ela nem ninguém.

Parris: Por que não haveria bonecas se elas estão escondidas?

Proctor [furioso]: Deve haver também um dragão de cinco patas na minha casa, mas ninguém nunca o viu!

Parris: Estamos aqui, Excelência, precisamente para descobrir o que ninguém nunca viu”]

Hathorne: Surely it have no bearing on the question, sir. He charges contemplation of murder.¹⁶⁷

Proctor, então, tenta uma outra estratégia: pede a Mary Warren para contar à corte como elas dançaram na floresta. Mais uma vez, a revelação impressiona Danforth. Proctor e Hale afirmam que o próprio Parris havia declarado (p. 353) tê-las surpreendido dançando nuas na floresta. Entretanto, Parris nega que viu quem quer que seja nua. Na seqüência, ao perceber que o cerco está se fechando contra eles, Hathorne se apressa a salvar Parris e Abigail. Ele pede a Mary Warren que finja desmaiar como ela havia feito antes. Entretanto, com a ironia, Miller alcança um efeito devastador na cena: a mentira aparece como verdade, e a verdade, como mentira, uma vez que Mary Warren não consegue desmaiar. No momento mais sincero e mais consciente do ato, Mary Warren explica por que não consegue fingir agora:

Mary Warren: (...) I – I used to faint because I – I thought I saw spirits.

Danforth: Thought you saw them!

Mary Warren: But I did not, Your Honour.

Hathorne: How could you think you saw them unless you saw them?

Mary Warren: I – I cannot tell how, but I did. I – I heard the other girls screaming, and you, Your Honour, you seemed to believe them, and I – It were only sport in the beginning, sir, but then the whole world cried spirits, spirits, and I – promise you, Mr Danforth, I only thought I saw them but I did not.¹⁶⁸

As rubricas indicam, neste momento, que Parris “está nervoso porque Danforth parece estar comovido com a estória de Mary Warren”¹⁶⁹ Diante das desconfianças de Danforth e da possibilidade iminente da descoberta de suas dissimulações, Abigail começa a ameaçá-lo abertamente: “Let *you* beware, Mr Danforth. Think you to be so mighty that the power of Hell may not turn *your* wits?

¹⁶⁷ Ibidem, p. 423-424. [“*Danforth*: O senhor está acusando Abigail Williams de assassinato premeditado? O senhor tem consciência disso?

Proctor: Tenho, senhor. Acredito que ela tenha a intenção de matar. (...)

Proctor: Ela não é uma criança. Ouça-me, senhor. Diante dos olhos da congregação ela foi posta duas vezes este ano para fora por rir durante as orações. (...)

Hathorne: Mas isso não tem nada a ver com a questão, senhor. Ele a acusa de assassinato.”]

¹⁶⁸ Ibidem, p. 426. [“*Mary Warren*: (...) Eu – eu desmaiaava porque eu – eu pensava que via espíritos.

Danforth: Pensava que via espíritos!

Mary Warren: Mas eu não os via, Excelência.

Hathorne: Como você poderia pensar que os viu a não ser que os tenha visto realmente?

Mary Warren: Eu – eu não posso dizer como, mas eu não os vi. Eu – eu vi as outras garotas gritando, e o senhor, Excelência, o senhor parecia que acreditava nelas, e eu – era só brincadeira no começo, senhor, mas depois todo mundo começou a gritar espíritos, espíritos, e eu – eu juro, Sr. Danforth, eu só pensei que eu os via mas eu não os vi.”]

¹⁶⁹ Ibidem, p. 426. [“*Parris*: [*smiling, but nervous because Danforth seems to be struck by Mary Warren’s story*] : Surely Your Excellency is not taken by this simple lie.”]

Beware of it! There is —¹⁷⁰. Mas, a indicação da rubrica aponta sua perfídia: “repentinamente, de uma atitude acusatória, seu rosto muda, ela olha para o ar acima e parece bem assustada” (p. 426). Em seguida, ela dá início a novas cenas de histeria que são momentaneamente interrompidas pela acusação de Proctor de que ela é uma prostituta e para prová-lo Danforth chama Elizabeth à corte.

Com efeito, este momento constitui provavelmente o mais impressionante de toda a peça porque é o mais tragicamente irônico: Elizabeth, considerada uma mulher indubitavelmente honesta, que “nunca mentiu em toda sua vida” (p. 429), nega que Abigail tenha sido dispensada de sua casa por promiscuidade ou que seu marido seja um promíscuo. A mais trágica ironia, principalmente pela situação que se instalou no palco - a qual somente nós, os espectadores/leitores, conhecemos - é o fato de que John Proctor, aos olhos da corte, acaba se passando por um inocente pelo crime do adultério e culpado por difamar Abigail, quando a verdade está no contrário; enquanto Elizabeth, no único dia em que mentiu, com o intuito de salvar seu marido do crime do adultério, acabou encarcerando-o por um crime que ele não cometeu.

Em seguida, Hale ainda tenta, em vão, convencer Danforth de que Elizabeth estava apenas tentando salvar seu marido. Percebendo que Danforth não voltará atrás na sua decisão, Hale começa a denegrir a imagem de Abigail diante de todos e isso a impulsiona a continuar com as fictícias visões. Mary Warren, não suportando mais ficar contra Abigail e o grupo de meninas, acaba se juntando ao “coro” desesperadamente por medo de ser enforcada, e acusa John Proctor de tê-la forçado a assinar seu nome no livro do demônio.

No quarto e último ato já é outono, o que significa a passagem de, aproximadamente, seis meses do ato precedente. Estamos na prisão onde Tituba, Sarah Good, Elizabeth Proctor, John Proctor, Rebecca Nurse e Giles Corey estão encarcerados.

Na primeira cena, na cela de Tituba e Sarah Good, Miller introduz um diálogo hilariante com as duas prisioneiras e o guarda Herrick, no qual as duas mulheres, embriagadas assim como Herrick, estão à espera de que o demônio venha salvá-las e levá-las para Barbados. O humor burlesco dessa cena ironiza a importância exagerada dada aos demônios em Salém [enquanto as verdadeiras causas estão

¹⁷⁰ Ibidem, p. 426. [“Tome cuidado, Sr. Danforth. O senhor pensa que é tão poderoso que o poder do Inferno não perturba seu espírito? Tome cuidado! Existe —“]

escondidas] e causa nos espectadores/leitores um certo efeito de distanciamento, pois, aqui, somos trazidos para uma realidade mais razoável e sóbria (apesar de elas estarem bêbadas), isto é, somos lembrados de que nem bruxas, nem demônios existem, na verdade, e que eles servem apenas de subterfúgios para manter as atuais autoridades no poder. Tituba e Sarah Good, não tendo como escapar da condição de vítimas indefesas, “compram” a idéia de que são servas do demônio, assim como foram acusadas, mas o vêem como uma doce figura, uma espécie de anjo, que as salvará do inferno que se tornou Salém:

Tituba: Oh, it be no Hell in Barbados. Devil, him be pleasureman in Barbados, him be singin' and dancin' in Barbados. It's you folks – you riles him up 'round here; it be too cold 'round here for that Old Boy. He freeze his soul in Massachusetts, but in Barbados he just as sweet and –[A bellowing cow is heard, and Tituba leaps us [sic] and calls to the window] Aye, sir! That's him, Sarah!
Sarah Good: I'm here, Majesty!¹⁷¹

Se o terceiro ato é o mais importante no sentido de representar como a histeria das meninas beneficiou aqueles que queriam mostrar seu poder, o quarto ato vai mostrar que uma das falhas dessa estrutura social está no abuso de poder das autoridades que, mesmo diante das evidências de que a cidade se revoltará, não quer admitir seus erros e inseguranças. Quando Danforth e Hathorne entram em cena, nota-se um ar de apreensão nos dois. Eles vêem o retorno de Hale a Salém com suspeita, assim como as orações de Parris com Proctor: “Parris reza com ele [Proctor]. Estranho...”, diz Danforth.¹⁷²

O funcionário da corte, Ezekiel Cheever, informa Danforth e Hathorne que a cidade está tumultuada com tantas vacas soltas pelas ruas, uma vez que seus donos estão na cadeia. Ele diz que os habitantes estão brigando pela posse delas, Parris dentre eles.

Quando Parris chega, traz consigo várias informações extremamente relevantes: informa sobre o trabalho que Hale tem feito de tentar convencer os prisioneiros a confessar seus crimes. Por isso, Parris pede a Danforth que adie por algum tempo as execuções dos prisioneiros. Ele informa também que Abigail e

¹⁷¹ Ibidem, p. 437. [“*Tituba:* Ah, não tem Inferno em Barbados, não. O Diabo é boa gente lá em Barbados, ele dança e canta. Vocês aqui – vocês é que irritam ele aqui; é frio demais aqui para aquela pobre criatura. Ele congela a alma dele em Massachusetts, mas em Barbados ele é bonzinho e – [ouve-se o mugido de uma vaca e Tituba se levanta e chama pela janela] Ei, senhor! É ele, Sarah!”]

Sarah Good: Estou aqui, Majestade!”]

¹⁷² Ibidem, p. 438. [“Parris prays with him [Proctor]. That's strange”]

Mercy Lewis fugiram e que seu cofre foi arrombado, provavelmente pela sua sobrinha. Além disso, ele demonstra estar legitimamente preocupado com os rumores de que os habitantes de Salém podem estar prestes a organizar um motim, uma vez que pessoas de boa índole foram acusadas de bruxaria:

Parris: I tell you what is said here, sir. Andover have thrown out the court, they say, and will have no part of witchcraft. There be a fraction here, feeding on that news, and I tell you true, sir, I fear there will be riot here.

Hathorne: Riot! Why at every execution I have seen naught but high satisfaction in the town.

Parris: Judge Hathorne – it were another sort that hanged till now. Rebecca Nurse is no Bridget that lived three year [sic] with Bishop before she married him. John Proctor is not Isaac Ward that drank his family to ruin (...) these people have great weight yet in the town.¹⁷³

Parris apresenta seus argumentos e sua estratégia para convencer os prisioneiros e explica por que a confissão é importante para a corte:

Parris: Now Mr. Hale's returned, there is hope, I think – for if he bring even one of these to God, that confession surely damns the others in the public eye, and none may doubt more that they are all linked to Hell. This way, unconfessed and claiming innocence, doubts are multiplied, many honest people will weep for them, and our good purpose is lost in their tears.¹⁷⁴

Com isto, fica claro que sua intenção não é salvar os inocentes, mas salvar sua autoridade e a imagem da corte junto ao público. Porque, dessa forma, a confissão das vítimas justificaria suas execuções e o trabalho da corte seria louvado pelos habitantes de Salém. Ao passo que, se as vítimas não confessarem, significa que elas estariam marchando para o cadafalso como inocentes, o que desvalorizaria a imagem das autoridades.

¹⁷³ Ibidem, p. 440. [*Parris:* Eu vou lhe dizer o que estão dizendo por aí, senhor. Dizem que em Andover eles expulsaram a corte e não querem saber de bruxaria. Há uma facção entre nós que se alimenta dessas notícias, e vou lhe dizer a verdade, senhor, eu receio que haverá um motim em Salém.

Hathorne: Motim?! Mas por quê se a cada execução eu só tenho visto grande satisfação nos moradores da cidade?

Parris: Juiz Hathorne – até agora foram outros tipos os enforcados. Rebecca Nurse não é Bridget que viveu três anos com o Bispo antes de se casar com ele. John Proctor não é Isaac Ward que arruinou sua família com a bebida (...) essas pessoas têm ainda uma grande estima na cidade.”]

¹⁷⁴ Ibidem, p. 440-441. [*Parris:* Agora que o Sr. Hale voltou, há esperança, eu acho – pois se ele trouxer pelo menos um desses para Deus, essa confissão certamente condena os outros aos olhos do público, e ninguém mais vai duvidar de que eles estão em comunhão com o Diabo. Mas desta forma, sem confissão e clamando inocência, as dúvidas serão multiplicadas, e muitas outras pessoas honestas chorarão por eles, e nosso sagrado propósito será perdido em suas lágrimas.”]

Verificamos, neste momento, o poder do orgulho da autoridade e da arbitrariedade. Danforth, mesmo sabendo que há rumores que a cidade de Salém pode vir a se rebelar contra a corte, assim como ocorreu em Andover (distrito próximo a Salém), não recua na sua decisão de enforçar pessoas inocentes, porque isso destruiria sua respeitabilidade e confiabilidade. Assim, mesmo um tanto inseguro, Danforth não muda de opinião e recusa o pedido de adiamento. Ele se propõe a implorar a confissão daqueles por quem se tem “esperança” de salvamento. O que significa dizer que nem todas as pessoas “vale a pena salvar”; somente aquelas que são mais bem quistas pela comunidade e cujo “salvamento” poderia trazer algum benefício para as autoridades.

Esse critério de escolha de salvamento das vítimas ecoa o critério utilizado pelo Comitê de Atividades Anti-Americanas (HUAC) para atacar suas vítimas que eram, em sua maioria, pessoas que tinham maior exposição à mídia, e portanto, poderiam trazer a atenção do público para o Comitê¹⁷⁵.

O inflexível Danforth expõe seus motivos espúrios, sem nenhum pudor:

Danforth: Now hear me, and beguile yourselves no more. I will not receive a single plea for pardon or postponement. Them that will not confess will hang. Twelve are already executed; the names of these seven are given out, and the village expects to see them die this morning. Postponement now speaks a floundering on my part; reprieve or pardon must cast doubt upon the guilt of them that died till now.¹⁷⁶

Mr. Hale, também carregando sua parcela de culpa pela prisão de Proctor (“I would save your husband’s life, for if he is taken I count myself his murderer”¹⁷⁷) (p. 444), implora a Elizabeth que convença Proctor a confessar, ainda que seja uma mentira, porque, segundo ele, a mentira é menos grave, aos olhos divinos, do que o orgulho:

Hale: Life, woman, life is God’s most precious gift; no principle, however glorious, may justify the taking of it. I beg you, woman, prevail upon your husband to confess. Let him give his lie. Quail not before

¹⁷⁵ A esse respeito trata o jornalista, professor da Columbia University e ex-diretor editorial de *The Nation*, Victor Navasky em seu estudo sobre o “blacklisting” em Hollywood. NAVASKY, Victor S. *Naming Names*. New York, Hill and Wang, 2003.

¹⁷⁶ MILLER, *The Crucible*, p. 442. [“*Danforth:* Agora ouçam-me todos e não se enganem mais. Eu não receberei mais nenhum pedido de perdão ou de adiamento. Aqueles que não se confessarem, serão enforcados. Doze já foram executados; os nomes destes sete já foram anunciados e a cidade espera vê-los morrer nesta manhã. Adiamentos, nestas alturas, podem significar fraqueza da minha parte; suspender a pena temporariamente ou conceder perdões pode trazer dúvidas sobre a culpabilidade dos que já morreram até agora”]

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 444. [“Eu salvaria a vida de seu marido, porque se ele morrer, eu me sentiria culpado”]

God's judgement in this, for it may well be God damns a liar less than he that throws his life away for pride.¹⁷⁸

A mentira, que antes era veementemente rejeitada é, agora, não só bem-vinda como desejada. Esta mudança drástica de opinião nos diz que, com efeito, os critérios para definir o pecado são bem vagos, o que deixa margem para corrupção e desordem ao nível dos preceitos religiosos que condenam ou salvam os indivíduos. E uma vez que os “pecadores” são condenados de acordo com esses preceitos, fica evidente a impossibilidade de se fazer justiça.

Situação semelhante é observada nas condenações do Comitê de Atividades Anti-Americanas. Como nunca se chegou a nenhuma conclusão sobre quais seriam os critérios para definir o comunismo ou o anti-americanismo, os perpetradores do macartismo se aproveitavam da indefinição para ajustarem seus conceitos a seu bel-prazer. Assim, quando eles decidiam perseguir uma pessoa, ou porque ela atravancava suas investidas rumo ao poder ou porque ela era famosa, eles, primeiramente, tentavam descobrir algum traço de atividades anti-capitalistas e/ou anti-americanas em que essa pessoa poderia ter se engajado para somente depois definir o motivo de sua prisão (bem no estilo conhecido por nós brasileiros, de “primeiro condena depois julga” ou “primeiro a gente atira depois vê quem é”).

Além de Hale e Parris, Danforth também implora para que Elizabeth convença Proctor a confessar. Surpreendentemente, a fala de Danforth tentando convencer Elizabeth sobre a importância da confissão é repleta de paradoxos. Como ela parece rejeitar a proposta, ele, ironicamente, insulta-a pela sua frieza para com seu marido. Ele, que momentos antes (p. 442) havia friamente recusado qualquer perdão, agora, critica Elizabeth pela sua impiedade:

Danforth: (...) Be there no wifely tenderness within you? He will die with the sunrise. Your husband. Do you understand it? (...) Are you stone? I tell you true, woman, had I no other proof of your unnatural life, your dry eyes now would be sufficient evidence that you delivered up your soul to Hell! A very ape would weep at such calamity! Have the devil dried up any tear of pity in you? (...) ¹⁷⁹

¹⁷⁸ Ibidem, p. 444. [“*Hale:* A vida, mulher, a vida é o mais precioso presente divino; nenhum princípio, por mais glorioso que seja, justifica que a tirem de alguém. Eu te imploro, mulher, convença seu marido a confessar. Deixe que ele minta. Não tema o julgamento de Deus sobre isso, porque Deus condena menos um mentiroso do que aquele que sacrifica a vida por orgulho.”]

¹⁷⁹ Ibidem, p. 444. [“*Danforth:* (...) Não há em você nenhuma ternura de esposa? Seu marido morrerá ao amanhecer. Seu marido, você entende? (...) Você é feita de pedra, é? Francamente, mulher, se eu não tivesse nenhuma outra prova das suas atividades diabólicas, estes seus olhos secos seriam prova suficiente de que você entregou sua alma ao Demônio! Até um animal choraria diante de tal catástrofe! Será que o Diabo secou todas as lágrimas de piedade em você? (...)”]

O absurdo desse discurso é quase patético. Na fala de um personagem bondoso, essas palavras soariam extremamente verdadeiras e adequadas; no entanto, proferidas por um dos personagens mais frios, se não cruéis, da peça, elas soam tragicamente falsas. O mais irônico é que elas servem exatamente para quem as profere. Se Danforth fosse o protótipo da bondade e justiça - qualidades que ele exige de Elizabeth -, ele poderia simplesmente ordenar a suspensão da pena ou o adiamento temporário dela. No entanto, seu orgulho e cegueira pelo poder o impedem de enxergar a incongruência de seu discurso e de seus atos.

Quando, finalmente, Elizabeth e Proctor estão face a face, antes que ela peça qualquer coisa, ele sugere que fará a confissão, mas antes de decidir, ele pede a opinião de Elizabeth. Ela diz que o prefere vivo. Mas, para Proctor, a morte faria dele um mártir, o que ele considera uma fraude. Para os inocentes, a confissão seria uma mentira e provaria o triunfo das autoridades; portanto, para eles, morrer é negar o sistema e, conseqüentemente, significa não compactuar com a maldade e a injustiça e preservar a verdade e a pureza da alma. Mas, para Proctor, neste momento da peça, como suas palavras a seguir indicam, sua dignidade e verdade já foram destruídas quando ele cometeu o adultério; então, confessar uma mentira não deveria macular sua alma, uma vez que ela já estaria condenada há muito tempo com o pecado do adultério: “I cannot mount the gibbet like a saint. It is a fraud. I am not that man. (...) My honesty is broke, Elizabeth; I am no good man. Nothing’s spoiled by giving them this lie that were not rotten long before”¹⁸⁰.

Durante o processo de sua confissão, testemunhamos uma série de cenas que nos fazem refletir sobre o significado de uma confissão e o peso que ela tem para cada uma das partes. De um lado, Proctor diz que confessa, mas não quer que isso seja divulgado publicamente; de outro, Danforth, sendo o todo-poderoso que é, poderia simplesmente dizer que Proctor confessou; mas Danforth exige que a confissão seja escrita e publicada para que sirva de exemplo a outras pessoas da cidade. Tendo o “teatro do macartismo” em mente, já podemos vislumbrar aqui um paralelo. Guardadas as devidas proporções, a exposição midiática em ambas as situações (Salém, 1692 e Estados Unidos, no final dos anos 40 e início dos 50) constituem instrumentos de grande poder persuasivo para a opinião pública. Pois

¹⁸⁰ Ibidem, p. 447. [“Eu não posso subir ao patíbulo como um santo. Isto é falso. Eu não sou este homem. (...) Minha honestidade foi perdida, Elizabeth; Eu não sou um bom homem. Se eu der a eles esta mentira, nada poderá ser perdido porque tudo já foi perdido há muito tempo atrás.”]

qual o efeito que uma notícia pode ter ao ser veiculada nos meios de comunicação? Qual a diferença entre uma confissão pública e uma confissão privada? Como sabemos, além de confirmar um fato, a notícia, quando é veiculada através dos meios de comunicação, atrai a atenção do público, gera celebridades e, em muitos casos, dá legitimidade a certas atitudes.

Se refletirmos sobre os procedimentos da corte até o momento, veremos, mais uma vez, quão vagos são os critérios utilizados pelas suas autoridades. Veremos que, na verdade, Danforth aceita a prova que lhe convém. Quando Proctor, Giles Corey e Francis Nurse apresentaram suas petições assinadas contra Abigail e as outras meninas, ele as recusou uma a uma e deu mais importância às palavras de Abigail, as quais serviram ao seu propósito de condenar as pessoas cujas visões lhe pareciam subversivas e as quais ele nomeava de “demoníacas”. Aqui, no entanto, as palavras de Proctor não servem como provas da verdade; o que ele quer é um documento assinado e exposto ao público para que sirva de “exemplo” ao restante da comunidade. E, além disso, com a confissão pública de Proctor, as mortes perpetradas até o momento, bem como suas razões, seriam justificadas e a imagem daqueles que confessaram seriam denegridas. Proctor assina a confissão e, assim, o objetivo das autoridades é atingido (ou quase).

Para Danforth, entretanto, não basta que Proctor tenha assinado o documento de confissão. Ele quer testar o “ato de contrição” de Proctor obrigando-o a confessar que viu Rebecca Nurse junto ao demônio no momento em que ela acaba de entrar em cena, mal podendo andar. Proctor, que imaginava solucionar o seu problema sozinho, sem ter que implicar mais ninguém, se vê confrontado com a impossibilidade de resguardar a individualidade que ele sempre preservou. Mais uma vez, a ironia trágica se faz presente nesta situação em que, para preservar sua vida, Proctor deve acusar Rebecca Nurse ao cadafalso. Mas ele recusa compactuar com o “jogo” de Danforth e tenta, mais uma vez (em vão), preservar sua individualidade: “I speak my own sins; I cannot judge another.” [“Eu confesso meus pecados; não posso julgar outros”] (p. 451) E diante da insistência de Danforth, ele se exaspera: “You will not use me! I am not Sarah Good or Tituba, I am John Proctor!” [“Você não me usará! Eu não sou Sarah Good nem Tituba. Eu sou John Proctor!”] (p. 452) Entretanto, sua tentativa de exigir o reconhecimento de que ele é diferente dos outros acusados fracassa e a única maneira de resguardar sua identidade é através da morte. Ele assina a confissão, mas a destrói na frente de

todos e diz: “(...) now I do think I see some shred of goodness in John Proctor.” [“(...) agora creio que vejo alguma bondade em John Proctor”] (p. 453)

Essa frase, assim como a morte de Proctor que a sucede, é carregada de significados ambíguos, ou melhor dizendo, complexos. O Proctor que morre no final não parece ser o mesmo do início. O impasse em que ele se vê no final, em que a segurança de sua vida privada é ameaçada publicamente, traz a iluminação de que o comportamento individualista que ele valorizou durante toda sua vida, ainda que tenha sido um ato de rebeldia contra os valores instaurados na sociedade de Salém, pode não ter sido a escolha perfeita porque não surtiu efeito em grande escala. Ou seja, sua rebeldia e protestos individuais não colaboraram para mudar o destino da sociedade de Salém. Podemos inferir que sua morte é o único ato coletivo que ele decide empreender. No entanto, se a interpretação de Raymond Williams está correta, de que a consciência do herói da tragédia liberal “não vê nenhuma saída em vida, mas que pode tentar afirmar, na morte, a sua perdida identidade e vontade”¹⁸¹, mesmo que a morte de Proctor tenha sido um “ato de preservação da sua verdade e a dos outros”¹⁸², ainda assim sua morte não deixa de ser um ato individualista. Ora, preservar o seu nome e sua individualidade com a morte é uma preocupação de ordem individual, mas que nesse caso, também serviu à “causa” pública. Porque com sua morte, ele recusa-se a compactuar com aquele poder execrável que valoriza a perseguição pública e a delação e, além disso, colabora com o ato insurrecto daqueles que já tinham sido enforcados por terem negado a “dar nomes”; mas, ao mesmo tempo, mesmo sabendo, no fundo de sua consciência, que sua morte representaria a redenção de sua “falha pessoal” (a do adultério), ela também preservaria sua identidade porque ele não vendeu seus amigos para conservar sua vida. E é também pelo fato de sua morte ter servido a esses dois motivos que Elizabeth diz no final: “He have his goodness now. God forbid I take it from him.” [“Ele conquistou sua bondade agora. E não será eu que irá julgá-lo.”] (p. 454).

Como vimos, *The Crucible* é a tragédia de indivíduos que não aceitam anular suas crenças para beneficiar a autoridade vigente, mas que ao mesmo tempo, não conseguem provar que as autoridades estavam erradas. Só a morte poderia fazê-lo. Por isso, então, é que vemos em *The Crucible* a tragédia de toda uma sociedade e não apenas de um indivíduo. Como afirma Raymond Williams, “[in *The Crucible*] (...)

¹⁸¹ WILLIAMS, *Tragédia Moderna*, p. 140.

¹⁸² *Ibidem*, p. 141.

[t]he importance of the witch-trials is that in them, in a clear and exciting way, the moral crisis of a society is explicit, is directly enacted and stated, in such a way that the quality of the whole way of life is organically present and evident in the qualities of persons.”¹⁸³

Acreditamos que, se o desejo de Arthur Miller era encontrar uma forma que demonstrasse a simbiose da vida privada e da vida pública e implicasse o homem por inteiro (“drama of the whole man”), como ele explicita em “On Social Plays” (1955) e em “The Family in Modern Drama” (1956), ele parece ter conseguido com *The Crucible*.

PARTE II : O narrador implícito em *The Crucible* e a ambivalência dialética na construção dos personagens

Para a nova forma que Miller desejava imprimir em *The Crucible*, que clamava por uma grande consciência das coisas, o subjetivismo não era suficiente, como ele esclarece em “Introduction to the *Collected Plays*”:

(...) the historical moment seemed to give me the poetic right **to create people of higher self-awareness** than the contemporary scene affords. I had explored the subjective world in *Salesman* and I wanted now to move closer to a **conscious hero**. (...) The realistic form and style of the play would then have had to give way. What new form might have evolved I cannot now say, but certainly the passion of knowing is as powerful as the passion of feeling alone, and the writing of the play broached the question of that new form for me.¹⁸⁴

Foi, então, que Brecht veio a calhar. Apesar de Miller não concordar com todos os conceitos brechtianos, ele admite que a solução encontrada por Brecht de elevar ao máximo a consciência dos personagens é a forma ideal para representar o mundo contemporâneo, como ele diz na seqüência:

¹⁸³ WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*, London, The Hogarth Press, 1993, p. 273. (publicado primeiramente em 1952) [“[Em *The Crucible*] (...) a importância dos julgamentos é que neles, de uma maneira clara e intrigante, a crise moral da sociedade é explícita, decretada e afirmada de tal maneira que as características de todo um estilo de vida depende da característica de cada membro.”]

¹⁸⁴ MILLER, Arthur. Introduction to the *Collected Plays*. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 159. [“(...) o momento histórico parecia me dar a licença poética de **criar pessoas com maior autoconsciência** do que a cena contemporânea poderia conter. Eu havia explorado o mundo subjetivo em *A morte do caixeiro viajante* e queria me aproximar o mais perto possível de um **herói consciente**. (...) A habitual forma e o estilo realista das peças teriam, então, que ceder. Eu não sabia qual forma deveria ser desenvolvida, mas, certamente, a paixão do saber é tão poderosa quanto a do sentir e o ato de escrever a peça me apontou a resposta da nova forma. (Grifo nosso.)

The work of Bertolt Brecht inevitably rises up in any such quest. It seems to me that, while I cannot agree with his concept of the human situation, his solution of the problem of consciousness is admirably honest and theatrically powerful. One cannot watch his productions without knowing that he is at work not on the periphery of the contemporary dramatic problem, but directly upon its center – which is again the problem of consciousness.¹⁸⁵

Se observarmos o conhecido quadro comparativo brechtiano que contrapõe as características da forma dramática às da forma épica, verifica-se, como já mencionado, que de fato, o teatro de Arthur Miller não é épico, e sim possui alguns traços épicos. Por exemplo, há a presença dos narradores; há o fato de que ação principal, ou aquela que gerou a ação principal, está fora do palco e no passado da ação no palco; o efeito de distanciamento está presente, principalmente nas cenas de humor e ironia; e os temas, por serem políticos, são essencialmente épicos, pois evocam um mundo mais amplo do que aquele que cabe na forma dramática pura.

Mas a maior parte das peças de Miller é dramática devido à presença dos seguintes elementos: parece haver identificação; o acontecer é linear (apesar dos saltos no tempo); os atores mais atuam do que narram; o homem é pressuposto como conhecido, apesar de não totalmente imutável em *The Crucible*, mas imutável em *A View*, como veremos; há um desenvolvimento visando ao desfecho; há encadeamento de cenas; às vezes, há mais emoção que raciocínio, mas não sem uma certa crítica social.

A intenção nesta parte do segundo capítulo não é resgatar os traços épicos ou dramáticos em *The Crucible*, porque sabemos que ambos existem, pois trata-se de uma forma híbrida; a intenção é discutir a função do que chamamos “narrador implícito”, empregado por Miller pela primeira (e ao que parece última) vez, e demonstrar as determinantes sociais na construção dos personagens, ao que demos o nome de “ambivalência dialética”.

Como sabemos, *The Crucible* “focus the tragedy of a whole society, not just the tragedy of an individual”, como afirmou um crítico dos anos 50¹⁸⁶. E, além disso, *The Crucible* “represents a political and social fact upon which is based the central

¹⁸⁵ Ibidem, p. 159-160. [O trabalho de Bertolt Brecht surge, inevitavelmente, em toda procura desse gênero. Parece-me que, embora eu não concorde com seu conceito quanto à situação humana, a solução que ele propõe para o problema da consciência é admiravelmente honesta e teatralmente poderosa. Não se pode assistir às suas produções sem perceber que ele toca no problema central da dramaturgia contemporânea – que é justamente o problema da consciência.”]

¹⁸⁶ HEWES, Henry. Arthur Miller and how he went to the Devil. *Saturday Review*, January 1953. In: WEALES, Gerald (ed.). *The Crucible: Text and Criticism*. New York, Penguin Books, p. 183. [“foca a tragédia de uma sociedade inteira e não apenas a tragédia de um indivíduo”]

experience of the fifties”, como reitera Robert A. Martin¹⁸⁷. A analogia que se faz, portanto, com o período em que a peça foi produzida é que, assim como Salém não acreditava mais naquele puritanismo autoritário - como os protestos dos acusados e, principalmente, de Proctor nos mostram em *The Crucible* - a sociedade americana que viveu os horrores dos anos macartistas também estava fragilizada porque, por um lado, não mais acreditava na existência de uma esquerda revolucionária e, por outro, não mais sentia as reverberações da Crise de 29, que havia fortalecido o movimento comunista nos Estados Unidos. Miller, no entanto, ao criar suas personagens, não ignora a dialética da situação em *The Crucible*, e fornecendo o histórico dos protagonistas, relativiza suas ações no sentido em que fica cada vez mais difícil de ver os personagens por um prisma maniqueísta.

Muitos críticos, no entanto, acreditam que os personagens millerianos em geral e de *The Crucible* em particular são maniqueístas. Eric Bentley, por exemplo, chega mesmo a afirmar que as peças de Miller (assim como as de Lillian Hellman) são melodramáticas¹⁸⁸. Igualmente, David Levin afirmou em seu artigo de 1955 que “[s]ince Mr. Miller calls his play an attack on black-and-white thinking, it is unfortunate that the play itself aligns a group of heroes against a group of villains.”¹⁸⁹

É difícil negar tais afirmações. No entanto, pretendemos demonstrar que, embora haja uma certa bipolaridade na construção das personagens, quando as observamos mais detidamente, verificamos que elas não são assim tão “black and white” como uma leitura menos atenta possa induzir. Acreditamos, ao contrário, que em *The Crucible* as personagens trazem dentro de si as contradições históricas de seu tempo e que elas parecem alcançar a potência máxima, não só com relação ao “suposto” herói trágico, John Proctor, como também com relação às demais personagens. Todos os personagens em *The Crucible* apresentam uma autoconsciência elevada e, portanto, sabem exatamente onde estão suas falhas,

¹⁸⁷ MARTIN, Robert A. Introduction to the Original Edition of the *Collected Plays*. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. xxxiv. [“representa um fato político e social sobre o qual é baseada a experiência dos anos 50”]

¹⁸⁸ “And it follows that their (Miller’s and Hellman’s) plays are melodrama – a conflict between the wholly guilty and the wholly innocent. (...) The drama of indignation is melodramatic not so much because it paints its villains too black as because it paints its heroes too white.” BENTLEY, Eric. The Innocence of Arthur Miller. *What is Theatre? Incorporating ‘The Dramatic Event’ and Other Reviews 1944-1967*. In: WEALES, Gerald (ed.), op. cit., p. 207.

¹⁸⁹ LEVIN, David. Salem Witchcraft in Recent Fiction and Drama. *The New England Quarterly*, Dec 1955. In: WEALES, Gerald (ed.), op. cit., p. 252. [“[u]ma vez que Miller diz que sua peça é um ataque ao pensamento maniqueísta, é desabonador ver que ela apresenta um grupo de heróis contra um grupo de vilões.”]

mas nem todos demonstram remorso ou culpa, o que pode ser um indício de maior ou menor vilania.

Para demonstrar a ambivalência dos personagens, Miller “coloca em cena” um elemento épico por excelência: o narrador implícito. Trata-se do longo comentário de introdução da peça que não pode, de maneira alguma, ser ignorado ou separado do restante dela, sob pena de falharmos na sua compreensão e perdermos a dimensão que o autor parece ter querido oferecer a ela; isto é, uma dimensão histórica onde fatos do passado exercem irrefutáveis influências no presente e vão influenciar o caráter dos personagens.

Aproveitando aqui a deixa de Iná Camargo Costa, em *Panorama do Rio Vermelho*, utilizamos o termo ‘narrador implícito’, que é o termo que Erwin Piscator utilizava em suas encenações de *The Crucible* na Alemanha Ocidental, segundo a autora de *Panorama*, para designar as interpelações do autor. Tais interpelações não devem ser confundidas com as de um *raisonneur* (se tomarmos a definição de Patrice Pavis¹⁹⁰), porque o texto que Miller expõe não faz parte da fala de nenhum personagem, nem tampouco deve ser descartado como sendo “simples manobra discursiva” do autor de uma paródia; e também não se caracteriza como rubricas. Trata-se, como diz Iná, de “momentos cuidadosamente escolhidos do texto, [nos quais] o dramaturgo interrompe a cena para apresentar análises e informações a respeito dos personagens”¹⁹¹.

O que chamamos aqui de “narrador implícito” teve outros nomes e outras interpretações cujas alusões parece-nos pertinentes: Thomas P. Adler chamou essas intervenções de “narrative interludes – available to readers of the text but not to audiences in the theatre – that he intersperses within the dialogue.”¹⁹² Martin Gottfried, que escreveu a biografia não autorizada de Miller, denomina essas passagens históricas de “essays” que, segundo ele, foram adicionadas ao primeiro revival da peça em 1958 em Nova York e lidas por um ator chamado de “The

¹⁹⁰ A figura do *raisonneur*, segundo o *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, é assim descrita: “Personagem que representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregada de fazer com que se conheça, através de seu comentário, uma visão ‘objetiva’ ou ‘autoral’ da situação. (...) Surge – ou retorna sob forma paródica – no teatro contemporâneo. É, então, simples manobra discursiva, não representando nem o autor, nem o bom senso, nem o resultado dos diferentes pontos de vista, uma norma da qual o autor caçoa sem deixar de salvar as aparências.”

¹⁹¹ COSTA, *Panorama do Rio Vermelho*, p. 153.

¹⁹² ADLER, Thomas P. Conscience and community in *An Enemy of the People* and *The Crucible*. In: BIGSBY, Christopher (ed.). *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 93. [“interlúdios narrativos – disponíveis aos leitores do texto mas não aos espectadores – que ele insere no diálogo.”]

Reader”, que ficou encarregado de fornecer o histórico da peça e dos personagens¹⁹³ (informação que, infelizmente, não pude confirmar). David Levin, ainda, simplifica e as denomina “preface”¹⁹⁴.

Independente do nome que essas interpolações tenham recebido, o importante é destacar que através dessas intervenções somos informados sobre a história de alguns personagens, o que não nos é dado conhecer apenas pelos diálogos. Podemos dizer que o narrador implícito lança julgamentos sobre certas personagens para elucidar o enredo, mas também para mostrar o contexto em que eles se encontram, como uma forma de justificar suas ações. Assim, quando os diálogos acontecem, o espectador/leitor já conhece um pouco do caráter de cada personagem.

De fato, tais interpolações ocorrem apenas no primeiro ato e não tratam apenas de personagens. Inserem também elementos da história de Salém com paralelos com os Estados Unidos do presente (ou seja, 1953, ano em que a peça estreou, cujos eventos não modificaram muito nos anos atuais, principalmente no que concerne ao cerceamento da liberdade de expressão¹⁹⁵). Além disso, o narrador implícito não discorre sobre todas as personagens, mas apenas algumas com características bem marcantes: Reverendo Samuel Parris, o inseguro e ambicioso ministro; Thomas Putnam, o despótico proprietário de terras; John Proctor, o fazendeiro rebelde, mas respeitado pela comunidade Salemita; Francis e Rebecca Nurse, os juízes oficiosos e portadores de uma certa retidão de espírito e também de trezentos alqueires de terra; Mr. Hale, o intelectual que busca conhecer a verdade; e, finalmente, Giles Corey, um velho corajoso e inocente.

Na maneira como Miller introduz os comentários sobre a personagem Rebecca, fica mais nítida a função dos comentários; mais do que uma simples intervenção do autor à obra escrita, esses comentários pretendem realmente suspender a ação no palco: “And **while they are so absorbed**, we may put a word

¹⁹³ GOTTFRIED, Martin. *Arthur Miller: His Life and Work*. Cambridge, Da Capo Press, 2003, p. 221.

¹⁹⁴ LEVIN, David. Salem Witchcraft in Recent Fiction and Drama, *The New England Quarterly*, Dec 1955. In: WEALES, Gerald (ed.), op. cit., p. 252.

¹⁹⁵ Cf. YOUNGE, Gary. Silence in Class. *The Guardian*, 08/04/2006. “Few would argue there are direct parallels between the current assaults on liberals in academe and McCarthyism. Unlike the McCarthy era, most threats to academic freedom - real or perceived - do not, yet, involve the state. Nor are they buttressed by widespread popular support, as anticommunism was during the 50s. But in other ways, argues Ellen Schrecker, author of *Many Are the Crimes - McCarthyism in America*, comparisons are apt. ‘In some respects it’s more dangerous,’ she says. ‘McCarthyism dealt mainly with off-campus political activities. Now they focus on what is going on in the classroom. It’s very dangerous because it’s reaching into the core academic functions of the university, particularly in Middle-Eastern studies.’ ” Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/usa/story/0,,1746227,00.html>

in for Rebecca..”¹⁹⁶ A palavra “while” (enquanto) indica que duas ações acontecem simultaneamente. Ou seja, Miller parece sugerir aqui que, assim que Rebecca (e os outros personagens que merecem mais explicações) aparece no palco, uma interrupção de suas ações faz-se necessária para que, enquanto essas personagens estão no palco, ele (narrador implícito) possa inserir seus comentários a respeito delas. Aqui, como nos comentários que veremos sobre Thomas Putnam, mais valiosas informações são fornecidas. O narrador implícito nos conta sobre uma velha disputa entre os Putnams e os Nurses:

Another suggestion to explain the systematic campaign against Rebecca, and inferentially against Francis, is the land war he fought with his neighbours, one of whom was a Putnam. (...) As we have seen, Thomas Putnam’s man for the Salem ministry was Bayley. The Nurse clan had been in the faction that prevented Bayley’s taking office.¹⁹⁷

e que foram realmente os Putnam que iniciaram toda a contenda sobre bruxaria:

It was Edward and Jonathan Putnam who signed the first complaint against Rebecca; and Thomas Putnam’s little daughter was the one who fell into a fit at the hearing and pointed to Rebecca as her attacker.¹⁹⁸

Desta forma, o que sabemos da personagem Rebecca, através do narrador implícito, é que apesar de sua bondade e da respeitabilidade que parte da sociedade salemita lhe conferia, a família do seu marido pretendia criar uma sociedade independente de Salém, o que despertava a ira dos mais conservadores. Isso, então, explicará também a perseguição que ela sofria dos Putnams e o que a levaria a ter o fim que teve na peça.

Entre os “vilões”, está Reverendo Parris, um viúvo de aproximadamente quarenta e cinco anos de idade, em cuja casa, vimos, se passa o primeiro ato. Nas interpelações do ‘narrador implícito’, Miller o descreve com muita objetividade e sem

¹⁹⁶ MILLER, *The Crucible*, p. 365. [“E **enquanto eles estão assim tão envolvidos**, devemos dizer algo sobre Rebecca”] (Grifo nosso.)

¹⁹⁷ Ibidem, p. 365. [“Uma outra sugestão para explicar a sistemática campanha contra Rebecca e, conseqüentemente, contra Francis, é a guerra por terras que ele teve com seus vizinhos, um dos quais era um Putnam. (...) Como vimos, o candidato ao ministério de Salém de Thomas Putnam era Bayley. O clã dos Nurses tinha feito parte da facção que impediu que Bayley ganhasse a eleição.”].

¹⁹⁸ Ibidem, p. 365. [“Foi Edward e Jonathan Putnam que fizeram a primeira queixa contra Rebecca: e a filha de Thomas Putnam foi a que teve uns ataques de histeria e que apontou Rebecca como a causadora desses ataques.”]

nenhuma simpatia ou admiração, muito pelo contrário; este, bem como os outros “personagens-vilões” da peça, é apresentado por Miller de acordo com seu papel social, dando-se ênfase às suas ações passadas, evocadas para contextualizar historicamente, e não para dar ênfase à sua profundidade psicológica - o que já nos prepara para o fundamental papel que a história desempenhará na peça. As primeiras linhas de descrição desse personagem são cruciais para se entender suas ações: “In history he [Parris] cut a villainous path, and there is very little good to be said for him. He believed he was being persecuted wherever he went, despite his best efforts to win people and God to his side.”¹⁹⁹

Mais tarde, na primeira rubrica, teremos a informação de que Parris abandonou um negócio rentável em Barbados para se tornar um ministro da Igreja. Saberemos também, através dos diálogos, que ele se graduou em Harvard e que nos três anos que ocupa a sacristia já angariou muitos inimigos. Seu cargo é religioso, mas como nas colônias européias nas Américas do século XVII, o poder do Estado se confundia com o da Igreja, Parris se preocupa em manter a ordem em Salém, mas também, como todo político, se preocupa com a opinião pública. Portanto, respeitando as estritas ordens da Igreja puritana, ele não pode admitir nenhuma forma de entretenimento como dança, música, literatura, teatro, que, além de serem manifestações pagãs (e, portanto, de influência “demoníaca”), dispersam os fiéis de suas obrigações ou, mais “perigoso” ainda, os desviam de seus trabalhos ou de suas famílias. Sendo assim, ele procura oferecer a essa sociedade a mesma retidão de espírito e severidade de conduta que ele exige dela, cuidando para que suas falhas não sejam visíveis aos olhos da comunidade. Mas elas são perfeitamente vistas e criticadas. Suas falhas consistem em seus arroubos de arrogância, como podemos observar em seu primeiro enfrentamento com Proctor e Giles, no primeiro ato: “The salary is sixty-six pound, Mr. Proctor! I am not some preaching farmer with a book under my arm; I am a graduate of Harvard College.”²⁰⁰

Ou em sua indiscreta ambição, que pode ser apreendida a partir deste trecho:

Proctor: Mr. Parris, you are the first minister ever did demand the deed to this house -

Parris: Man, Don't a minister deserve a house to live in?

¹⁹⁹ Ibidem, p. 347. [“traçou um caminho de vilão pela história e há poucas coisas boas a serem ditas a seu respeito. Ele acreditava que estava sendo perseguido onde quer que ele fosse, apesar dos seus esforços para conquistar pessoas e Deus.”]

²⁰⁰ Ibidem, p. 368. [“Meu salário é sessenta e seis libras, Sr. Proctor! Eu não sou um fazendeiro pregador qualquer com um livro debaixo dos braços; Eu sou um graduado de Harvard College.”]

Proctor: To live in, yes. But to ask ownership is like you shall own the meeting house itself; the last meeting I were at you spoke so long on deeds and mortgages I thought it were an auction.²⁰¹

Entretanto essa arrogância e ambição são características que escondem sua covardia e medo de perder seu posto, como nos é revelado, uma vez que a comunidade de Salém já provou ser impiedosa com seus ministros:

Parris: I want a mark of confidence, is all! I am your third preacher in seven years. I do not wish to be put out like the cat whenever some majority feels the whim. You people seem not to comprehend that a minister is the Lord's man in the parish; (...)²⁰²

Apesar de Parris ser descrito como um vilão, quando analisamos seus argumentos, somos levados, pelo pensamento dialético e pelo senso de justiça, a concordar com eles. De fato, considerando-se a situação instável em Salém de 1692, um ministro deve ter alguma garantia de que não será deposto injustamente. Mas, ao mesmo tempo, sabemos que ele abusa da sua autoridade para defender direitos que não possui.

Dessa forma, quando o mal assombra a sua própria casa, sua autoridade é imediatamente abalada e ele se vê rodeado por pessoas consideradas suas inimigas que lhe dão palpites em como proceder, mostrando sua fragilidade também quanto à sua própria crença em demônios e bruxas.

Entre aqueles que fingem ajudar o Reverendo Parris, mas que, na verdade, estão querendo empurrá-lo ainda mais para a fogueira, estão os Putnams. Esses são, certamente, os mais mesquinhos da paróquia de Salém, mas também os mais infelizes. Putnam é um despótico dono de terras, mas também um homem amargo, cheio de ressentimentos, a começar contra seu pai, o homem mais rico da cidade, que morreu deixando um testamento que o desfavorecia em benefício de um irmão bastardo. Além disso, suas tramas ardilosas podem ter suas razões no fato de que os eleitores de Salém não haviam votado no candidato de Putnam para ocupar o cargo de ministro de Salém, quando ele havia protegido a cidade lutando contra os

²⁰¹ Ibidem, p. 368. [*Proctor:* Sr. Parris, o senhor é o primeiro ministro a exigir a escritura desta casa - *Parris:* Homem! Um ministro não merece uma casa para viver?]

Proctor: Para viver, sim. Mas solicitar propriedade é como se o senhor fosse o dono da própria casa de reuniões; a última reunião que eu estive presente o senhor falou tanto sobre escrituras e financiamentos que eu pensei que estivesse num leilão.”]

²⁰² Ibidem, p. 368. [*Parris:* Eu quero um sinal de confiança, é só isso! Eu sou o terceiro pregador em sete anos e não desejo ser posto para fora como um cachorro assim que alguma maioria sentir vontade. Vocês parecem não compreender que um ministro é o homem do Senhor na paróquia; (...)]

índios. Com a ajuda de sua esposa, uma mulher lamuriosa e assombrada por seus próprios sonhos, ele irá fabricar estórias para condenar até inocentes que estejam querendo cruzar seu caminho. Ambos, agindo conforme a popular lei de “o ataque é a melhor defesa”, não pouparão nada nem ninguém.

As informações a respeito do passado de Thomas Putnam não nos são transmitidas por meio de diálogos, mas sim pela intervenção do narrador implícito logo no primeiro ato. Assim, ao sermos informados de seus infortúnios, ao conhecer suas histórias de vida juntamente com suas ações, somos capazes de fazer as conexões entre os acontecimentos do passado e as ações do presente. Desse modo, somos levados a compreender as razões de seus ressentimentos e de seu espírito vingativo, o que, se por um lado, nos permitem julgar suas ações e seu caráter com mais imparcialidade, por outro, também nos levam a crer que ele e sua esposa têm, de fato, razões de sobra para estarem por trás de toda a trama e acusações de bruxaria. Mas não é possível estarmos certos disso apenas com os diálogos. Daí, a importância das informações fornecidas pelo narrador implícito.

A personagem que se sobressai como sendo a mais vil é Abigail Williams, a sobrinha do Reverendo Parris, de apenas dezessete anos de idade, que havia se envolvido com John Proctor enquanto trabalhava como empregada na casa deste, sete meses antes do momento da peça (informação, aliás, como já dito, que nos é dado conhecer por meio do diálogo). No início, Abigail nos dá a impressão de que é a personagem mais vil porque, movida por uma paixão arrebatadora, não admite ser rejeitada. Assim, inteiramente determinada a se vingar, ela calcula arditamente cada um de seus passos e usa todos os recursos que tem a seu dispor. Possuidora de um estarrecedor poder de persuasão, ela facilmente manipula as outras crianças e também os adultos. É curioso notar que Miller a descreve como sendo “a strikingly beautiful girl”²⁰³ e “with an endless capacity for dissembling”²⁰⁴, o que já nos dá pistas de que será difícil escapar de suas diabólicas armadilhas. Mas é importante ressaltar também, que mais do que manipuladora, Abigail utiliza-se da situação privilegiada de dizer aquilo que os outros querem acreditar, o que significa que ela também está sendo usada pelo sistema dominante que via em suas acusações a conveniência e a legitimidade de poder culpar os “dissidentes” com o apoio em argumentos religiosos.

²⁰³ Ibidem, p. 352. [“surpreendentemente bela”]

²⁰⁴ Ibidem, p. 352. [“com uma infinita capacidade de dissimular ”]

Por isso, é importante ressaltar que, para o Reverendo Parris e para Thomas Putnam, é muito conveniente acreditar nas acusações de Abigail, uma vez que entre as pessoas que ela acusa estão proprietários de terras e opositores das práticas arbitrárias do Reverendo Parris, o que faz deles ótimos candidatos para o cadafalso. Da mesma forma, o vice-governador Danforth e o juiz Hathorne encontram nas acusações de bruxaria conduzidas por Abigail uma espécie de confirmação pública de que suas condenações anteriores em outras cortes não foram injustas e que, indubitavelmente, há forças demoníacas em ação por toda Massachusetts.

Considerando-se que Abigail Williams é apenas uma adolescente de dezessete anos e que ela permanece no palco durante todo o primeiro ato enquanto Parris, Putnam, Proctor e Giles discutem acerca das posses de terra, de lenha, do envolvimento da esposa de Giles com livros, e da suposta “dissidência” de Proctor para derrubar Parris, podemos inferir que a lista dos acusados estava inconscientemente sendo preparada naquele momento, já que Abigail os ouvia. Portanto, saber quem são os inimigos de seu tio facilitou enormemente sua tarefa de se safar das acusações deste (de que ela estaria invocando demônios na floresta), já que, ao acusá-los, ela iria agradar um lado da contenda (seu tio e Putnam), e desagradar o outro (Proctor e Giles), o qual ela queria atingir.

Tomar partido dessa personagem e declará-la inocente é propositadamente difícil para os espectadores ou leitores, uma vez que são eles e as meninas que com ela dançaram na floresta as únicas verdadeiras testemunhas dos planos de Abigail:

Abigail : Now look you. All of you. We danced. And Tituba conjured Ruth Putnam's dead sisters. And that is all. And mark this. Let either of you breathe a word, or the edge of a word, about the other things, and I will come to you in the black of some terrible night and I will bring a pointy reckoning that will shudder you. And you know I can do it,²⁰⁵

Mas, ao mesmo tempo, é igualmente difícil acusá-la de vilania dentro de uma sociedade construída sob a insígnia da manipulação da verdade a favor dos interesses particulares dissimulados por meio de um fervor religioso implacável. Sendo assim, o que está em jogo aqui não é saber quem é o culpado ou o inocente,

²⁰⁵ Ibidem, p. 360. [“*Abigail*: Agora ouçam. Todas vocês. Nós dançamos. E Tituba conjurou as irmãs mortas de Ruth Putnam. E é tudo. E prestem atenção. Deixem que uma de vocês fale uma palavra ou uma letra sobre as outras coisas, e eu virei na escuridão de alguma terrível noite e trarei um certo ajuste de contas que fará vocês estremecerem. E vocês sabem do que eu sou capaz;”]

mas saber que a maneira como essa sociedade é organizada é que permite sua autodesintegração:

Abigail [in tears]: I look for John Proctor that took me from my sleep and put knowledge in my heart! I never knew what pretence Salem was, I never knew the lying lessons I was taught by all these Christian women and their covenanted men! And now you bid me tear the light out of my eyes? I will not, I cannot! You loved me, John Proctor, and whatever sin it is, you love me yet!²⁰⁶

Essa é uma sociedade em que ninguém é completamente puro ou bondoso, até aqueles que são supostamente os que possuem caráter mais firme e uma inabalável honestidade - e que são considerados, por isso, os menos corruptíveis e injustos, como Mr. Hale, Elizabeth Proctor e Giles Corey - possuem também suas falhas, seus momentos de fraqueza e suas demonstrações de ressentimento, como veremos a seguir.

Apesar de o narrador implícito não nos fornecer nenhuma informação acerca da personagem Elizabeth Proctor, nós a conhecemos pelos diálogos desta com seu marido. Os comentários de John Proctor e as falas lacônicas de Elizabeth no início do segundo ato ocupam um campo semântico de frieza, desconfiança e de julgamento. Podemos verificar a frieza de Elizabeth quando Proctor diz que sua intenção é agradar Elizabeth (*Proctor [with a grin]: I mean to please you, Elizabeth*) e ela responde, com dificuldade (indicado pela rubrica), que ela sabe de sua intenção (*Elizabeth [it is hard to say]: I know it, John.*) (p. 385) Para demonstrar que ela não é tão perfeita, Proctor faz uma sutil reprimenda: “You ought to bring some flowers in the house” (...)“It’s winter in here yet.”²⁰⁷ Quando ela, num sobressalto, responde que havia esquecido das flores (“Oh, I forgot! I will tomorrow.” (p. 385)), notamos que esse esquecimento é compreendido por ela como uma “falha” de seu dever como “dona-de-casa”, e que, talvez a partir daí, ela começa a perceber que também está sujeita a cometer erros. Proctor, então, aproveita a fragilidade dela para exigir que pare de julgá-lo e o respeite mais:

²⁰⁶ Ibidem, p. 363. [*Abigail [em lágrimas]:* Eu procuro por John Proctor que me tirou de meu sono e colocou sabedoria em meu coração! Eu nunca soube o quão falsa Salém era, eu nunca soube das lições de mentira que me foram ensinadas por todas essas beatas e seus compromissados maridos! E agora você me pede para arrancar a luz dos meus olhos? Eu não farei isso, eu não posso fazê-lo! Você me amou, John Proctor, e qualquer pecado que isso seja, você ainda me ama!”]

²⁰⁷ Ibidem, p. 385. [*Proctor:* Você deveria colocar algumas flores aqui em casa” (...) Já não estamos mais no inverno.”]

Proctor: You will not judge me more, Elizabeth. I have good reason to think before I charge fraud on Abigail, and I will think on it. Let you look to your own improvement before you go to judge your husband any more. I have forgot Abigail, and - ²⁰⁸

No entanto, como ela insiste em afirmar a falta de honestidade de Proctor, ao invés de tentar provar que é honesto, ele, mais uma vez, se defende acusando-a de também não ser tão perfeita como ela imagina:

Proctor: No more! I should have roared you down when first you told me your suspicion. But I wilted, and, like a Christian, I confessed. Confessed! Some dream I had must have mistaken you for God that day. But you're not, you're not, and let you remember it!²⁰⁹

Aqui está um indício de que todos possuem algum defeito, ou seja, ninguém é livre de imperfeições nesta peça. Miller assinala aqui, com a fala de Proctor, que nem mesmo Elizabeth, com sua postura austera de mulher puritana, é perfeita. Assim, este ato nos prepara para o que ocorrerá no ato seguinte, quando Elizabeth cometerá a maior falta de sua vida: a mentira, que se configura em a maior ironia trágica da peça, como vimos anteriormente.

Dentro do microcosmo que é Salém não faltou nem a representação dos intelectuais que Miller não perde a oportunidade de satirizar, ainda que sutilmente: “on being called here to ascertain witchcraft he felt the pride of the specialist whose unique knowledge has at last publicly called for.”²¹⁰ Hale entra em cena carregado de livros que trazem o “peso da autoridade”, como ele diz. Miller não o condena, em seus comentários, por acreditar tão piamente no que estuda porque como diz ainda Miller “[I]ike Reverend Hale and the others on this stage, we conceive the Devil as a necessary part of a respectable view of cosmology.”²¹¹ Hale sabe da sua importância e da responsabilidade que lhe é conferida ao ser chamado a Salém. Ele investigará minuciosamente se as regras da Igreja puritana estão sendo seguidas, como em sua visita aos Proctors: Hale insinua que os Proctors talvez não sejam bons cristãos, uma vez que os registros da Igreja mostram que Proctor não esteve suficientemente

²⁰⁸ Ibidem, p. 388. [“*Proctor:* Não vou mais permitir que você me julgue, Elizabeth. Eu tenho boas razões para pensar antes de acusar Abigail, e eu vou pensar. Você deveria olhar primeiro para seus próprios defeitos antes de acusar seu marido. Eu já esqueci Abigail, e-“]

²⁰⁹ Ibidem, p. 388. [“*Proctor:* Basta! Eu deveria ter me zangado com você quando você me contou suas suspeitas pela primeira vez. Mas eu aceitei e como um cristão, confessei tudo. Confessei! Eu devo ter sonhado aquele dia e confundido você com Deus. Mas você não é Deus, não é, e vê se não esquece isso!”]

²¹⁰ Ibidem, p. 370. [“ao ser chamado aqui para investigar atos de bruxaria, ele sentiu o orgulho dos especialistas cujo conhecimento único foi, finalmente, publicamente solicitado”]

²¹¹ Ibidem, p. 371. [“como o Reverendo Hale e os outros neste palco, nós concebemos o demônio como uma parte necessária de uma visão respeitável da cosmologia.”]

presente à missa nos últimos dezessete meses e que seu último filho não foi batizado; além disso, Proctor esqueceu um dos Dez Mandamentos da Igreja (aquele sobre adultério) (p. 395-398). Mas o curso dos acontecimentos levará Hale a questionar o poder da autoridade de Salém e mesmo a se rebelar no final do terceiro ato “I denounce these proceedings, I quit this court!” [“Eu condeno esses procedimentos, eu abandono esta corte!”] (p. 435) Mas ele retornará no quarto ato, movido por seu sentimento de culpa – assim como Proctor mas por razões diversas – e pela consciência da sua parcela de responsabilidade nas prisões e nas sentenças de morte. Por isso, ele insistirá para que Elizabeth convença Proctor a salvar sua vida, mesmo que para isso Proctor tenha que mentir, para que ele (Hale) não seja culpado por sua morte. Hale, enfim, é o personagem que, assim como Proctor, alcança um grau de iluminação ao reconhecer que Salém não está tomada por demônios, como ele pensava no início, mas sim, por uma autoridade corrupta. E diante de tamanho problema, todo seu conhecimento acadêmico e eclesiástico não servirá para nada, nem mesmo para salvar Proctor, o que faz dele também uma vítima impotente desse sistema.

Quanto a Giles Corey, o narrador implícito o descreve com uma certa simpatia pela sua audácia e humor, mas não deixa de destilar críticas quanto ao seu comportamento intempestivo e mesquinho. Giles morre como um inocente por não ter fornecido nenhum nome. No entanto, sua morte não foi tanto para salvar outros inocentes, quanto o foi para garantir a herança de suas terras a seus dependentes.

Os comentários do narrador implícito sobre John Proctor, por outro lado, são menos úteis, já que podemos perceber, no seu diálogo com Abigail e nas rubricas, que ele está arrependido pelo que fez, ou seja, por ter se envolvido com Abigail. Além disso, Proctor é o personagem mais transparente da peça, já que admite suas falhas e diz o que pensa; logo, sua própria atuação dispensa maiores comentários do narrador implícito:

(...) the steady manner he displays does not spring from an uncontrolled soul. He is a sinner, a sinner not only against the moral fashion of the time, but against his own vision of decent conduct.(...) [he] has come to regard himself as a kind of fraud. But no hint of this has yet appeared on the surface (...)²¹²

²¹² Ibidem, p. 361. [A rigidez de seu caráter não se origina de uma alma inabalada. Ele é um pecador, não somente contra a moral da época, mas também contra sua própria visão de conduta decente. (...) [ele] se considera como uma farsa. Mas, até agora, nenhuma pista sobre esse sentimento emergiu (...)]

Como vimos na parte I deste capítulo, sua culpa pelo adultério o perseguirá até a morte. Essa culpa, juntamente com o desejo de preservar sua honra, seu nome são os dois elementos opostos com que ele se martirizará até o fim.

PARTE III: O narrador explícito em *A View from the Bridge* e o foco em um personagem

A idéia de escrever *A View from the Bridge* surgiu, originalmente, segundo Miller relata em *Timebends*, do desejo de escrever sobre a vida de Pete Panto, um jovem que teria desafiado os líderes mafiosos do sindicato dos estivadores de Nova York e que teria sido assassinado, provavelmente, por gângsteres ligados ao sindicato. A grande ousadia do jovem é o que teria inspirado Miller, no início; Miller chegou a escrever um roteiro de filme intitulado *The Hook*, mas que não fora aceito por Harry Cohn, presidente da Columbia Pictures em Hollywood, por este não concordar com a críticas de Miller ao sindicato²¹³. Mas Miller não abandonaria completamente a história que viria a se mesclar com uma outra, mais parecida com o que se tornou *A View from the Bridge*: foi a estória que ele ouviu de seu amigo Vincent (“Vinny”) James Longhi sobre um estivador que delata ao Serviço de Imigração dois irmãos, parentes seus que viviam em sua casa ilegalmente; o motivo da delação teria sido o fato de um deles ter se apaixonado por sua sobrinha. Segundo descreve Miller, esse estivador teve um destino mais incerto do que o de Eddie Carbone em *A View*: num primeiro momento, ele teria desaparecido, mas, havia rumores de que teria sido assassinado por um dos irmãos²¹⁴.

Se, como afirma Adorno, ‘a forma é conteúdo precipitado’²¹⁵, deduzimos que o estudo da forma revelará o conteúdo. Como sabemos, a forma escolhida por Miller para representar o que desejava em *A View*, assim como em *The Crucible*, foi a tragédia moderna e, como vimos no capítulo anterior, toda tragédia tem, por definição, um interesse político. Também em *A View*, assim como em *The Crucible*, Miller insere um narrador e a partir do momento em que este começa a se manifestar já podemos reconhecer que, muito provavelmente, o autor pretende

²¹³ Aparentemente, essa era uma história também conhecida por Elia Kazan e que ele teria transformado no célebre filme *On the Waterfront* [*Sindicato de Ladrões*, em português] mas com ênfases diferentes daquelas desejadas por Miller.

²¹⁴ Cf. MILLER, Arthur. *Timebends : a life*. New York, Harper & Row Publishers, 1987, p. 146-152.

²¹⁵ ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo, Martins Fontes, 1982.

quebrar a “quarta parede” justamente para poder discutir assuntos que normalmente não são tratados em peças de tradições dramáticas clássicas.

Diferentemente de *The Crucible*, em *A View from the Bridge* as interpolações do narrador explícito ou deste personagem-narrador são identificadas com as do coro grego. O coro, de acordo com o *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, possui uma ‘função estética desrealizante’ ou mais especificamente:

Torna-se uma técnica épica, muitas vezes distanciadora, pois concretiza diante do espectador-juiz da ação, habilitado a comentá-la, um ‘espectador idealizado’ (Schlegel). Fundamentalmente, este comentário épico equivale a encarnar em cena o público e seu olhar.²¹⁶

Outro elemento importante que também terá a força e a função de coro grego é a opinião que a comunidade exercerá sobre o protagonista, Eddie Carbone. Assim, ambos elementos, Alfieri - que aqui chamamos de “narrador explícito” - e a opinião pública, digamos, daquela comunidade terão a mesma função de coro grego e é nesse sentido que *A View* é a peça de Miller que mais se assemelha a uma tragédia grega. No entanto, a característica peculiar que ele imprimiu a essa peça foi o fato de compor o protagonista como um representante do povo (muito mais do que John Proctor, que era um proprietário de terras). Mas ainda que Eddie Carbone não seja de estirpe aristocrática, mesmo assim, como um herói grego, ele vive seu drama na presença de sua comunidade (Alfieri, inclusive). Como discutido no capítulo 1, parte II, a presença do coro foi desaparecendo à medida que a burguesia e sua valorização do indivíduo foram ascendendo, já que o sentido grego da *polis*, de um mundo uno e coerente não fazia mais sentido no mundo moderno. Miller, então, resgata, com o coro, o senso de coletividade e com ele a tensão que mantinha viva a idéia de tragédia.

De acordo com Anato Rosenfeld, a presença do coro, sendo o representante da opinião da sociedade, projeta o assunto da obra para uma esfera pública que contrasta com os assuntos de ordem puramente individuais. Além disso, o coro é aquele que:

contempla, objetiva, generaliza, comenta, interpreta e valoriza, positiva ou negativamente, a ação dramática dos protagonistas e antagonistas. (...) O coro é a alma religiosa, conservadora, da peça; se o herói não se conforma com as convenções, tende a estabelecer-

²¹⁶ PAVIS, Patrice, op. cit., p. 74.

se uma tensão entre ele e o coro, tornando-se claro o atrito entre o indivíduo e a sociedade.²¹⁷

Essa observação também é compartilhada por M.S. Silk que acrescenta o dado de que este embate entre indivíduo e sociedade, que a presença do coro garante, pode ser manifestado de várias maneiras: “The collective experience and the collective voice of the chorus may oppose that of the individual tragic agent in an almost bewildering variety of ways.”²¹⁸ E, como veremos, apesar de o foco estar centrado em Eddie Carbone, seu choque com a coletividade é considerável e complexo, uma vez que Eddie é um produto de seu meio social, mas é também uma exceção deste, como afirma Miller²¹⁹.

Nos momentos em que Alfieri se dirige ao público, há uma suspensão da ação no palco – que pode ser também identificada como um interlúdio (“toda apresentação verbal ou mímica que interrompe a ação cênica”²²⁰), que traz uma mudança de ação, de espaço ou de tempo. Nesses interlúdios (que perfazem oito no total) há uma troca de iluminação da ação no palco para Alfieri, o que estreita a ligação deste com os espectadores que são levados a crer em seu juízo de valor e a ‘enxergar’ os acontecimentos pelo seu prisma.

Curiosamente, a inserção do narrador em *A View*, ao invés de diminuir a verossimilhança, parece aumentá-la, uma vez que Alfieri vai narrar uma estória da qual ele foi testemunha, o que dará a ele uma posição privilegiada na narração como conhecedor onipresente da verdade.

O narrador está presente em ambas as versões de *A View*, a de um ato, que estreou na Broadway em 1955 e a de dois atos, que foi especialmente escrita para a produção de Peter Brook na Inglaterra, em 1956 (a qual, relembro, é a que está sendo aqui analisada). Apesar das mudanças feitas por Miller na versão de dois atos, as quais colaboraram para amenizar a carga de informações, tornando-a, assim, mais “palatável” aos leitores/espectadores, ainda assim, *A View* é uma peça de alta densidade, o que imprime a ela uma atmosfera de constante tensão, além de muita economia de recursos cênicos. A esse respeito, Miller explica, em “Introduction

²¹⁷ ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*, p. 54-55.

²¹⁸ SILK, M. S. (ed.). *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 233. [“A experiência e a voz coletiva do coro podem se opor àquelas do agente trágico individual de diversas maneiras.”]

²¹⁹ MILLER, Arthur. Introduction to the *Collected Plays*. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 167.

²²⁰ PAVIS, op. cit., p. 211-212.

to the *Collected Plays*”, que, após a apreciação negativa das primeiras críticas que apontaram a analogia política com o marcatismo em *The Crubible* como um defeito da peça, ele decide “to separate, openly and without concealment, the action of the next play, *A View from the Bridge*, from its generalized significance. The engaged narrator, in short, appeared.”²²¹. O impulso original da primeira versão de “indicar, telegrafar” as emoções mais do que explorá-las parece ainda estar presente nas indicações das rubricas.

Análise das interpolações de Alfieri

Louis e Mike, dois trabalhadores das docas, cumprimentam Alfieri com um gesto de cabeça e Alfieri introduz o ato com um longo comentário sobre a gênese da história a ser narrada:

You see how uneasily they nod to me? That’s because I am a lawyer. In this neighbourhood to meet a lawyer or a priest on the street is unlucky. We’re only thought of in connexion with disasters, and they’re rather not get too close.²²²

O bairro é Red Hook, um bairro portuário de Brooklyn, Nova York, famoso por seus habitantes, essencialmente imigrantes trabalhadores das docas. A hostilidade contra os advogados a que Alfieri se refere representa, logo de início, a situação peculiarmente precária dos imigrantes ilegais nos Estados Unidos (e em qualquer outro país), ou seja, quando os imigrantes precisam de um advogado é porque eles estão, geralmente, do lado dos acusados e não das vítimas.

O tipo de justiça a que Alfieri se refere no trecho seguinte e aquele que será abordado em *A View from the Bridge* é, na verdade, um senso de justiça que não está escrito em nenhum livro e que remonta à Grécia Antiga, a uma época em que as leis não precisavam ser escritas porque já eram por todos conhecidas, “leis naturais”, por assim dizer, que envolviam um zelo pela honra, dignidade e tradição da comunidade e que contradiziam, muitas vezes, as leis escritas:

²²¹ MILLER, Arthur. Introduction to the *Collected Plays*. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 162. [“separar, abertamente e sem dissimulação, a ação da próxima peça, *A View from the Bridge*, de seus significados gerais. Foi assim que o narrador-personagem, então, apareceu.”]

²²² Idem. *A View from the Bridge: a play in two acts*. In: MILLER, Arthur. *Collected Plays: 1944-1961*. Edited by Tony Kushner. New York, The Library of America, 2006, p. 571. [“Vêem como eles me cumprimentam? Isto é porque eu sou um advogado. Neste bairro encontrar um advogado ou um padre na rua é sinal de má sorte. Estamos sempre relacionados a desastres e, por isso, eles preferem não chegar muito perto.”]

I often think that behind that suspicious little nod of theirs lie three thousand years of distrust. A lawyer means the law, and in Sicily, from where their fathers came, the law has not been a friendly idea since the Greeks were beaten.²²³

Assim como Miller se utiliza da função estratégica do narrador implícito, em *The Crucible*, para historicizar a peça, ele faz o mesmo com Alfieri, o narrador explícito, em *A View*. Nesse momento da introdução, Alfieri aproveita para lembrar seus leitores/espectadores sobre a convivência nada pacífica das gangs de *mafiosi* que cresceram e se espalharam no seio da nação americana e que cometia seus crimes, enquanto as leis americanas canhestramente fechavam seus olhos:

I only came here when I was twenty-five. In those days, Al Capone, the greatest Carthaginian of all, was learning his trade on these pavements, and Frankie Yale himself was cut precisely in half by a machine-gun on the corner of Union Street, two blocks away. Oh, there were many here who were justly shot by unjust men. Justice is very important here.²²⁴

Devemos observar o tom irônico da última frase. Na verdade, Alfieri provavelmente esteja fazendo referência aos acertos de contas entre grupos mafiosos que acabavam por poupar o trabalho da polícia americana que, assim, resolviam seus problemas sem terem que sujar suas mãos.

Entretanto, como ainda lembra o narrador, o tempo é preciso: anos 50, uma vez que Alfieri tem, no momento da peça, aproximadamente cinquenta anos e imigrou para os Estados Unidos há vinte e cinco anos, no tempo de Al Capone, portanto, nos anos 20. E eles não estão na Sicília; eles estão em Nova York, como bem lembra Alfieri, e, por isso, é preciso se submeter às leis americanas – que são outras, mais civilizadas:

But this is Red Hook, not Sicily (...) and now we are quite civilized, quite American. Now we settle for half, and I like it better. I no longer keep a pistol in my filing cabinet.²²⁵

²²³ Ibidem, p. 571. [“Eu sempre penso que por trás daquele cumprimento suspeito está três mil anos de desconfiança. Um advogado representa a lei, e na Sicília, de onde os pais deles vieram, a lei não é muito amigável desde que os Gregos foram vencidos.”]

²²⁴ Ibidem, p. 571-572. [“Eu vim para cá quando eu tinha vinte e cinco anos. Naquela época, Al Capone, o maior cartaginês de todos, estava aprendendo seu ofício aqui por estas terras, e o próprio Frankie Yale foi cortado em dois por uma metralhadora na esquina da Union Street, a duas quadras daqui. Sabe, há muitos aqui que foram justamente mortos por homens injustos. A Justiça é muito importante por aqui.”]

²²⁵ Ibidem, p. 572. [“Mas estamos em Red Hook e não na Sicília (...) e agora somos bem civilizados, bem americanos. Agora nós nos contentamos com pouco e eu prefiro assim. Eu não mantenho mais uma pistola na gaveta do meu arquivo.”]

O termo “settle for half” contrasta fortemente com a situação dos personagens e carrega uma conotação inegavelmente irônica já que viver nos Estados Unidos, do ponto de vista dos imigrantes pobres, é, certamente, melhor que morrer de fome em seus países de origem. Mas a que preço? Como veremos no desenvolvimento da peça, “to settle for half” pode ter várias significações: de um ponto de vista prático, significa aceitar as condições de imigrantes pobres num país rico, submeter-se a um trabalho praticamente escravo para pagar as “dívidas” com os que chamamos hoje “coyotes” (lembramos que várias gerações de imigrantes beneficiam todos os dias muitos empregadores em vários países); de um ponto de vista humano, pode significar reprimir seus impulsos para adaptar-se aos costumes “civilizados” do novo país.

A descrição de seus clientes nos mostra que essa tragédia moderna, essencialmente diferente da clássica, tem como personagens pessoas da classe operária, como Alfieri mesmo afirma, mais precisamente várias gerações de imigrantes, italianos no caso, que conseguiram somente se inserir na sociedade americana pelas portas dos fundos, ou seja, como “submarines”, como imigrantes ilegais empregados como trabalhadores braçais das docas:

My wife has warned me, so have my friends; they tell me the people in this neighbourhood lack elegance, glamour. After all, who have I dealt with in my life: Longshoremen and their wives, and fathers, and grandfathers, compensation cases, evictions, family squabbles – the petty troubles of the poor –²²⁶

Esse “background” que o narrador implícito nos fornece sobre a classe social dos personagens não deve ser negligenciado pelo leitor/espectador, uma vez que as ações desses personagens são, certamente, influenciadas pelo seu meio.

Mesmo sendo uma tragédia moderna, feita com elementos do mundo moderno, portanto, permeada de problemas relacionados não a reis nem à aristocracia, mas a pessoas comuns, o sentimento de impotência diante dos problemas de seus clientes e o percurso inexoravelmente trágico que suas histórias percorrerão nos remetem às tragédias gregas revelando, assim, as características clássicas que Miller quis empregar à peça. Mas, ao mesmo tempo, “the green scent

²²⁶ Ibidem, p. 572. [“Minha esposa me advertiu, e meus amigos também; eles me disseram que às pessoas deste bairro faltam elegância, glamour. Afinal de contas, com que tipo de gente eu lidei toda minha vida? Estivadores e suas esposas, e pais, e avôs, rescisões de contrato, despejos, querelas familiares – esses problemas banais dos pobres -”]

of the sea, the dust in this air” do trecho a seguir pode também significar os grandes e vários momentos da história em que os homens lutaram para conquistar sua liberdade e que foram sufocados e/ou silenciados por uma força política devastadora ou naufragaram confusos com seus próprios objetivos.

and yet ... every few years there is still a case, and as the parties tell me that what the trouble is, the flat air in my office suddenly washes in with **the green scent of the sea, the dust in this air** is blown away and the thought comes that in some Caesar's year, in Calabria perhaps or on the cliff at Syracuse, another lawyer, quite differently dressed, heard the same complaint and sat there as powerless as I, and watched it run its bloody course.²²⁷

Portanto, há um tom de fatalismo em *A View from the Bridge* que a distingue de *The Crucible*. Enquanto essa última é um exemplo de tragédia liberal, onde o homem é representado como tendo uma certa escolha sobre seu destino, na primeira, o destino do homem, de certa forma, já está traçado e, por isso mesmo, já é conhecido e inalterável. Isto é, embora seja amplamente veiculada a idéia de que os Estados Unidos sejam uma terra de imigrantes e do “self-made man”, aquele indivíduo que, originário das classes menos favorecidas, conseguiu acumular fortuna e sucesso, sabe-se também que os imigrantes nunca foram bem quistos e sempre representaram uma ameaça na consciência coletiva americana. E sabemos também que ser trabalhador imigrante, pobre e ilegal, num país rico como os Estados Unidos, embora seja interessante para a economia americana, em muitos aspectos, é muito mais arriscado e menos lucrativo do que se pensa; logo, o tom fatalista da peça.

Talvez o que mais nos impressiona é a rapidez com que os fatos ocorrem em *A View*. No espaço de treze páginas, que separa a introdução (ou o prólogo) da segunda interpolação de Alfieri, ficamos conhecendo todos os nove personagens da peça, já suficientemente caracterizados e com suas funções bem definidas. Eddie Carbone, um trabalhador das docas, imigrante italiano há muito radicado nos Estados Unidos, recebe em sua modesta casa no Brooklyn, onde mora juntamente com sua esposa Beatrice e sobrinha Catherine, dois primos de sua esposa, Marco e Rodolpho, que estão chegando da Itália para trabalhar nas docas clandestinamente.

²²⁷ Ibidem, p. 572. [“e no entanto... de vez em quando aparece um caso, e enquanto as partes vão me dizendo qual é o problema, o ar parado do meu escritório circula e uma brisa de um verde aroma entra, e eu penso que em algum ano de César, na Calábria talvez ou em algum penhasco de Siracusa, um outro advogado, vestido ligeiramente diferente, ouviu a mesma queixa e ficou lá sentando, tão impotente como eu, e assistiu ao curso sangrento da história.”] (Grifo nosso.)

Catherine, filha da irmã de Beatrice, foi criada por Beatrice e Eddie conforme promessa que este fizera à irmã de Beatrice em seu leito de morte. Assim, o paternalismo de Eddie é compreensível, mas notamos que agora com Catherine prestes a se tornar uma adulta, aos dezessete anos, seu zelo e seu ciúme pela menina aumentaram consideravelmente, a ponto de suscitarem desejos incestuosos. Logo na primeira cena, notamos estar diante de uma menina-moça que quer se tornar adulta; está mais vaidosa, como observa Eddie ao fazer comentários sobre seu novo penteado, seu vestido curto, seu salto alto, que fazem “as cabeças virarem como moinhos de vento”²²⁸ na rua, e seu novo jeito de caminhar (“you’re walkin’ wavy”²²⁹), que provoca suspeitos arrepios em Eddie²³⁰.

Essas observações de Eddie e o modo como ele se comporta diante da sobrinha, com um misto de autoridade e submissão diante de sua sensualidade, denotam sua fragilidade diante do poder que ela, inconscientemente, exerce sobre ele, como podemos observar na rubrica que segue após Catherine cumprimentá-lo: “Eddie is pleased and therefore shy about it”²³¹. Também nessa parte inicial da peça, Beatrice e Catherine querem informar a Eddie sobre o novo projeto de Catherine, que também faz parte das mudanças que acompanham seu amadurecimento: ela foi escolhida entre os colegas de sua classe para começar a trabalhar. Eddie se opõe, de início, mas depois acaba cedendo.

O diálogo entre Eddie, Beatrice e Catherine, nessa primeira parte, sobre os primos que estão prestes a chegar, serve para expor também os contrastes entre as condições de vida de um imigrante nos Estados Unidos com a vida em seus países de origem. Enquanto Beatrice se preocupa com sua velha toalha de mesa e com a sujeira das paredes de seu apartamento, Eddie a faz lembrar da vida miserável que eles têm na Itália:

Listen, they’ll think it’s millionaire’s house compared to the way they live. Don’t worry about the walls. They’ll be thankful. (...) You’re savin’ their lives, what’re you worryin’ about the tablecloth? They probably didn’t see a tablecloth in their whole life where they come from.²³²

²²⁸ Ibidem, p.574. [“[t]he heads are turnin’ like windmills”]

²²⁹ Ibidem, p. 573. [“você rebola quando anda”]

²³⁰ Ibidem, p. 573. [“you been giving me the willies the way you walk down the street, I mean it”]

²³¹ Ibidem, p. 573. [“Eddie está satisfeito e no entanto tímido [ao vê-la]”]

²³² Ibidem, p. 575. [“Escuta, eles vão pensar que esta é uma casa de milionários comparada com a vida deles lá. Não se preocupe com as paredes. Eles te agradecerão. (...) Você está salvando a vida deles, por que você está preocupada com a toalha de mesa? Eles provavelmente nunca viram uma toalha de mesa na vida”]

É claro que essas palavras de Eddie irão contrastar com as de Marco e Rodolpho mais tarde, quando Marco reconhece que a casa de seus parentes americanos não é, afinal, assim tão grande, o que indica uma quebra de expectativa sobre a América como um país de riqueza.

Há uma grande tensão na espera dos primos. Beatrice receia que eles serão pegos pela polícia ao saírem do navio, mas Eddie a reconforta dizendo que não há nada para se preocupar, uma vez que “they give them regular seamen papers and they walk off with the crew”²³³. Mas, ao mesmo tempo, ele não tira os olhos do relógio, demonstrando que também está preocupado.

Miller organiza a exposição da peça de uma forma que a solidariedade de Eddie em hospedar os primos estrangeiros vai se transformar drasticamente em hostilidade, no final, aumentando ainda mais o cunho trágico da peça.

Eddie: (...) It's an honour, B. I mean it. I was just thinkin' before, comin' home, suppose my father didn't come to this country, and I was starvin' like them over there... and I had people in America could keep me a couple of months? The man would be honoured to lend me a place to sleep.

Beatrice: [-there are tears in her eyes. She turns to Catherine]: You see what he is? [She turns and grabs Eddie's face in her hands] Mmm! You're an angel! God'll bless you. [He is gratefully smiling.] You'll see, you'll get a blessing for this!²³⁴

Tudo que sabemos sobre Eddie é transmitido no palco através de seus gestos, ações e discursos, mas sua história é conhecida pelas narrações de Alfieri. Se Alfieri é um narrador confiável ou não, só podemos averiguar por meio das ações das personagens e estas parecem ratificar e dar suporte aos comentários de Alfieri. No entanto, nenhuma informação é fornecida por ele acerca dos outros personagens; deles, tudo que sabemos vem de suas próprias ações.

Como o foco do narrador implícito está centrado em Eddie Carbone, a peça acompanha seu ritmo, ou seja, assim como ele não tem consciência clara das implicações dos seus sentimentos, da sua situação, também *A View from the Bridge*

²³³ Ibidem, p. 575. [“eles dão a eles os documentos comuns de marinheiro e eles desembarcam junto com a tripulação”]

²³⁴ Ibidem, p. 576. [“*Eddie:* (...) é uma honra, B. Sério mesmo. Eu estava até pensando antes, voltando pra casa, imagine se meu pai não tivesse vindo pra este país e eu estivesse morrendo de fome como eles lá... e se eu tivesse parentes na América onde eu pudesse ficar por uns meses? O cara ficaria honrado de me dar um lugar pra dormir.

Beatrice [com lágrimas nos olhos. Ela se vira para Catherine]: Você está vendo como ele é? [ela se vira e segura o rosto de Eddie entre suas mãos]: Mmm! Você é um anjo! Deus te abençoe. [Ele está sorrindo com gratidão] Você verá, você será abençoado por isso!”]

é uma peça repleta de subtextos e subentendidos; os significados estão sempre entrelinhas, nos gestos das personagens, e são raras as vezes em que são categoricamente afirmados. Beatrice, a esposa de Eddie Carbone, é a personagem mais comedida e com maior consciência dos movimentos a sua volta. Ela observa como Eddie trata a sobrinha e como esta se comporta com ele. Quando ele rejeita insistentemente, num primeiro momento, a idéia de Catherine começar a trabalhar, Beatrice afirma não entender essa atitude superprotetora de Eddie, o que é um indício de sua sensação de que há algo estranho, não-convencional, no comportamento dele com a sobrinha:

Beatrice: (...) Look, you gotta get used to it, she's no baby no more. (...) I don't understand you; she's seventeen years old, you gonna keep her in the house all her life?

Eddie [insulted]: What kinda remark is that?

Beatrice [with sympathy but insistent force]: Well, I don't understand when it ends. First it was gonna be when she graduated high-school, so she graduated high-school. Then it was gonna be when she learned stenographer, so she learned stenographer. So what're we gonna wait for now ? I mean it, Eddie, sometimes I don't understand you; they picked her out of the whole class, it's an honour for her.²³⁵

Apesar de suas suspeitas, Beatrice ainda não ousa a refletir muito sobre o assunto e, menos ainda, a expressar verbalmente suas conclusões de que Eddie esteja, de fato, apaixonado pela sobrinha. Mas seus gestos, indicados nas rubricas, demonstram sua impaciência com o sentimentalismo exacerbado do marido após ele finalmente ter consentido que Catherine começasse a trabalhar:

[*Eddie* is standing facing the two seated women. First *Beatrice* smiles, then *Catherine*, for a powerful emotion is on him, a childish one and a knowing fear, and the tears show in his eyes – and they are shy before the avowal..]²³⁶

²³⁵ Ibidem, p. 579. [*Beatrice:* (...) Olha, você tem que se acostumar, ela não é mais um bebê. (...) Eu não te entendo; ela tem dezessete anos, você vai guardá-la toda sua vida dentro de casa?

Eddie [insultado]: Que tipo de comentário é esse?

Beatrice [com pena, mas insistência]: Bem, eu não entendo quando isso vai acabar. Primeiro era quando ela terminasse o colégio, então ela terminou o colégio. Depois era quando ela aprendesse estenografia, então ela aprendeu estenografia. Então o que vamos esperar agora? Estou falando sério, Eddie, às vezes eu não te entendo; eles a escolheram dentre todos de sua classe, isso é uma honra para ela.”]

²³⁶ Ibidem, p. 583. [*Eddie* está em pé de frente para as duas mulheres sentadas. Primeiro *Beatrice* sorri, depois *Catherine*, pois uma forte emoção toma conta dele, uma emoção infantil e um conhecido medo, e as lágrimas aparecem em seus olhos – e eles estão tímidos diante desta confissão”]

Logo em seguida, Beatrice lança sua sutil reprimenda ao descontrole emocional de Eddie. A impaciência de Beatrice pode ser observada no contraste entre o que ela diz e o que ela faz, de fato:

[She [*Catherine*] hurries out. There is a slight pause, and *Eddie* turns to *Beatrice*, who has been avoiding his gaze.]

Eddie: What are you mad at me lately?

Beatrice: Who's mad? [She gets up, clearing the dishes.] I'm not mad. [She picks up the dishes and turns to him.] You're the one is mad.²³⁷

Segunda interpolação de Alfieri:

Após o diálogo que expõe o enredo e onde nos situamos entre os personagens, segue-se a segunda interpolação de Alfieri:

He was a good man as he had to be in a life that was hard and even. He worked on the piers when there was work, he brought home his pay, and he lived. And towards ten o'clock of that night, after they had eaten, the cousins came.²³⁸

Notamos a preocupação do narrador Alfieri (e, portanto, de Miller) em retratar Eddie como uma pessoa essencialmente boa, sensível, trabalhadora e responsável pelos seus deveres, como se o destino que o acometeu pudesse atingir a qualquer um de nós. Isso parece fazer parte dos elementos que preparam a tragédia, isto é, esses elementos farão a sua queda ainda mais mordaz. Com a chegada dos primos de Beatrice, Rodolpho e Marco, a atmosfera de instabilidade e tensão aumenta. Eddie se sente ameaçado pela presença, especialmente de Rodolpho, o primo mais novo, por quem Catherine se mostra interessada. Rodolpho é um garoto de muitos talentos: sabe cantar, cozinhar e costurar, habilidades muito femininas para o gosto de Eddie. Entretanto, Rodolpho é também um jovem galanteador, entusiasta e um sonhador. Brinca ao descrever a pobreza na Itália, mas esta é só uma forma de esconder o sofrimento que ele mesmo experimentou: “When my brother's babies cry

²³⁷ Ibidem, p. 583. [“Ela [*Catherine*] sai correndo. Há uma ligeira pausa, e *Eddie* se vira para *Beatrice*, que tem evitado seu olhar.]

Eddie: Por que você tem estado brava comigo ultimamente?

Beatrice: Quem está brava? [Ela se levanta, recolhendo a louça] Eu não estou brava. [Ela pega os pratos e se vira para ele] Você é que está bravo”] A tradução para o português de “mad” para “bravo, irritado” perde a ambigüidade que a palavra possui em inglês, que também pode significar “louco”, que possivelmente, dadas as suspeitas de Beatrice, é o sentido que ela dá a palavra nesta última utilização dela.

²³⁸ Ibidem, p. 583-584. [“Ele era um homem bom como tinha que ser numa vida que era dura e monótona. Ele trabalhava no cais quando tinha trabalho, trazia o dinheiro pra casa, e vivia. E por volta das dez horas daquela noite, depois de eles terem jantado, os primos chegaram.”]

they give them water, water that boiled a bone (...).²³⁹ E, então, Rodolpho sonha em se tornar um americano e ficar rico. Mas sua concepção de riqueza é diferente da dos americanos, é bem mais modesta. Na verdade, ser rico para ele é ter um trabalho e não morrer de fome:

Me, I want to be an American. And then I want to go back to Italy when I am rich, and I will buy a motorcycle. (...) With a motorcycle in Italy you will never starve any more.²⁴⁰
(...)
I want to be an American so I can work, that is the only wonder here – work!²⁴¹

Contrariamente ao sonhador e entusiasmado Rodolpho, que não tem ainda planos definidos para o futuro, está seu irmão Marco que tem preocupações mais urgentes e objetivos mais definidos. Veio para os Estados Unidos para trabalhar “quatro, cinco ou seis anos” e economizar dinheiro para enviar à sua família. Ao partir para os Estados Unidos, deixou mulher e três filhos pequenos na Itália, todos famintos:

What can I do? The older one is sick in his chest. My wife – she feeds them from her own mouth. I tell you the truth, if I stay there they will never grow up. They eat sunshine.²⁴²

Marco é mais lúcido e por isso consegue enxergar as condições de vida nos Estados Unidos com mais objetividade: “I understand it’s not so good here either.” Mas Eddie, ainda assim, aponta para Marco: “But you’ll make better here than you could there”²⁴³.

Dentro do conceito de tragédia moderna de Raymond Williams, essa situação é inegavelmente trágica, notadamente quando imaginamos que massas de imigrantes deixam seus países todos os dias a fim de fugir da pobreza e encontram no país para onde eles imigram uma situação também muito precária, de trabalhadores ilegais que não podem usufruir dos direitos e da riqueza deste país e que sabem que, apesar de todo o sofrimento e precariedade, ainda podem ser

²³⁹ Ibidem, p. 614. [“Quando os filhos do meu irmão choram, eles dão água para eles, água que ferveu um osso. (...).”]

²⁴⁰ Ibidem, p. 588. [“Eu, eu quero ser americano. E depois eu quero voltar para a Itália quando eu ficar rico, e eu comprarei uma motocicleta (...) Com uma motocicleta na Itália você nunca mais morrerá de fome.”]

²⁴¹ Ibidem, p. 615. [“Eu quero ser um americano para poder trabalhar, esta é a única maravilha aqui – trabalho!”]

²⁴² Ibidem, p. 586. [“O que eu posso fazer? O mais velho está com problema no pulmão. Minha esposa – ela tira comida da boca dela pra dar para eles. Vou te dizer a verdade, se eu ficar lá eles não vão crescer nunca. Eles se alimentam de sol.”]

²⁴³ Ibidem, p. 587. [“Eu vejo que as coisas aqui não são assim tão boas também.”]; [“Mas você vive melhor aqui do que lá.”]

considerados “privilegiados” com relação aos seus conterrâneos não-expatriados. Além disso, ao construir personagens com quem o público poderia facilmente se identificar, Miller também está “preparando o terreno” para que a tragédia cause ainda mais compaixão no espectador.

Terceira interpolação de Alfieri:

Nesta terceira intervenção de Alfieri, notamos a mudança de espaço: Eddie está no portão aguardando a chegada de Catherine, que foi ao cinema com Rodolpho, e também a mudança de tempo, indicada pela fala de Beatrice - “they’re only here a couple of weeks”²⁴⁴.

As palavras de Alfieri injetam uma carga ainda maior de tensão e suspense no palco: “Who can ever know what will be discovered? Eddie Carbone had never expected to have a destiny.” Se até agora, Eddie levava uma vida ordinária e previsível, em que um dia era igual ao próximo (“A man works, raises his family, goes bowling, eats, gets old, and then he dies.”), daqui em diante, seu destino iria mudar irrevogavelmente, como alerta Alfieri: “Now, as the weeks passed, there was a future, there was a trouble that would not go away.”²⁴⁵

O futuro aqui é, na verdade, o que nós espectadores/leitores podemos enxergar sobre o que acontecerá a Eddie: com sua esposa sendo rejeitada (“When am I gonna be a wife again, Eddie? (...) What’s the matter, Eddie, you don’t like me, heh?”²⁴⁶), vemos a trajetória ascendente de tensão tomar o seu rumo na peça à medida que o fim de Eddie se delinea.

No trecho que se segue, Eddie revela à Beatrice suas desconfianças para com a masculinidade de Rodolpho ao mesmo tempo em que ele demonstra estar cada vez mais atormentado pelo interesse de Catherine por Rodolpho. Seu conflito é ainda mais penoso quando ele percebe o respeito que ele tem junto à comunidade italiana por seu gesto de solidariedade em acolher os primos estrangeiros, como diz Louis: “Believe me, Eddie, you got a lotta credit comin’ to you.” Sua resposta revela

²⁴⁴ Ibidem, p. 592. [“faz apenas duas semanas que eles chegaram”]

²⁴⁵ Ibidem, p. 591. [“Quem poderia imaginar o que será descoberto? Eddie Carbone nunca imaginou ter um destino. Um homem trabalha, cuida da sua família, se diverte, come, envelhece, e aí ele morre. Agora, enquanto as semanas passavam, havia um futuro, havia uma inquietação que se negava a partir”]

²⁴⁶ Ibidem, p. 592-593. [“Quando eu vou ser esposa de novo, Eddie? (...) Qual o problema, Eddie, você não gosta de mim, huh??”]

sua ignorância para com o que está de fato acontecendo com ele: “Aah, they don’t bother me, don’t cost me nott’n.”²⁴⁷

Eddie não tem consciência de seus verdadeiros sentimentos por Catherine e também não quer enxergar que Rodolpho pode estar, de fato, genuinamente apaixonado por sua sobrinha. Portanto, para Eddie, Rodolpho está apenas usando Catherine para conseguir seu passaporte americano. Assim, ele usa este argumento para convencer Catherine a se afastar de Rodolpho:

Katie, he’s only bowing to his passport. (...)That’s a hit-and-run guy, baby; he’s got bright lights in his head, Broadway. Them guys don’t think of nobody but theirselves! You marry him and the next time you see him it’ll be for divorce!²⁴⁸

Os argumentos que Eddie utiliza para convencer Catherine soariam razoáveis se fossem proferidos por um personagem razoável. No entanto, neste momento da peça, já estamos familiarizados com o caráter de Eddie que, desde o início, demonstra um ciúme anormal pela sobrinha. Dessa forma, qualquer argumento para afastá-la de Rodolpho soa, na verdade, muito mais como um amante desesperado em face da iminência de perder seu amor do que um tio preocupado com o futuro de sua sobrinha.

A essa altura, Beatrice já começa a entender melhor o que se passa com Eddie. É por isso que ela diz à Catherine: “You’re a woman, that’s all, and you got a nice boy, and now the time came when you said good-bye.”²⁴⁹ A rubrica revela o que Catherine sente ao ouvir as palavras de sua tia: “Catherine, sensing now an imperious demand, turns with some fear, with a discovery, to Beatrice. She is at the edge of tears, as though a familiar world had shattered.”²⁵⁰ Catherine parece, finalmente, perceber, com pesar, o que ela representa para Eddie.

Quarta interpolação de Alfieri:

²⁴⁷ Ibidem, p. 594. [“*Louis*: Acredite, Eddie, você está com a bola toda na vizinhança.”]; [“*Eddie*: Ah, imagina, eles não me incomodam, e não me custa nada.”]

²⁴⁸ Ibidem, p. 597. [Katie, ele só está cortejando o passaporte dele. (...) É o tipo de cara interesseiro, que só quer dar o golpe. Esses caras só pensam neles! Você casa com ele e a próxima vez que você vai encontrar com ele de novo vai ser pro divórcio!"]

²⁴⁹ Ibidem, p. 600. [“Você é uma mulher, e pronto, e você está com um cara legal, e agora chegou a hora de dizer adeus.”]

²⁵⁰ Ibidem, p. 600. [“Catherine, percebendo agora uma exigência urgente, vira-se para Beatrice, amedrontada com a descoberta. Ela está prestes a chorar, como se um mundo familiar acabasse de se desmoronar.”]

It was at this time that he first came to me. I had represented his father in an accident case some years before, and I was acquainted with the family in a casual way. I remember him now as he walked through my doorway – [*Enter Eddie down right ramp*]. His eyes were like tunnels; my first thought was that he had committed a crime, [*Eddie sits beside the desk, cap in hand, looking out.*], but soon I saw it was only a passion that had moved into his body, like a stranger. (...) ²⁵¹

Esse é o primeiro contato de Eddie com Alfieri. Eddie tenta convencer Alfieri de que Rodolpho “ain’t right”, o que quer dizer que ele é homossexual, como se isso fosse um crime, como, na verdade, o era na sua concepção tradicional. No entanto, todos os indícios que ele apresenta, ao invés de revelar algo sobre suas suspeitas com relação a Rodolpho, só fazem revelar sua própria paixão por Catherine.

Primeiramente, Eddie diz que Rodolpho está certamente se envolvendo com Catherine para conseguir sua regularização no país; depois, ele vai dizer que Rodolpho pinta seu cabelo de loiro (“He’s a blond guy. Like...platinum. You know what I mean?”) ²⁵²; que ele canta com uma voz feminina; que ele sabe costurar. Evidentemente, nenhuma dessas razões provam algo contra Rodolpho e Eddie se frustra: “You mean to tell me that there’s no law that a guy which he ain’t right can go to work and marry a girl and -?” ²⁵³. Alfieri responde que não há nada que ele possa fazer para incriminar Rodolpho, exceto denunciá-lo ao Serviço de Imigração. Mas Eddie vê esta alternativa como totalmente fora de cogitação.

Ao ver que Eddie não percebe que está apaixonado pela sobrinha, Alfieri decide explicar-lhe:

You know, sometimes God mixes up the people. We all love somebody, the wife, the kids – every man’s got somebody that he loves, heh? But sometimes ... there’s too much. You know? There’s too much, and it goes where it mustn’t. ²⁵⁴

Mas Eddie continua ignorando – ou recusando a admitir - o que Alfieri insinua. E este tenta mostrar a ele, mais uma vez, o caminho que ele parece querer tomar:

²⁵¹ Ibidem, p. 600-601. [“Foi nesta época que ele me procurou. Eu tinha representado seu pai num caso que envolvia um acidente alguns anos antes, e então eu conhecia um pouco a família. Lembro-me dele agora entrando no meu escritório – [*Entra Eddie pela rampa à direita*]. Seus olhos são como túneis; a primeira coisa que me veio à mente era de que ele devia ter cometido um crime, [*Eddie senta ao lado da mesa, boné na mão, olhando para fora.*] Mas logo vi que era apenas uma paixão que havia tomado conta dele, como um estranho. (...)”]

²⁵² Ibidem, p. 602. [“O cara é loiro, tipo...platino. Entende?”]

²⁵³ Ibidem, p. 603. [“Você quer dizer que não tem lei para um cara desse tipo, que não é muito direito, pode arranjar um emprego, casar com uma garota e -?”]

²⁵⁴ Ibidem, p. 603. [“Sabe, às vezes, Deus mistura as pessoas. Nós todos amamos alguém, a esposa, os filhos – todo homem tem alguém que ele ama, certo? Mas, às vezes... demais. Entende? Há amor demais, e vai por onde não deve.”]

Yes, but those things have to end, Eddie, that's all. The child has to grow up and go away, and the man has to learn to forget. Because after all, Eddie – what other way can it end?²⁵⁵

Para Eddie, tudo o que ele quer é o reconhecimento e a recompensa que um pai quer de sua filha. Mas seus argumentos revelam, na verdade, outras razões:

(...) I walked hungry plenty days in this city! [*It begins to break through.*] And now I gotta sit in my own house and look at a son-of-a-bitch punk like that – which he came out of nowhere! I give him my house to sleep! I take the blankets off my bed for him, and he takes and puts his dirty filthy hands on her like a goddam thief! (...) He's stealing from me!²⁵⁶

Como Eddie parece falar de Catherine como se estivesse falando da possessão apaixonada por uma amante, Alfieri resolve ser mais explícito: “She wants to get married, Eddie. She can't marry you, can she?”. Ao invés de demonstrar surpresa pela verdade que Alfieri revela, Eddie, na verdade, se irrita. Mas sua irritação só confirma seus sentimentos. Mas ele continua negando: “What're you talkin' about, marry me! I don't know what the hell you're talkin' about!”²⁵⁷

De fato, a “paixão tomou conta de Eddie como um estranho”, como diz Alfieri. Eddie não consegue ver que seu amor por Catherine não é um amor paternal e por isso não consegue impedir o desfecho trágico de um destino assim traçado: um tio com desejos incestuosos pela sobrinha não pode viver numa sociedade como esta, a menos que seu desejo seja reprimido. Mas Eddie não pode reprimir algo que ele desconhece existir em si.

Quinta interpolação de Alfieri:

There are times when you want to spread an alarm, but nothing has happened. I knew, I knew then and there – I could have finished the whole story that afternoon. It wasn't as though there was a mystery to unravel. I could see every step coming, step after step, like a dark figure walking down a hall towards a certain door. I knew where he was heading for, I knew where he was going to end. And I sat here

²⁵⁵ Ibidem, p. 603. [“Sim, mas todas essas coisas têm que acabar, Eddie, e ponto final. A criança tem que crescer e ir embora, e o homem tem que aprender a esquecer. Porque, afinal de contas, Eddie – de que outro jeito isso pode terminar?”]

²⁵⁶ Ibidem, p. 604. [“(...) Eu passei fome várias vezes nesta cidade! [*Ele começa a perder o controle.*] E agora eu tenho que sentar e ficar quieto na minha própria casa e ver um moleque filho-da-puta desses – que apareceu do nada! Eu dou pra ele minha casa pra dormir! Eu tiro o cobertor da minha própria cama pra dá pra ele, e ele pega e põe as mãos sujas em cima dela como um maldito ladrão! (...) Ele está me roubando! ”]

²⁵⁷ Ibidem, p. 604. [“*Alfieri*: Ela quer se casar, Eddie. Ela não pode casar com você, pode?”]; [“*Eddie*: Do que você tá falando, casar comigo! Não sei que diabos você tá querendo dizer!”]

many afternoons asking myself why, being an intelligent man, I was so powerless to stop it. I even went to a certain old lady in the neighbourhood, a very wise old woman, and I told her, and she only nodded, and said, 'Pray for him...' And so I – waited here.²⁵⁸

Esse quinto interlúdio é um tanto intrigante e nos faz questionar sobre o que Alfieri poderia ter feito e por quê ele não o fez. Por que ele poderia ter terminado com o problema de Eddie neste momento e como? Por que esse sinal tão inexorável de impotência? O que isso pode significar?

O sinal de impotência de Alfieri pode significar nossas atitudes diante do que é mais forte do que nós, daquilo que não podemos evitar. Sabemos que Eddie está caminhando para seu fim, porque com o sentimento que guarda pela sobrinha não poderá viver nesta sociedade por muito tempo. Então, a única coisa a fazer é esperar pelo seu desfecho.

Aqui parecemos nos aproximar de algo inexorável como o destino, mas talvez a palavra não seja exatamente essa. A tragicidade que Miller parece explorar em *A View* está no fato de estarmos diante de uma situação que não podemos mudar, sobre a qual não exercemos nenhum controle. É possível que Miller queira expressar aqui sua preocupação com o período de repressão política - como o macartismo ou como qualquer outra – onde seus cidadãos se encontram sempre em um impasse: colaborar com os mecanismos repressores ou perder empregos e, talvez, a vida.

Baseando-se em Raymond Williams, aqui o que vemos é a situação da tragédia liberal, isto é, uma situação limite do homem se tornando vítima dele mesmo. O homem que deseja, mas que não pode realizar seus desejos sem que como indivíduo participante dessa sociedade, se desintegre aos olhos da lógica desta. Então, para sobreviver Eddie deverá negar seus desejos – e assim procedendo, estará negando a si próprio e a completa realização do seu “eu”.

Sexta interpolação de Alfieri:

²⁵⁸ Ibidem, p. 604-605. [“Existem momentos em que você quer espalhar um alarme, mas nada aconteceu. Eu sabia, eu sabia que naquele momento – eu poderia ter acabado com a história toda naquela tarde. Não era como se houvesse algum mistério para desvendar. Eu pude ver a coisa chegando, passo por passo, como uma criatura no escuro caminhando por um corredor em direção a uma certa porta. Eu sabia para onde ele estava indo, eu sabia onde ele iria acabar. E eu, sentado aqui, muitas tardes, me perguntei por que, sendo um homem inteligente, eu era assim tão incapaz de pará-lo. Eu até cheguei a ir a uma velha senhora na vizinhança, uma senhora muito sábia, eu contei a ela, e ela apenas balançou a cabeça e disse: ‘Reze por ele...’ E, então, eu – esperei aqui.”]

On the twenty-third of that December a case of Scotch whisky slipped from a net while being unloaded – as a case of Scotch whisky is inclined to do on the twenty-third of December on Pier Forty-one. There was no snow, but it was cold, his wife was out shopping. Marco was still at work. The boy had not been hired that day; Catherine told me later that this was the first time they had been alone together in the house.²⁵⁹

Esse é o trecho em que Catherine e Rodolpho consolidam, por assim dizer, seu relacionamento e representa o clímax da peça. Catherine resolve esclarecer com Rodolpho as dúvidas suscitadas por Eddie sobre o interesse dele (Rodolpho) por ela ser apenas um meio para conseguir seu passaporte americano. Após o esclarecimento das dúvidas, o jovem casal, seguro de seu amor, discute sobre casamento e, logo em seguida, se dirige ao quarto para encontrar sua intimidade. Quando Eddie chega à casa, o casal sai do quarto e Catherine ajusta a saia desarrumada; Eddie compreende tudo nesses pequenos gestos e sem mais nenhuma palavra, pede para Rodolpho fazer as malas e partir. Assustada, Catherine diz a Eddie que partirá também e é neste momento que Eddie, desesperado e com os olhos cheio de lágrimas, segura Catherine e lhe dá um beijo forçado na boca. Rodolpho os separa e Eddie o beija também com o intuito de provar à Catherine a homossexualidade de Rodolpho.

Aqui vemos um homem desesperado, e como diz Miller, ao invés de odiá-lo, acusá-lo, nós, os espectadores, sentimos compaixão por seus gestos impensados, frutos de um total desespero; nós também tendemos a admirá-lo, de certa forma, pela sua coragem em deixar que seus impulsos o dominem.

Sétima interpolação de Alfieri:

On December twenty-seventh I saw him next. I normally go home well before six, but that day I sat around looking out my window at the bay, and when I saw him walking through my doorway, I knew why I had waited. And if I seem to tell this like a dream, it was this way. Several moments arrived in the course of the two talks we had when it occurred to me how – almost transfixed I had come to feel. I had lost my strength somewhere. (...) his eyes were like tunnels. I kept wanting

²⁵⁹ Ibidem, p. 613. [“No dia vinte e três de dezembro, uma caixa de whisky escorregou de uma rede enquanto estava sendo descarregada – como uma caixa de whisky tem que fazer todo vinte e três de dezembro no Pier Quarenta e um. Não havia neve, mas estava frio, a esposa dele tinha ido às compras. Marco ainda estava no trabalho. O garoto não tinha sido escolhido aquele dia para trabalhar; Catherine me disse mais tarde que esta era a primeira vez que eles tinham ficado a sós na casa.”]

to call the police, but nothing had happened. Nothing at all had really happened.²⁶⁰

Incapaz de suportar o envolvimento amoroso de Catherine com Rodolpho, Eddie decide contactar o advogado Alfieri pela segunda vez para mais uma tentativa de incriminar Rodolpho. No entanto, sua tentativa é mais uma vez frustrada, já que Alfieri o informa que o fato de Eddie ter beijado Rodolpho não prova a homossexualidade deste. Percebendo as intenções de Eddie (demonstradas no palco pelo telefone que se ilumina), Alfieri adverte:

You won't have a friend in the world, Eddie! Even those who understand will turn against you, even the ones who feel the same will despise you (...) Put it out of your mind! Eddie!²⁶¹

Aqui Alfieri faz referência ao poder desta comunidade que possui suas 'leis' próprias e sua própria maneira de punir os que se desviam delas. Ou seja, percebendo que a intenção de Eddie é denunciar Rodolpho ao Serviço de Imigração, Alfieri tenta adverti-lo sobre a gravidade de seu ato e o risco que ele corre de ser rejeitado por aquela sociedade.

A denúncia de Eddie leva-o à sua própria destruição moral perante a sociedade, que o despreza pelo ato covarde, e à sua destruição física, quando ele trava uma briga com o irmão mais velho de Rodolpho, Marco, e é morto com a faca que ele mesmo (Eddie) tinha em punho.

Oitava interpolação de Alfieri:

[(...) Alfieri, who is in the crowd, turns out to the audience. The lights have gone down, leaving him in a glow, while behind him the dull prayers of the people and the keening of the women continue]

Alfieri: Most of the time now we settle for half and I like it better. But the truth is holy, and even as I know how wrong he was, and his death useless, I tremble, for I confess that something perversely pure calls to me from his memory – not purely good, but himself purely, for he allowed himself to be wholly known and for that I think I will love him

²⁶⁰ Ibidem, p. 618. [“A próxima vez que eu o vi foi no dia vinte e sete de dezembro. Eu normalmente vou para casa bem antes das seis, mas naquele dia eu sentei lá e fiquei olhando a baía pela janela e, quando eu o vi entrando pela minha porta, eu sabia porque eu tinha esperado. E se eu pareço contar isso como um sonho é porque foi assim. No decorrer das duas conversas que tivemos, eu cheguei várias vezes a perceber como eu me senti – quase que paralisado. Eu tinha perdido minha força em algum lugar. (...) seus olhos eram como túneis. Eu quis chamar a polícia, mas nada aconteceu. Nada realmente tinha acontecido.”]

²⁶¹ Ibidem, p. 620. [“Você não terá amigo nenhum neste mundo, Eddie! Até aqueles que te entendem virarão as costas para você, até aqueles que sentem o mesmo te desprezarão (...) Tire isso da sua cabeça! Eddie!”]

more than all my sensible clients. And yet, it is better to settle for half, it must be! And so I mourn him – I admit it – with a certain ... alarm.²⁶²

Muitas das interpolações de Alfieri permaneceram as mesmas *ipsis literis* da versão anterior versificada de um ato se comparada à versão em prosa aqui analisada. No entanto, a primeira versão varia consideravelmente em relação à segunda no sentido em que há mais elementos de análise que não aparecem na versão de dois atos. Por questões de elucidação de meu ponto de vista, faz-se necessária a citação da versão original deste trecho:

Most of the time now we settle for half,
And I like it better.
And yet, when the tide is right
And the green smell of the sea
Floats in through my window,
The waves of this bay
Are the waves against Siracusa,
And I see a face that suddenly seems carved;
The eyes look like tunnels
**Leading back toward some ancestral beach
Where all of us once lived.**
And I wonder at those times
How much of all of us
Really lives there yet,
And when we will truly have moved on,
On and away from that dark place,
That world that has fallen to stones?

This is the end of the story. Good night.²⁶³

²⁶² Ibidem, p. 636. [“(…) Alfieri, que está no meio da multidão, vira-se para o público. As luzes diminuíram, deixando-o numa penumbra, enquanto atrás dele as lúgubres orações das pessoas e o lamento fúnebre das mulheres continuam]

Alfieri: Na maioria das vezes agora nós nos contentamos com pouco e eu prefiro assim. Mas a verdade é sagrada, e mesmo sabendo o quão errado ele estava e sua morte inútil, eu estremeço, pois confesso que algo perversamente puro vem à memória quando penso nele – não puramente bom, mas ele puramente, pois ele se permitiu ser inteiramente conhecido e por isso eu o admiro mais do que meus clientes razoáveis. E no entanto, é melhor se contentar com pouco, tem que ser assim! E, então eu lamento sua morte – eu admito – com um certo ... alarme.”]

²⁶³ Idem. *A View from the Bridge*: a play in one act. In: MILLER, Arthur. *Collected Plays: 1944-1961*. Edited by Tony Kushner. New York, The Library of America, 2006, p. 566-567. [“Na maioria das vezes, agora, nós nos contentamos com pouco,

E eu prefiro assim.
E, no entanto, quando a boa maré chega
E o odor verde do mar
Flutua e entra pela minha janela,
As ondas desta baía
São as ondas de Siracusa,
Eu vejo uma face que, de repente, parece esculpida;
Os olhos parecem túneis
Conduzindo de volta para alguma praia ancestral
Onde todos nós um dia vivemos.
E eu me pergunto, nestas horas,

O que poderia Miller estar querendo dizer com “leading back toward and ancestral beach where all of us once lived (...) that world that has fallen to stones”? Em que praia vivíamos todos nós antes? Estará Miller se referindo à herança cultural milenar da arte clássica que um dia existiu no Mediterrâneo, em Cartago, com os Fenícios? Ou será que ele está se referindo a um mundo mais recente e mais utópico, num mundo que acreditava e esperava por revoluções? Enfim, que mundo é esse que desabou em pedras?

Eddie desejava ser ele mesmo, mas não conseguiu; teve que transferir essa afirmação da sua identidade para seu nome e sua morte, como afirma Raymond Williams²⁶⁴. “Preservar a vida” é “deixar as coisas como estão”, o que significa “contentar-se com pouco”. Querer mais do que a vida nos oferece é tentar mudar as coisas e, como ele não consegue, ele morre. Porque Eddie, como indivíduo isolado, não pode transformar essa falsa sociedade. Ou será que devemos ver o desejo de Eddie como o desejo pessoal/individual contraposto a um ideal do coletivo? De qualquer forma, Eddie não pode realizar seus desejos, não pode ser ele mesmo, então, ele se destrói. Este é o impulso trágico. Contentar-se com pouco é aceitar uma insignificância e isso Eddie não aceita e, por isso, morre. A sua morte é um desafio, uma forma de contestar aquela sociedade. E, mais ainda, a significação de sua morte está na incapacidade de conciliar seus desejos com os preceitos daquela, que para ele, é uma falsa sociedade.

Como dissemos no capítulo 1, parte III, destacamos da tragédia milleriana três características principais: a preocupação em demonstrar as relações de causa e efeito e do público e privado a preocupação com o nome e a honra, que está relacionado com um senso de comunidade que será discutido do próximo capítulo. Além disso, dissemos que “na dramaturgia milleriana, a forma da tragédia não busca consolidar os conflitos, mas questioná-los e tentar solucioná-los. Sendo assim, qual a saída que Miller nos mostra com essas duas peças? O que ele está questionando aqui?

O quanto de nós todos
Realmente ainda vive lá,
E quando nós realmente teremos caminhado para frente,
Para frente e distante daquele lugar escuro,
Aquele mundo que desmoronou/caiu em pedaços?
Este é o fim da história. Boa noite.”] (Grifo nosso.)
²⁶⁴ WILLIAMS, *Tragédia moderna*, p. 141.

Como em *The Crucible*, em *A View*, vemos o privado e o público intrinsecamente relacionados: o fato de Eddie desejar a sobrinha, que é uma questão da vida privada, lança-o em uma situação em que o privado se confrontará com o público quando a realização do seu desejo implicar na denúncia de Rodolpho, como única forma de mantê-lo afastado de Catherine. Como afirma Christopher Bigsby, “(...) social justice [is] compromised by private desires (...) for Miller betrayal has always been a central concern, the betrayal of the individual by social values, of social values by the individual, of the self by its own necessities.”²⁶⁵ Mas assim agindo, Eddie trai os valores desta sociedade que não tolera a delação por nenhuma razão, ainda que, como diz Alfieri, muitos se identifiquem com sua situação e até o compreendam. Como conclui o próprio Miller: “What kills Eddie Carbone is nothing visible or heard, but the built-in conscience of the community whose existence he has menaced by betraying it. Whatever both plays are [*A View* and *A Memory of Two Mondays*], they are at bottom reassertions of the existence of the community.”²⁶⁶

Essa tragédia poderia ter sido evitada se, em primeiro lugar, a vida desses protagonistas não fosse assim tão miserável. Podemos conjecturar que se Eddie pudesse ter tido a chance de viver uma vida mais saudável, com trabalho garantido, com uma casa confortável em que todos estivessem satisfeitos, talvez não tivesse concentrado seus desejos na sobrinha; mas isso exigiria dele uma autocrítica para conectar seu desejo pela sobrinha como um substituto do desejo por um trabalho digno, uma casa decente para se morar; mas assim pobre, sendo explorado no trabalho, passando fome, ele canaliza seus desejos na sua sexualidade (como poderia ter canalizado para a violência, o vício e outros problemas da vida moderna). Apesar dessas serem apenas conjecturas e suposições sobre o que está fora do texto da peça, percebemos que são reflexões que a peça nos permite.

É justamente o que está menos presente na peça – a visão dos que “settle for half”, que é a visão de Alfieri, que sobressai. Alfieri é o contraponto de Eddie e, embora o foco esteja em Eddie, Alfieri é o que sobreviveu, é o representante daqueles que “se contentam com pouco”. Se o desejo de Miller foi alcançado nessa

²⁶⁵ BIGSBY, C. W. E. *Modern American Drama, 1945-1990*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 79. [“(…) a justiça social [é] ameaçada com desejos privados (...) para Miller a traição sempre foi uma preocupação central, a traição do indivíduo aos valores sociais, dos valores sociais ao indivíduo, do ‘eu’ e de suas próprias necessidades.”]

²⁶⁶ MILLER, Arthur. What makes plays endure?, *The New York Times*, 15/08/65. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 260. [“O que mata Eddie Carbone não é nada tangível, mas a consciência embutida da comunidade, cuja existência ele ameaçou ao traí-la. O que quer que as duas peças sejam, elas são, no fundo, confirmações da existência da comunidade.”]

peça – de evitar a frustração e o pessimismo do homem condenado ao fracasso (como a crítica que ele faz em “On Social Plays”), ele parece nos dizer que devemos aceitar essa condição de precariedade se quisermos viver e que temos que reprimir nossos desejos e nos questionar sobre os que conquistamos e que os desejamos perseguir. Entretanto, acredito que a peça nos permite ir além dessa primeira impressão.

Bigsby salienta que embora Miller seja extremamente preocupado com um mundo moralizado (‘there could be no aesthetic form without a moral world, only notes without a staff’), ao mesmo tempo ele percebe que a natureza humana não é ideal, ou seja, é um tanto caótica e formada também por desejos²⁶⁷. De certa forma, a desilusão com as ‘falsas promessas’ americanas a que Miller se refere constantemente - e que *A View* nos demonstra com o desejo dos imigrantes de encontrar nos Estados Unidos um mundo melhor - tem sua origem no desejo de um país que assegura a moral, os bons costumes e o bem, mas que, na verdade, constitui uma fantasia política, o que faz com que as pessoas vivam constantemente sustentando mentiras no nível social e também pessoal, escondendo suas verdadeiras necessidades.

Portanto, como esclarece Miller, “[i]n [*A View from the Bridge*] there is a search for some fundamental fiat, not moral in itself but ultimately so, which keeps a certain order among us, enough to keep us from barbarism.” O barbarismo e a falta de lógica a que Miller se refere são aqueles que estavam tomando forma nos anos 50 nos Estados Unidos e Miller, com *A View*, queria demonstrar o inexorável fato de tudo ter uma certa ordem de causa e efeito:

This pressure of the time’s madness is reflected in the strict and orderly cause-and-effect structure of *A View from the Bridge*. Apart from its meaning, the manner in which the story itself is told is a rejection of that enervated “acceptance” of illogic which was the new wisdom of the age. Here [in *A View*], actions had consequences again, betrayal was not greeted with a fashionably lobotomized smile.²⁶⁸

²⁶⁷ BIGSBY, C. W. E., op. cit., p. 85.

²⁶⁸ MILLER, Arthur. What makes plays endure?, *The New York Times*, 15/08/65. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op.cit., p. 261. [“A pressão da loucura da época está refletida na estrutura de causa e efeito, rígida e ordenada, de *A View from the Bridge*. Excetuando-se o seu significado, a maneira como a história em si é contada é uma rejeição àquela passiva ‘aceitação’ do ilógico que foi a nova percepção da época. Aqui [em *A View*], as ações tinham conseqüências de novo, deslealdade não era cumprimentada com um sorriso lobotomizado.”]

Tendo analisado as duas peças aqui em questão levando-se em conta as implicações da forma e do conteúdo em que estão inscritos os complexos significados da tragédia milleriana e a função dos elementos não-dramáticos, isto é, épicos, passemos, agora, a focalizar um aspecto social e político importante presente em ambas as peças: o paralelo com o macartismo e o desmantelamento do senso de comunidade pela delação.

CAPÍTULO 3 : Paralelos com o macartismo e o desmantelamento do senso de comunidade

“They believed, in short, that they held in their steady hands the candle that would light the world.” (*The Crucible*)

“For we must consider that we shall be as a City upon a Hill. The eyes of all people are upon us.” (John Winthrop, líder colonial puritano, 1630)²⁶⁹

Para entender os paralelos das peças com o macartismo e ‘the fear of losing their New Jerusalem to wrong and deceitful ideas’²⁷⁰, precisamos recordar sob quais pretextos, princípios e valores a sociedade americana foi formada.

O historiador britânico Hugh Brogan nos lembra que, evidentemente, a história dos Estados Unidos não começou quando o *Mayflower* atracou, em dezembro de 1620, em Plymouth, no atual Estado de Massachusetts. A história começa com os motivos que os levaram até lá. Ironicamente, os puritanos, que partiram da Inglaterra (da cidade também chamada Plymouth) estavam à procura, justamente, de liberdade de religião, já que a Reforma religiosa na Inglaterra não havia ocorrido conforme os Pilgrims desejaram²⁷¹.

Quando o narrador implícito em *The Crucible* menciona “New Jerusalem” [Nova Jerusalém] e “They [the Puritans] believed, in short, that they held in their steady hands the candle that would light the world” vemos a preocupação de Arthur Miller em demonstrar que a tragédia do macartismo - retratada ficcionalmente em *The Crucible* (e em *A View from the Bridge*) - foi o resultado, não somente de oportunismos políticos do momento, mas de, digamos, sementes há muito plantadas em solo americano, cujos anos 50 se mostraram especialmente propícios para sua germinação. Além disso, ao evocar o termo “New Jerusalem”, como algo

²⁶⁹ “Eles acreditavam, em suma, que seguravam em suas mãos firmes a luz que iluminaria o mundo.” In: MILLER, Arthur. *The Crucible*, p. 349. / “Pois devemos considerar que somos como uma cidade no topo da montanha. Todos os olhos estão sobre nós.” WINTHROP, John. In: BROGAN, Hugh. *The Penguin History of the United States*. 2nd.ed. London, Penguin Books, p. 43.

²⁷⁰ MILLER, Arthur, op. cit., p. 349. [“So now they [the Puritans in Salem] and their church found it necessary to deny any other sect its freedom, lest their New Jerusalem be defiled and corrupted by wrong ways and deceitful ideas.”] [“Então agora eles [os puritanos de Salém] e sua Igreja acreditam que seja necessário negar a liberdade de qualquer outra seita, temendo a perda da Nova Jerusalém para idéias erradas e enganadoras”]

²⁷¹ Acredito ser importante acrescentar as seguintes informações: *Pilgrims* quer dizer “peregrinos” mas, em maiúscula, é utilizado para designar os “imigrantes puritanos ingleses que se estabeleceram na Nova Inglaterra [costa leste dos Estados Unidos] em 1620 e fundaram a colônia de Plymouth em Massachusetts”, conforme definição de Houaiss, A. (ed.). *Websters – Dicionário de Inglês-Português*, São Paulo, Ed. Record, 2003). Os *Pilgrims* não eram os únicos passageiros do *Mayflower* nem eram a maioria. Além de oficiais e tripulantes, encontravam-se também mercadores que viam nas longínquas terras americanas outras vantagens e possuíam outros objetivos, bem diferentes daqueles vislumbrados pelos separatistas religiosos puritanos. In: BROGAN, Hugh, op. cit., p. 37.

manifestamente divino, não podemos deixar de pensar no “Manifest Destiny” [Destino Manifesto²⁷²] que, apesar de ser um termo que apareceria somente mais tarde, no século XIX, também possui a mesma idéia de legitimar a expansão territorial a partir de um argumento religioso.

A título de elucidação, vale lembrar que, embora o macartismo seja o mais conhecido e o mais visível período de caça aos comunistas que os Estados Unidos vivenciaram, ele não foi o único, nem tampouco o primeiro. Outros “red scares” existiram: como o “Alien and Sedition Acts”, de 1798; como as hostilidades esporádicas e locais contra os militantes radicais desde 1870 até o início do século XX, bem como os anos pré-macartistas e pós-revolução russa nos quais se perseguiram bolcheviques; além das “Prohibition Laws”, que geraram perseguições também de cunho político, embora sob a fachada moralista da temperança e do combate à desagregação familiar²⁷³. Mas, de acordo com Albert Fried²⁷⁴, todas essas foram perseguições efêmeras, comparadas com o macartismo, que durou décadas e se tornou um estilo de vida²⁷⁵.

O macartismo possui múltiplas definições e nenhuma final e definitiva; todas são complementares e se apressam a afirmar que foi um momento do passado vergonhoso dos Estados Unidos, o que nos leva a concluir que foi realmente um período traumatizante e complexo da história americana. Albert Fried aponta que, em 1961, o dicionário *Webster's Third International*, assim definia o termo ‘McCarthyism’:

Political attitude of the mid-twentieth century closely allied to know-nothingism and characterized chiefly by the opposition to elements held to be subversive and by the use of tactics involving personal

²⁷² “*Manifest Destiny*” expressão utilizada pela primeira vez em 1845 pelo jornalista e Democrata John L. O’Sullivan que afirmou que era o ‘destino manifesto da América, designado pela Providência Divina, expandir o continente para o desenvolvimento dos milhões que ali se multiplicariam’. De acordo com Brogan, foi devido ao “destino manifesto” que os Estados Unidos um dia viriam a possuir o Texas, Califórnia, Oregon, e o conceito que o termo representa viria, mais tarde, a “justificar” também o imperialismo americano. In: BROGAN, Hugh, op. cit., p. 297. Mas, na verdade, o Destino Manifesto foi criado para legitimar algo que era interessante ao Estado norte-americano desejoso de expansão territorial e de controle geopolítico no contexto histórico do século XIX.

²⁷³ “The prohibition movement began in the 1820s in the wake of a revival of Protestantism, which viewed the consumption of alcohol as sinful and a destructive force in society. Maine passed the first state prohibition law in 1846, and other states followed in the years before the Civil War”. Cf. *Thompson Gale*, Enciclopédia de Direito. Disponível em: <http://www.answers.com/topic/prohibition>

²⁷⁴ Albert Fried é um historiador aposentado da State University of New York que escreveu, entre outros, *McCarthyism: the great American red scare: a documentary history*. New York, Oxford University Press, 1997, no qual muitas das idéias sobre macartismo aqui mencionadas se apóiam.

²⁷⁵ FRIED, Albert. (ed.). *McCarthyism: the great American red scare: a documentary history*. New York, Oxford University Press, 1997, p. 3-4.

attacks on individuals by means of widely publicized indiscriminate allegations, especially on the basis of unsubstantiated charges.²⁷⁶

Mais tarde, os intelectuais que se revoltaram contra a maneira como os Estados Unidos lutaram na Guerra Fria e a maneira como eles definiam a si próprios e os seus adversários (em “a luta do bem contra o mal”) passaram a ver o macartismo de três formas diferentes. Nas palavras de Albert Fried, o macartismo pode ser definido: 1) “como o grande “red scare” americano”; 2) “como a vingança da Guerra Fria contra os Democratas Liberais; 3) e finalmente, “como o vergonhoso comportamento de instituições poderosas, tanto públicas quanto privadas”²⁷⁷.

Além disso, não há um consenso entre os historiadores e estudiosos do assunto sobre o que teria causado o macartismo. Alguns atribuem o delírio do macartismo à ausência de vinte anos dos Republicanos no poder, “o que os levaram a imaginar que uma conspiração é que os estava mantendo de fora”. Outros ainda culpam a bomba atômica²⁷⁸, que, se não tivesse sido inventada, não teria sido utilizada pelos russos nem pelos americanos e jamais teria servido de motivo para a existência de espões. E outros ainda, como Bigsby, afirmam que a preocupação maior do macartismo não era com possíveis espões, mas sim “with the conviction that New Deal liberalism had challenged essential American myths having to do with self-sufficiency and individual acquisitiveness.”²⁷⁹ Alguns ainda vislumbram o macartismo como a expressão da inquietude natural dos americanos de identificarem toda e qualquer ameaça ao *status quo* como “estrangeiro”, “radical”, “impuro”, quando, na verdade, tais adjetivos são muito menos naturais do que políticos e históricos.

A esse propósito, de fato, muitos historiadores estão de acordo: o anticomunismo americano tem raízes profundas numa tradição contra-revolucionária. Fato esse, aliás, que levou Paul Buhle, por exemplo, a sugerir que a luta de classes na América foi impedida pela complexidade da sociedade americana que se constitui de “uma classe trabalhadora muito diversificada e muito

²⁷⁶ Ibidem, p. 2. [“Atitude política de meados da década de 50 [do século XX], muito relacionada ao “sabe-nada” e caracterizada principalmente pela oposição a pessoas consideradas subversivas e pelo uso de táticas que envolviam ataques pessoais a indivíduos, através de indiscriminadas alegações amplamente publicadas, que se baseavam especialmente em frágeis acusações.”]

²⁷⁷ Ibidem, p. 3-6.

²⁷⁸ NAVASKY, Victor S. *Naming Names*. New York, Hill and Wang, 2003, p. 27.

²⁷⁹ BIGSBY, C. W. E. *Modern American drama: 1945-1990*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 82. [“com a convicção de que o liberalismo do New Deal havia desafiado os mitos essenciais americanos que estão relacionados com a auto-suficiência e a acumulação individual de bens.”]

heterogênea, de tradições republicanas profundamente arraigadas, de uma intensa e crescente burguesia e de uma massa somente esporadicamente rebelde”²⁸⁰. Ademais, essa tradição contra-revolucionária é vista pelos historiadores como “the irrational notion that outsiders (who could be political dissidents, foreigners, or members of racial and religious minorities) threatened the nation from within”²⁸¹. A característica paranóia anticomunista do macartismo, também entendida como “political demonology”, causada pela inquietude da Guerra Fria, pode, como explica Schrecker, “well reflect deep-seated anxieties about individual autonomy, gender identity, and the perceived loss of community”²⁸². Essa interpretação, apesar de muito especulativa, é tentadora, uma vez que sabemos que políticos inescrupulosos podiam se aproveitar de uma certa insegurança e xenofobia dos americanos para lançarem uma campanha contra seus oponentes, como de fato ocorreu.

Dentre todas as interpretações das possíveis causas e conseqüências do macartismo, o que mais parece comover Miller “was the swiftness with which all values were forced in months to reverse themselves.”²⁸³ É por isso que vemos em *The Crucible* e *A View from the Bridge* tamanho cuidado em representar as causas da histeria e da delação. Por esse motivo, destacamos aqui três elementos para demonstrar o paralelo das peças com o período macartista (no sentido em que elas são uma figuração deste). O primeiro e o mais relevante, é a ênfase dada à existência do demônio (em *The Crucible*). Tentaremos investigar porque enfatizar a existência do demônio é tão importante para a sociedade salemita criada por Miller e por quê os Comunistas são o elemento análogo ao demônio nos anos 50 nos Estados Unidos. O segundo elemento, também encontrado em *The Crucible*, é analisar as provas contra os acusados, onde esperamos demonstrar os interesses que se escondem atrás da fragilidade dos argumentos assim como muitos dos argumentos contra os acusados na caça aos Comunistas. O terceiro elemento é discutir o que a atmosfera de desconfiança que se propagou através da onda de suspeitas de delações significa para a sociedade de Salém e para a de Red Hook, já que elas retratam a atmosfera vivida pelos americanos dos anos 50.

²⁸⁰ BUHLE, Paul. *Marxism in the United States*. New York, Verso, 1991, p. 57.

²⁸¹ SCHRECKER, Ellen. *The age of McCarthyism: a brief history with documents*. 2nd.ed. Boston, Bedford/St. Martins, 2002, p. 12-13. [“a noção irracional de que os ‘outsiders’ (que poderiam ser dissidentes políticos, estrangeiros, ou membros de minorias raciais ou religiosas) ameaçavam a nação por estarem dentro dela.”]

²⁸² Ibidem, p. 13. [“muito bem refletir ansiedades profundas sobre a autonomia do indivíduo, identidade de gênero, e a consciência da perda do senso de comunidade.”]

²⁸³ MILLER, Arthur. Are you now or were you ever ...?. *The Guardian*, 17/06/2000. [“foi a rapidez com que todos os valores foram forçados, no espaço de alguns meses, a se transformarem em seus opostos.”]

**PARTE I: Um mundo maniqueísta:
a dialética do papel do demônio em *The Crucible***

“It is as impossible for most men to conceive of a morality without sin as of an earth without ‘sky’. Since 1692 a great but superficial change has wiped out God’s beard and the Devil’s horns, but the world is still gripped between two diametrically opposed absolutes. The concept of unity, in which positive and negative are attributes of the same force, in which good and evil are relative, ever-changing, and always joined to the same phenomenon – such a concept is still reserved to the physical sciences and to the few who have grasped the history of ideas.(...) the necessity of the Devil may become evident as a weapon, a weapon designed and used time and time again in every age to whip men into a surrender to a particular church or church-state.”²⁸⁴
(*The Crucible*)

Como já explicitado antes, as forças antagônicas estão em constante embate na sociedade de Salém e, na verdade, são elas o elemento onipresente que faz avançar o enredo. E é por esse motivo que a existência do demônio e da bruxaria são tão importantes para as autoridades Puritanas de Salém, como elucida o narrador implícito: “(...) [W]e conceive the Devil as a necessary part of a respectable view of cosmology. Ours is a divided empire in which certain ideas and emotions and actions are of God, and their opposites are of Lucifer.”²⁸⁵. Ou seja, reconhecer a existência do mal já significa dividir o mundo em duas esferas e não permitir a neutralidade ou uma terceira via, como irá reiterar o juiz Danforth, no terceiro ato, quando dirá a Francis Nurse:

But you must understand, sir, that a person is either with this court or he must be counted against it, there be no road between. This is a Sharp time, now, a precise time – we live no longer in the dusky afternoon when evil mixed itself with good and befuddled the world.²⁸⁶

A chocante semelhança entre esse discurso do personagem Danforth com o discurso do presidente George W. Bush para justificar seu ataque militar ao Iraque

²⁸⁴ Idem. *The Crucible*, p. 371. [“é impossível para a maioria dos homens conceber uma moralidade sem pecado assim como uma terra sem ‘céu’. Desde 1692, uma grande mudança, mas superficial, eliminou as barbas de Deus e os chifres do Demônio, mas o mundo ainda está preso entre dois absolutos diametralmente opostos. O conceito de unidade, no qual positivo e negativo são atributos da mesma força, na qual o bem e o mal são relativos, sempre em mudança, e sempre ligados ao mesmo fenômeno – tal conceito ainda é exclusividade das ciências físicas e das poucas pessoas que compreenderam a história das idéias. (...) a necessidade do Demônio talvez se torne evidente como uma arma, uma arma destinada a ser usada de tempos em tempos em todas as eras para condenar os homens a se renderem a uma Igreja ou a um Estado-Igreja particular.”]

²⁸⁵ Ibidem, p. 371. [“[n]ós concebemos o Demônio como uma parte necessária de uma visão respeitável da cosmologia. O nosso é um império dividido no qual certas idéias e emoções e ações são de Deus, e os seus opostos são de Lúcifer.”]

²⁸⁶ Ibidem, p. 416. [“*Danforth*: Mas o senhor tem que entender que uma pessoa está a favor ou contra esta corte, não há meio-termo. Estes são tempos bem definidos, o de agora, tempos precisos – nós não vivemos mais em tardes sombrias quando o mal se misturava com o bem e embriagava o mundo.”]

em 2001²⁸⁷ nos mostra que a velha visão maniqueísta de mundo sempre vem à tona no decurso da história, principalmente, na dos Estados Unidos, quando se cria a necessidade de fabricar inimigos. Em *The Crucible* vemos que reiterar a existência de um inimigo é justificar a necessidade de lutar contra ele. Em termos contemporâneos, isto pode significar a necessidade da “política do medo” para justificar, por exemplo, atos antidemocráticos (como os que aconteceram no período macartista), ou a necessidade de guerras, que para uma nação com grandes indústrias bélicas significa consideráveis lucros. Daí, então, parte o raciocínio de que há uma constante necessidade de se definir quem está do lado de quem, como se fosse fácil distinguir “God’s beard e the Devil’s horn”, ou mais importante ainda, como se o mundo fosse assim claramente bipolar.

Apesar dessa dificuldade, o narrador implícito ainda nos explica que essa divisão bipolar parece ser intrínseca à criação de qualquer organização, mas tal bipolaridade tende a ser nociva quando ela é ameaçada por indivíduos que clamam por liberdade, ou digamos, por uma terceira ou quarta via:

But all organization is and must be grounded on the idea of exclusion and prohibition, just as two objects cannot occupy the same place. (...) The witch-hunt was a perverse manifestation of the panic which set in among all classes when the balance began to turn toward greater individual freedom.²⁸⁸

Miller nos explica, nos comentários do narrador implícito, que a tragédia de Salém – e podemos acrescentar toda a história dos Estados Unidos - está construída sob paradoxos. Para sobreviver, os colonos puritanos tiveram que desenvolver um modo de vida severo - assim como o fizeram na Inglaterra -, que, aliado à teocracia Estado-Igreja, fazia com que rejeitassem qualquer idéia dissidente. Assim, eles deveriam se manter unidos a uma só ideologia para garantirem suas forças. Esse é um sistema que, visto com os olhos dos

²⁸⁷ Discurso proferido pelo presidente George W. Bush em 6 de novembro de 2001: "Over time it's going to be important for nations to know they will be held accountable for inactivity (...) You're either with us or against us in the fight against terror". Disponível em: <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/11/#>. Aliás, podemos encontrar o mesmo teor ideológico no ‘Statement of Principles’ da associação The Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals que diz: “It [the Motion Pictures] knows that coexistence is a myth and neutrality is impossible: that anyone who is not FIGHTING Communism is HELPING Communism”, citado em NAVASKY, op. cit., p. 146.

²⁸⁸ MILLER, *The Crucible*, p. 350. [“Mas toda organização deve ser fundada na idéia de exclusão e proibição, assim como dois objetos não podem ocupar o mesmo espaço. (...) O caça às bruxas foi uma manifestação perversa do pânico que se instaurou entre todas as classes quando o equilíbrio começou a tender a uma maior liberdade individual.”]

colonizadores americanos, até nos parece bastante lógico. No entanto, o excesso de severidade transformou sua teocracia em um autoritarismo altamente reacionário que os levou à caça às bruxas que presenciamos em *The Crucible*.

Por esse motivo, o demônio se tornou peça chave no avanço dessa teocracia reacionária e parcial. Assim, o mundo salemita mais uma vez, se dividia entre aqueles que apoiavam as políticas do Estado-Igreja puritano (supostamente considerados do “bem”) e todos os outros dissidentes (supostamente tidos como os representantes do “mal”, do ponto de vista das autoridades de Salém, bem entendido, e não do ponto de vista do autor) que não concordavam com a ideologia bipolar e inflexível dos puritanos. Em *The Crucible*, os primeiros são identificados com o governador Danforth, o juiz Hawthorne, Reverendo Parris, Mr. Putnam e sua esposa; os últimos com Mr. Hale, os Proctors, os Nurses e os Coreys que, questionavam as ‘leis’ impostas pelo reverendo e seus apoiadores e que, por isso, eram associados ao demônio.

Contudo, como vimos no capítulo anterior, isso não quer dizer que *The Crucible* tenha sido elaborada para representar a luta do bem contra o mal ou daqueles que representam o bem versus aqueles que representam o mal. Acreditamos ter provado no capítulo anterior que mesmo aqueles que estariam “supostamente” representando o “bem” ou o “mal” trazem consigo uma consciência das forças paradoxais de seu tempo, o que faz com que tenham em si os dois conceitos, com os quais se debatem em permanência, e é essa a dialética da tragédia milleriana, embora não seja essa a visão das autoridades de Salém que se autodesignam os portadores da justiça divina.

É também, portanto, essa visão de mundo limitada um dos alvos da crítica de Miller em *The Crucible*. Poderíamos inferir que essa é uma concepção muito retrógrada e que o mundo evoluiu muito em duzentos e cinqüenta anos. No entanto, Miller recorre à analogia de Salém de 1692 com os Estados Unidos de 1950 para demonstrar a proximidade conceitual e política dos dois períodos expondo, assim, as raízes históricas do que se convencionou chamar ‘macartismo’ e o retrocesso barbaresco que sua existência representou. Assim procedendo, Miller refuta uma certa tendência em acreditar que o macartismo surgiu do nada, assim como o senador que emprestou seu nome ao fenômeno.

É interessante notar que Miller procura deixar claro que ele não defende nem os capitalistas nem os Comunistas. Miller vai apontar, nos comentários do narrador

implícito, o que a História nos mostrou: ambos sistemas econômicos viam em seu adversário a representação do mal:

At this writing, only England has held back before the temptations of contemporary diabolism. In the countries of the communist ideology, all resistance of any import is linked to the totally malign capitalist succubi, and in America any man who is not reactionary in his views is open to the charge of alliance with the Red hell (...)²⁸⁹

Assim, com as aproximações e explicações históricas, Miller astutamente prepara seus leitores/espectadores para enxergarem na representação teatral da caça às bruxas setecentista a alegoria da caça aos Comunistas nos Estados Unidos de meados do século vinte e para também chamar-nos a atenção de que houve um momento na história da democrática nação estadunidense em que, ou o cidadão apoiava incondicionalmente o governo americano ou era considerado Comunista, não havendo a possibilidade de “a road in between”.

O demônio, então, se apresentará sob diversas formas, assim como os Comunistas se “infiltrarão” nos Estados Unidos de diversas maneiras, de acordo com o discurso dos anticomunistas interessados na dissolução dos grupos radicais e na sua própria ascensão profissional. “Lúcifer” se manifestará de inúmeras formas, em *The Crucible*, e será utilizado sempre nos discursos dos ‘benfeitores’ para demonstrar a ameaça de desintegração da ordem instaurada por eles.

Na verdade, a palavra “infiltração” aqui está mal empregada porque ela denota a penetração de algo secreta e indesejavelmente. E não foi bem assim que o PC americano era visto na década de 30. A esse respeito, devemos recordar que, apesar de o Partido Comunista americano ser ainda proporcionalmente pequeno no início da década de 30, a partir da ascensão de Hitler (1935), as forças democráticas e socialistas se uniram à União Soviética para resistir ao Fascismo em todo o mundo²⁹⁰. Mas é bem verdade também que esse entusiasmo todo da esquerda unida provocou sérias desconfianças no filão conservador do House of Representatives, que, liderado por Martin Dies Jr. do Texas, conseguiu uma autorização para abrir o conhecido (e já mencionado) Comitê de Atividades Anti-Americanas (o HUAC). Como se sabe, de 1938 a 1940, o mencionado comitê

²⁸⁹ Ibidem, p. 372. [“No momento em que escrevo, somente a Inglaterra tem se segurado para não cair na tentação do diabolismo contemporâneo. Nos países de ideologia comunista, toda resistência de qualquer natureza é relacionada ao maligno poder do diabólico capitalismo, e na América todo homem que não é de ideologia reacionária está exposto a ser acusado de estar de aliança com o inferno Vermelho.”]

²⁹⁰ FRIED, Albert, op. cit., p. 11.

instaurou audiências e, auxiliado pela imprensa faminta por escândalos, veiculou a idéia de que o liberalismo do New Deal não passava de um front para abrigar os “vermelhos”. Sob esse rótulo estavam os rebeldes que desafiavam o *status quo*²⁹¹.

Entretanto, nos Estados Unidos do século XX, assim como para o Reverendo Parris de *The Crucible*, o demônio, entendido aqui como os Comunistas, no início, representava o medo de seus adversários políticos, como ele explica a Abigail: “But if you trafficked with spirits in the forest I must know it now, for surely my enemies will, and they will ruin me with it.”²⁹². Ou, ainda, ele poderia estar escondido por detrás do desconhecido: “(...) I do not fathom it, why am I persecuted here? I cannot offer one proposition but there be a howling riot of argument. I have often wondered if the Devil be in it somewhere; I cannot understand you people otherwise.”²⁹³ Assim, percebemos que a existência desse demônio nas palavras de Parris é uma forma de legitimar as medidas que serão tomadas, mais tarde, por ele e por outros representantes do poder central de Salém. Da mesma forma, o Estado norte-americano adotava medidas antidemocráticas sob a alegação de estar preservando as instituições norte-americanas contra a expansão do comunismo.

O Estado norte-americano, representado nas pessoas dos presidentes Franklin D. Roosevelt (presidente de 1933 a 1945) e Harry Truman (presidente de 1945 a 1953), e as outras instituições e pessoas a eles aliadas politicamente, se engajaram no combate aos comunistas por questões que representavam mais ameaças à sua carreira política e aos seus interesses políticos, assim como os de seu partido (ambos eram Democráticos), do que em ameaças à segurança nacional. Roosevelt queria, assim, acalmar os ânimos da crítica, principalmente, republicana que o acusava de ser muito complacente com os Comunistas; e Truman desejava que seus projetos (Doutrina Truman e Plano Marshall ²⁹⁴) fossem aprovados pelo Congresso, de maioria republicana, o que de fato ocorreu em 1947.

²⁹¹ Ibidem, p. 12.

²⁹² MILLER, *The Crucible*, p. 353. [“Mas se você traficou com espíritos na floresta eu tenho que saber agora, pois, com certeza, meus inimigos saberão e eles me arruinarão com isto.”]

²⁹³ Ibidem, p. 368. [“(…)Eu não consigo entender. Por que eu estou sendo perseguido aqui? Eu não posso oferecer nenhuma proposição sem que haja um tremendo tumulto. Eu sempre me pergunto se o Demônio não está entre nós em algum lugar; eu não posso compreender vocês de outra forma.”]

²⁹⁴ Ao fim da Segunda Guerra Mundial, enquanto a Europa se encontrava faminta entre os escombros, os Estados Unidos estavam mais ricos e poderosos do que nunca. O presidente Harry Truman e seus assistentes decidiram que precisavam auxiliar a Europa a recuperar sua prosperidade a fim de que ela não sucumbisse à dominação soviética e, conseqüentemente, para garantir a segurança econômica dos Estados Unidos. Inicialmente, a Doutrina Truman, como a iniciativa ficou conhecida, deveria fornecer auxílio especialmente à Grécia e à Turquia (que estavam em Guerra Civil: comunistas versus guardas civis), mas ao final, o auxílio acabou se tornando um

Mais tarde, exagerar o poder e a influência do demônio/comunismo servia para amedrontar os fiéis/cidadãos e para convencê-los a lutar contra ele, formando assim um mundo bipolar, dividido entre os que rechaçam o demônio/comunismo para apoiar a Igreja/Estado e aqueles que acolhem o demônio/comunismo e são contra a Igreja/Estado. Assim, quando a filha do Reverendo Parris, Betty, está imóvel em sua cama não é uma doença ou manifestação de sua “silly season” (como sabiamente diz Rebecca) que a acomete, mas sim, “the Devil’s touch, the death”, de acordo com Mrs. Putnam. Da mesma forma, seu marido, Mr. Putnam, vê no fenômeno uma grande oportunidade de anunciar a existência do demônio em Salém para fazer de sua exterminação uma espécie de “campanha eleitoral”: “Now look you, sir. Let you strike out against the Devil, and the village will bless you for it!”²⁹⁵ Da mesma maneira, Truman e McCarthy utilizaram o Red Scare com objetivos eleitoreiros.

Admitir a existência do demônio também é de grande utilidade quando se quer escapar às responsabilidades. Assim é como Giles Corey vê a onda de disputas e o descontentamento que afligem os habitantes de Salém:

Giles: It suggests to the mind what the trouble be among us all these years. Think on it. Wherefore is everybody suing everybody else? Think on it now, it’s a deep thing, and dark as a pit. I have been six times in court this year –

Proctor: Is it the Devil’s fault that a man cannot say you good morning without you clap him for defamation? You’re old, Giles, and you’re not hearing so well as you did.²⁹⁶

Assim, em Salém, recorria-se ao demônio toda vez que uma “situação estranha”, trazida por “tempos confusos”, aportava em suas margens. Traduzindo em termos mais concretos, isso quer dizer toda vez que o poder vigente era desafiado, momento em que o medo da conspiração se evidenciava, como podemos observar nas seqüências a seguir:

meio de conter a expansão do Comunismo na Europa. Foi para esse fim que o Congresso americano aprovou o fundo de 13 bilhões de dólares, o chamado Plano Marshall. In: BROGAN, Hugh, op. cit., p.592-594.

²⁹⁵ MILLER, *The Crucible*, p. 358. [“Agora, veja bem, senhor. Permita que o senhor mesmo comece a golpear contra o Demônio, e a cidade o abençoará por isso!”]

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 369. [“*Giles:* Isto nos faz pensar que o problema está em nós mesmos todos esses anos. Pensem nisso. Por que, então, estaríamos todos processando uns aos outros? Pensem nisso, o fosso é mais embaixo, e escuro como a noite. Eu estive no tribunal seis vezes este ano –

Proctor: A culpa agora é do Demônio que um homem não possa te dizer bom dia sem que você o acuse de difamação? Você está velho, Giles, e não está ouvindo tão bem como antes.”]

Elizabeth: You will never believe, I hope, that Rebecca trafficked with the Devil.

Hale: Woman, it is possible.

Proctor: Surely you cannot think so.

Hale: This is a strange time, Mister. No man may longer doubt the powers of the dark are gathered in monstrous attack upon this village. There is too much evidence now to deny it. You will agree, sir?²⁹⁷

(...)

Hale: Nurse, though our hearts break, we cannot flinch; these are new times, sir. There is a misty plot afoot so subtle we should be criminal to cling to old respects and ancient friendships. I have seen too many frightful proofs in court - the Devil is alive in Salem, and we dare not quail to follow wherever the accusing finger points!²⁹⁸

Como Miller explica na introdução à edição de *Collected Plays*, o que o instigava era a característica particular do período macartista em causar uma suspeita generalizada entre todas as relações pessoais:

It was not only the rise of 'McCarthyism' that moved me, but something which seemed much more weird and mysterious. It was the fact that a political, objective, knowledgeable campaign from the far Right was capable of creating not only a terror, but a new subjective reality, a veritable mystique which was gradually assuming even a holy resonance.²⁹⁹

Assim foi que, tanto na época em que Massachusetts era uma colônia como dois séculos e meio mais tarde, o místico poder da ideologia, das idéias³⁰⁰ – por serem elas invisíveis, intocáveis e poderosas, eram prova da existência de conspiração, mas que na linguagem setecentista era traduzido como o demônio, como observa o narrador implícito:

²⁹⁷ Ibidem, p. 395. [*Elizabeth:* Você não está acreditando que Rebecca tenha traficado com o Demônio, eu espero.

Hale: Mulher, mas é possível.

Proctor: Não, com certeza, você não pode acreditar nisso.

Hale: Estes são tempos estranhos, senhor. Nenhum homem deve mais duvidar que os poderes das trevas estão reunidos para atacar esta cidade. Há muitas evidências a favor disso, é impossível negá-las. O senhor não concorda?"]

²⁹⁸ Ibidem, p. 400. [*Hale:* Nurse, ainda que nossos corações se apertem, não podemos recuar. Estes são novos tempos, senhor. Há uma conspiração se formando tão misteriosa que deveríamos ser considerados criminosos por nos mantermos fiéis a velhas convicções e amigos antigos. Eu tenho visto muitas provas horrendas na corte – o Demônio está vivo em Salém. Não devemos nem pensar em nos acovardar a seguir para onde o dedo acusador aponta."]

²⁹⁹ MILLER, Arthur. Introduction to *Collected Plays*. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 153. ["Não foi somente o surgimento do 'Macartismo' que me comoveu, mas algo que me pareceu muito mais estranho e misterioso. Foi o fato de que uma campanha política, objetiva e instruída da extrema direita foi capaz de criar não somente um terror, mas uma nova realidade subjetiva, uma verdadeira áurea mística que foi gradualmente assumindo inclusive um aspecto sagrado."]

³⁰⁰ Como afirmou Miller em seu artigo de 2000 ao *The Guardian*, "an ideological war is like guerrilla war, since the enemy is an idea whose proponents are not in uniform but are disguised as ordinary citizens, a situation that can scare a lot of people to death." IN: MILLER, Arthur. Are you now or were you ever...?. *The Guardian*, 17/06/2000.

Normally the actions and deeds of a man were all that society felt comfortable in judging. The secret intent of an action was left to the ministers, priests, and rabbis to deal with. When diabolism rises, however, actions are the least important manifests of the true nature of a man.³⁰¹

Como não era possível incriminar os acusados pelas vias normais porque não havia atos, fatos ou crimes, criou-se ‘the spectral evidence’³⁰², o que provou ser um elemento extremamente útil nos julgamentos de Salém – e nos de HUAC – já que, enquanto os juízes decidiam o que era e o que não era prova, as vítimas mal sabiam do que estavam sendo acusadas, perdendo, por isso, o direito de defesa. O fato de considerarem toda tentativa de defesa como um desacato à corte é que leva Hale a desafiá-la com a célebre questão do terceiro ato, “Is every defence an attack upon the court?” (p. 416). Igualmente, o fato de toda vítima ou testemunha ser implicitamente considerada “sagrada” e, por isso mesmo, suas afirmações serem incontestáveis, é que leva Proctor a questionar tal procedimento, no segundo ato, “If *she* be innocent! Why do you never wonder if Parris be innocent, or Abigail? Is the accuser always holy now? Were they born this morning as clear as God’s fingers?”³⁰³

É claro que para Parris e Danforth, seus métodos eram mais do que justos e claros. Eles justificam o valor que dão ao ‘spectral evidence’ dentro de um raciocínio que para eles é muito simples e lógico: “We are here, Your Honour, precisely to discover what no one has ever seen”³⁰⁴, diz Parris defendendo Abigail no caso da boneca encontrada na casa dos Proctors. E Danforth, por sua vez, rejeitando a utilidade de um advogado para defender os acusados, utiliza o seguinte argumento:

(...) In an ordinary crime, how does one defend the accused? One calls up witnesses to prove his innocence. But witchcraft is *ipso facto*, on its face and by its nature, an invisible crime, is it not? Therefore, who may possibly be witness to it? The witch and the victim. None other. Now we cannot hope the witch will accuse herself; granted?

³⁰¹ MILLER, Arthur. *The Crucible*, p. 372. [“Normalmente as ações e os feitos de um homem era tudo que a sociedade se sentia capaz de julgar. As intenções secretas de uma ação eram deixadas para ministros, padres, rabinos lidarem. Quando o diabolismo surge, entretanto, as ações são os aspectos menos importantes da verdadeira natureza de um homem.”]

³⁰² MILLER, Arthur. *The Crucible in History*. IN: CENTOLA, Steven R. (ed.). *Echoes Down the Corridor: collected essays, 1944-2000*. New York, Penguin Books, 2000, p. 289.

³⁰³ MILLER, Arthur. *The Crucible*, p. 404. [“Se ela é inocente?! Por que você nunca se pergunta se Parris é inocente, ou Abigail? O acusador é sagrado agora? Por um acaso, eles nasceram nesta manhã, tão puros quanto os dedos de Deus?”]

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 423. [“Estamos aqui, Excelência, precisamente para descobrir o que ninguém jamais viu.”]

Therefore, we must rely upon her victims – and they do testify, the children certainly do testify.³⁰⁵

De fato, o argumento de Danforth parece lógico e legítimo, mas o que ocorre, na verdade, é que o depoimento das crianças serve para gerar novos réus, já que aqueles “supostamente” envolvidos com bruxaria não têm como se defender e assim fica instaurado o que se convencionou chamar, à época do macartismo, o “culpado por suspeita”, que acabou funcionando como procedimento para validar a imposição da delação, por um lado, e os clamores de auto-inocência a qualquer preço, de outro.

Da mesma forma, já que ser membro do Partido Comunista não era em si um crime (porque o Partido era legal nos Estados Unidos), aqueles que queriam incriminar seus membros tentaram outras vias como, por exemplo, a criação, em 1940, do Smith Act³⁰⁶. Outro recurso utilizado para convencer a população de que os comunistas eram grandes ameaças ao bem-estar do governo era contratar testemunhas como Louis Budenz, um ex-editor do *Daily Worker* (o jornal do Partido Comunista), cuja principal função era ler e identificar na literatura Marxista-Leninista as passagens mais revolucionárias, como, por exemplo, aquelas que incitavam a tomada de poder através da violência e depois explicar como essas idéias estavam incrustadas na ideologia do Comunismo americano³⁰⁷. É claro que outros recursos mais práticos e mais eficazes eram também utilizados. Por meio de coerções, proibições ilegais, manipulação de documentos e todo tipo de abuso de poder, muitas instituições de relevo³⁰⁸ conseguiam impedir a organização de sindicatos e outros elementos politicamente indesejáveis.

Uma outra utilidade da existência do demônio - e talvez a mais importante - era a de servir como instrumento para extrair confissões dos acusados, já que disso dependia sua salvação. E, além disso, a exposição pública funcionava como um

³⁰⁵ Ibidem, p. 420. [“(…) Num crime comum, como se defende o acusado? Chamam-se testemunhas para provar sua inocência. Mas bruxaria é *ipso facto*, pela sua natureza, um crime invisível, não é? Logo, quem é que pode ser testemunha disso? A bruxa e sua vítima e ninguém mais. Agora, não podemos esperar que a bruxa acuse a si mesmo, certo? Logo, devemos confiar nas suas vítimas – e elas deram seus depoimentos, as crianças são testemunhas.”]

³⁰⁶ O Smith Act proibia a qualquer pessoa se associar a qualquer organização que defendesse, promulgasse, ensinasse ou publicasse a idéia de retirar do poder ou destruir qualquer pessoa ou instância do governo americano, por força ou violência. Cf. FRIED, Albert, op. cit., p. 15.

³⁰⁷ Ibidem, p. 50.

³⁰⁸ Entre algumas dessas instituições podemos citar: the State Department’s Passport Division (...); the Post Office (...); the Internal Revenue Service (...); the Immigration and Naturalization Service (...); the Central Intelligence Agency and the National Security Agency (...);” and also the military agency. Cf. FRIED, Albert, op. cit., p. 6-7.

instrumento de humilhação, além de coibir a secreta disseminação de idéias subversivas:

Parris: The Devil lives on such confidences (...) Without confidences there could be no conspiracy, Your Honour!³⁰⁹

(...)

Danforth [to Proctor]: What are you? (...) You are combined with anti-Christ, are you not? I have seen your power; you will not deny it! What say you, Mister? (...) Will you confess yourself befouled with Hell, or do you keep that black allegiance yet? What say you?³¹⁰

Assim como em Salém de Arthur Miller, as sessões de confissões foram especialmente úteis também no governo Truman após a criação do Loyalty Review Board [“Comitê do Programa de Lealdade”]. Instaurado em 1947, este Comitê estava incumbido de identificar, investigar e, em seguida, expulsar os comunistas empregados no funcionalismo público. Sob as ordens desse Comitê, todos os funcionários públicos suspeitos de associação ao Partido Comunista deveriam assinar um documento declarando que não eram comunistas e, para aqueles que de fato o eram, deveriam adicionalmente demonstrar arrependimento publicamente e, em seguida, nomear seus colegas do Partido. Este procedimento lembra a cena, em *The Crucible*, de Danforth exigindo que John Proctor assine a confissão (de que ele estava envolvido com o demônio) e que esta seja exposta nas portas das igrejas para servir de exemplo do que “não se deve fazer” e coibir futuras dissidências.

Apesar da loucura que a histeria da caça às bruxas provocou, Miller não deixa de colocar uma voz sábia entre as insanas, mesmo que ela seja apenas uma nota dissonante dentro do coro histórico: “There is prodigious danger in the seeking of loose spirits. I fear it, I fear it. Let us rather blame ourselves.”³¹¹ De fato, Rebecca tinha toda razão: a culpa estava entre eles mesmos pois foram eles que criaram o inimigo com o objetivo maior de satisfazer seus interesses pessoais, e os interesses do Estado teocrático estabelecido, em Salém, que, em nosso ponto de vista, representa a classe dominante norte-americana.

Passemos a análise dos argumentos contra os acusados.

³⁰⁹ MILLER, Arthur. *The Crucible*, p. 418. [“*Parris*: O Demônio mora em tais segredos. (...) Sem segredos não pode haver nenhuma conspiração, Excelência!]

³¹⁰ Ibidem, p. 434-435. [“*Danforth* [para Proctor]: Quem é você? Você está aliado ao Anti-Cristo, não está? Eu vi seu poder, você não pode negar! O que o você me diz? (...) Vai confessar que está conspurcado com o Inferno? Ou ainda vai continuar com sua lealdade às forças das trevas? O que o você me diz?”]

³¹¹ Ibidem, p. 367. [“Há um perigo monstruoso em procurar espíritos que vagam. Eu temo, eu temo. Deixe que nos culpemos a nós mesmos.”]

PARTE II: A tragédia da delação: os motivos que revelam o desmantelamento do senso de comunidade

The Crucible

This predilection for minding other people's business was time-honored among the people of Salem, and it undoubtedly created many of the suspicions which were to feed the coming madness... in unity still lay the best promise of safety.³¹² (*The Crucible*)

Primeiramente, devemos recordar que o narrador implícito aponta, logo no início, o motivo pelo qual as pessoas confessam seus crimes: “a long overdue opportunity for everyone so inclined to express publicly his guilt and sins, under the cover of accusations against the victims.”³¹³ Ou seja, ao confessarem seus delitos, os confessadores se eximiam da culpa e responsabilidade delegando-as a outrem. Dessa forma, eles (os confessadores) poderiam livrar suas consciências dos “pecados” cometidos e, ao mesmo tempo, “salvar sua pele” e colaborar para incriminar estrategicamente outros que, de uma forma ou de outra, os incomodavam. É por esse motivo, então, que o narrador implícito explica a vantagem de se acusar alguém, acrescentando: “one could cry witch against one's neighbour and feel perfectly justified in the bargain.”³¹⁴

Além disso, a ordem não era mantida apenas pela própria vontade de seus habitantes. Ela era, de certa forma, imposta, já que havia em todo canto “two-man patrol”, como explica o narrador implícito, cuja obrigação era vigiar se a palavra e as ordens Puritanas estavam sendo seguidas. Ou seja, desde o início, a delação é algo “louvável” para essa comunidade porque ela é o que mantém a “unidade” e a “coerência” desse sistema. Com a colaboração dos vigias, as autoridades podiam mais eficazmente controlar os “subversivos”. É interessante notarmos que essas são observações que nos são fornecidas pelo narrador, que procura estabelecer didaticamente as relações das ações da peça com seu significado mais amplo e que tem aplicação também fora da peça. Ou seja, a função épica desse narrador - embora diferentemente da função épica brechtiana que procura estimular o

³¹² Ibidem, p. 348. [“Esta predileção por tomar conta da vida alheia é uma antiga atividade entre os habitantes de Salém, e isto, sem dúvida, criou muitas das suspeitas que viriam a alimentar a subsequente loucura... na unidade ainda está a maior promessa de segurança.”]

³¹³ Ibidem, p. 350. [“uma longa e esperada oportunidade aos implicados a expressarem suas culpas e pecados publicamente sob a cobertura de estarem acusando as vítimas.”]

³¹⁴ Ibidem, p. 351. [“qualquer um podia acusar seu vizinho de bruxaria e se sentir perfeitamente vingado em troca.”]

discernimento do espectador/leitor mais do que de fornecer-lhes interpretações já prontas - ainda assim constitui um elemento importante na demonstração do caráter “não natural” dos acontecimentos, isto é, no sentido de inculcar igualmente um olhar crítico sobre os acontecimentos da peça.

Entre os que exercem muito bem a função de “vigia” da ordem puritana está Ezequiel Cheever, o funcionário da corte, que com sua atitude de delator demonstra que a comunidade reproduz os mecanismos do poder estabelecido, o que faz de alguns membros desta cúmplices, mais do que vítimas.

Podemos dizer que essa técnica encontra paralelos com o macartismo? Certamente. Pois aqueles que se prestavam ao serviço de informantes eram, na maioria dos casos, ex-membros do Partido Comunista que, por inúmeros motivos, tinham abandonado ou estavam abandonando a militância. Dentre esses motivos, Navasky aponta alguns: porque haviam se decepcionado com os rumos que o partido estava tomando, porque se ressentiam da conduta severa do Partido ou porque queriam defender seus empregos, entre outros³¹⁵. Além disso, nunca é demais insistir, é sabido que o senador McCarthy não teve apenas o respaldo das cúpulas governamentais, mas também de importantes setores da sociedade civil americana.

Como se sabe, similarmente ao que ocorreu em *The Crucible*, os nomes fornecidos pelos informantes ao Comitê de Atividades Anti-Americanas já eram conhecidos pelos seus organizadores. O que eles procuravam com tais confissões e delações era estigmatizar o nomeado para que ele “servisse de exemplo” aos outros Comunistas ou ex-Comunistas, como nos explica Navasky:

(...) [T]he Committee was in essence serving as a kind of national parole board, whose job was to determine whether the ‘criminals’ had truly repented of their evil ways. Only by a witness’s naming names and giving details, it was said, could the Committee be certain that his break with his past was genuine. The demand for names was not a quest for evidence; it was a test of character. The naming of names had shifted from a means to an end.³¹⁶

³¹⁵As razões para delação são minuciosamente discutidas em NAVASKY, op. cit., p. 223-278.

³¹⁶ NAVASKY, op. cit., p. ix. [“o Comitê estava, no fundo, servindo como um tipo de porta-voz nacional, cujo trabalho era determinar se os ‘criminosos’ tinham realmente se arrependido de seus maus comportamentos. Somente através da delação e dos detalhes dados por uma testemunha, diziam-se, poderia o Comitê se certificar que suas relações com o passado foram verdadeiramente cortadas. A exigência de se nomear outros nomes não tinha o intuito de buscar evidências; era, simplesmente, um teste de caráter. O ato de citar nomes se transformou, de um meio, em um fim.”]

Em *The Crucible*, os nomes fornecidos pelos informantes, se não eram conhecidos, eram, no mínimo, desejáveis, já que eram pessoas que não estavam de acordo com a política aplicada por Parris e seu apoiador, Putnam, e, por isso, mereciam ser expostas publicamente. E como elas não podiam ser acusadas simplesmente por discordarem ideologicamente da paróquia, a acusação de bruxaria servia para “provar” que elas eram aliadas ao demônio e, portanto, mereciam ser punidas ou excluídas da sociedade. Dessa forma, as meninas de Salém eram defendidas pela corte de Salém, assim como o informante pelo HUAC, como bem indica Navasky: “Our courts protected him, our Congress praised him, our mayors honored him, our entrepreneurs employed him, our media romanticized him, our intellectuals legitimized him.”³¹⁷

O mito smithiano³¹⁸, engendrado no folclore americano, de que a busca individual por interesses particulares leva necessariamente ao bem público, não provou sua eficácia nos anos macartistas, pois como lembra Navasky, “todos os envolvidos seguiram as regras [do blacklisting], mas ninguém tinha nenhuma ilusão de que eles estavam servindo a alguma causa mais nobre do que seus próprios interesses.”³¹⁹ E assim também se sucedeu em Salém.

Passemos agora a analisar o “efeito dominó” das confissões/acusações em *The Crucible* e o teor de cada uma delas para observar os interesses que tais confissões escondem. Verificaremos quem são os acusados, por que e por quem eles estão sendo acusados e quais os argumentos utilizados para acusá-los:

Abigail acusa Tituba, no primeiro ato, como resultado da excessiva coerção sob Abigail para que ela confesse que conjurou o demônio na floresta, ela finalmente cede. Ela confessa este e outros delitos, mas acusa Tituba como a responsável por eles:

She makes me drink blood! (...) She sends her spirit on me in church; she makes me laugh at prayer! (...) She comes to me every night to go and drink blood! (...) She comes to me while I sleep; she's always making me dream corruptions! (...) Sometimes I wake and find myself standing in the open doorway and not a stitch on my body!³²⁰

³¹⁷ Ibidem, p. 4. [“Nossos tribunais o protegiam, nosso Congresso o elogiava, nossos prefeitos o honravam, nossos empresários o empregavam, nossa mídia o romantizava, nossos intelectuais davam a ele legitimidade.”]

³¹⁸ De Adam Smith.

³¹⁹ NAVASKY, op. cit., p. 147-148. [“In this respect the blacklist proceeding slowly took on the aspect of a gigantic charade, with all players going through the motions but none under any real illusion that they were serving any higher god than the Mammon of self-interest.”]

³²⁰ MILLER, Arthur. *The Crucible*, p. 379. [“Ela me força a beber sangue! (...) Ela manda seu espírito me perturbar na igreja; ela me faz rir durante as orações! (...) Ela aparece para mim toda noite me chamando para ir

É fácil vermos por que Abigail acusa Tituba: ela é a escrava negra de Barbados de Parris e, por isso, é a vítima mais indefesa dentre as meninas e, como nos alerta o narrador implícito, mais cedo ou mais tarde, os problemas da casa sempre caem sobre seus ombros. Então, Tituba é uma presa fácil. E para Parris, Mr. Putnam e Hale, sob a perspectiva de uma coerência cristã, é mais fácil crer que a escrava Tituba tenha, de fato, o poder para incitar tais atitudes pagãs do que acreditar que Abigail, sobrinha de um reverendo, tenha se dado a tal libidinagem. Além disso, o raciocínio que está por trás de tais acusações é o do “sacrificial scapegoating”³²¹, como no processo do “naming names” do HUAC: ou seja, uma lógica que considera que ao apontar os problemas dos outros o acusado automaticamente será absolvido dos seus.

No entanto, Tituba, por sua vez, se mostrará uma presa muito perspicaz. Ela acaba confessando, após tantas ameaças de morte. Mas sua confissão, diferentemente da de Abigail, é movida pelo sentimento de vingança contra os possíveis maus-tratos do reverendo Parris. Ela acaba aproveitando-se do momento para denunciar Parris e, ao mesmo tempo, para liberar sua revolta contra ele. Mas, como ela é, dentre as acusadas, a mais frágil, ela, obviamente lança a culpa pelos seus maus pensamentos no demônio, o que acaba sendo a melhor opção uma vez que era exatamente esse o inimigo que todos seus acusadores procuravam: “He say Mr. Parris must be kill! Mr Parris no goodly man, Mr. Parris mean man and no gentle man, and he bid me rise out of my bed and cut your throat!”³²²

Sarah Good é a primeira a ser acusada por Tituba durante a verborragia de nomes que serão denunciados pelas meninas. Ela é a velha que mora na rua e, por isso, como Tituba, é um alvo certo. Seu caso é interessante, pois ela é convocada a depor na corte mas nega incessantemente (“then she sit there, denying and denying”) (p. 390) todas as acusações sobre ela. Mas, durante as sessões, Mary Warren acaba encontrando um outro bom “delito” para incriminar Sarah Good: ela a acusa de ter rogado praga sobre Mary Warren quando esta recusou-se a dar-lhe comida. Mary Warren confessa ter ouvido Sarah Good resmungar ao sair sem comida e que, logo em seguida, Mary Warren sentiu dores abdominais que, segundo

beber sangue! (...) Ela aparece para mim no meu sono! (...) Ela sempre me faz sonhar perversidades! (...) às vezes eu acordo e me encontro de pé no corredor sem nenhuma roupa no corpo!”]

³²¹ Termo utilizado por Victor Navasky para designar parte das “cerimônias de degradação” do HUAC. In: NAVASKY, Victor, op. cit.

³²² Ibidem, p. 381. [“Ele fala Sr. Parris deve morrer! Sr. Parris não homem bom, Sr. Parris homem mau e homem não bom, e ele me pede pra levantá da cama e cortá seu pescoço!”]

ela, perduraram dois dias. No entanto, apesar da corte ser formada por pessoas injustas, para não levantar suspeitas e revoltas, os juízes não aceitam essa acusação da forma como foi formulada, mas acabam encontrando outra “falha” na fé cristã de Sarah Good: ela diz que seus resmungos eram apenas os mandamentos da Igreja. A prova de que ela mentia – e, portanto, de que ela era de fato uma bruxa, sob a perspectiva da corte - foi revelada quando o Juiz Hathorne pede que ela diga os mandamentos. Como ela demonstra incapacidade em lembrá-los, sua culpa é “comprovada” e ela é presa . (p. 390-391)

Dentre as confissões mascaradas, ou seja, aquelas em que as pessoas confessam seus crimes, mas não se responsabilizam por eles, está a suspeita de Giles Corey com as leituras de sua esposa, Martha. Ele confessa que não conseguia concentração para suas orações e desconfia que seriam as leituras de sua esposa que o impediam de rezar. A esse propósito, o narrador implícito aponta-nos um fato curioso: “That she stopped his prayer is very probable, but he forgot to say that he’d only recently learned any prayers and it didn’t take much to make him stumble over them.”³²³

Giles Corey não chegou a afirmar que sua esposa era uma bruxa, mas acidentalmente o insinuou e isso foi o suficiente para que seus inimigos (Mr.Walcott dentre eles) aproveitassem essa insinuação para acusar Martha Corey de ter matado seus porcos simplesmente porque ela disse, segundo Corey: “Walcott, if you haven’t the wit to feed a pig properly, you’ll not live to own many”³²⁴ . Como todos os seus porcos morrem após a quarta semana, Mr.Walcott imediatamente acusa Martha Corey de tê-los enfeitado com seus livros. Essa é mais uma acusação em que uma pessoa confessa sua falha mas delega a responsabilidade por ela a outros.

A acusação feita contra Rebecca é, possivelmente, a mais descabida de todas: “For the marvellous and supernatural murder of Goody Putnam’s babies.”³²⁵ Essa acusação é causada pelo mais puro sentimento de inveja. Mrs. Putnam não admite que seja a vontade divina ou qualquer outra causa pela qual Rebecca tenha tido onze filhos e vinte e seis netos enquanto ela, Mrs. Putnam, tenha conseguido manter apenas um vivo, dentre os oito gerados. Suas suspeitas são implacáveis:

³²³ Ibidem, p. 377. [“Que ela tenha parado suas orações é muito provável, mas ele esqueceu de dizer que ele somente recentemente tinha aprendido a rezar e não precisava muito para que ele pulasse umas partes.”]

³²⁴ Ibidem, p. 401. [“Walcott, se você não é esperto o suficiente para alimentar seus porcos, você não verá muitos viverem.”]

³²⁵ Ibidem, p. 400. [“Pelo assassinato misterioso e sobrenatural dos bebês da Senhora Putnam.”]

“(...) You think it God’s work you should never lose a child, nor grandchild either, and I bury all but one?”³²⁶ Conforme discutido no capítulo anterior, pelos motivos políticos com os quais a família Nurse está envolvida com os Putnam, é patente que a corte tenha aceitado essa acusação contra Rebecca sem exigir maiores provas, já que poderia ser também do interesse da corte encarcerá-la.

Quanto à acusação a Giles Corey, ela se enquadra dentre aquelas mais comuns durante as audiências do HUAC: acusado por desacatado à corte por negar informar um nome. Mais precisamente, por ter negado a dar o nome da pessoa que ouviu Mr. Putnam dizer que sua filha acabara de lhe dar um bom pedaço de terra como presente, após esta ter acusado George Jacobs de bruxaria, a pedido de seu pai, Mr. Putnam. (p. 417) Para Giles, a declaração escrita fornecida por tal testemunha secreta era a mais cabal prova dos sórdidos interesses de Mr. Putnam, uma vez que, como bem explica Giles publicamente, Putnam era o único habitante de Salém que poderia comprar as terras de Jacobs assim que este fosse condenado ao cadafalso. Giles sabia demais. De acordo com a lei, ele não pôde ser enforcado porque não encontraram-se provas de bruxaria contra ele. Ele foi torturado, mas morreu sem dar nomes.

Assim, a delação revela a palavra chave das peças de Miller, como afirma Bigsby, ou seja, a traição. Aliás, uma observação muito pertinente que Bigsby faz a propósito de *After the Fall* reflete também o que se passa em *The Crucible*: “(...) the one constant is provided by the need to defend oneself by denouncing others, to pronounce racial purity by finding impurity in others, to lay claim to innocence by declaring guilt.”³²⁷ Esse é o sistema que funciona na sociedade de Salém, em *The Crucible* e que, igualmente, funcionou na época das audiências do HUAC.

Na Salém de Arthur Miller, todos aqueles que não confessaram a aliança com o demônio ou que não forneceram os nomes desejados pela corte foram acusados de bruxaria e enforcados. A semelhança com o macartismo não chega a tal ponto. Até onde se sabe, com a grande exceção do casal Rosenberg, não houve vítimas fatais diretamente atingidas pelo governo federal. No entanto, a histeria do período de caça aos comunistas causou a destruição de muitas vidas. Incontáveis vítimas

³²⁶ Ibidem, p. 367. [“(...) Você acha que é a vontade de Deus que você nunca tenha perdido nenhum filho, nem neto, enquanto eu tenha enterrado quase todos, menos um?”]

³²⁷ BIGSBY, Christopher. A moral imperative. In: BIGSBY, C. W. E., op. cit., p. 106. [“(...) uma constante é fornecida pela necessidade de se defender acusando outros, proclamar pureza racial procurando impureza em outros, clamar inocência declarando outros culpados.”]

perderam empregos, famílias, amigos e dignidade; e tantas outras, não resistindo à pressão e ao desprezo da sociedade, não encontraram outra saída senão o suicídio.

A View from the Bridge

“What kills Eddie Carbone is nothing visible or heard, but the built-in conscience of the community whose existence he has menaced by betraying it. Whatever both plays are, they are at bottom reassertions of the existence of the community.” (sobre *A View from the Bridge* e *A Memory of Two Mondays*. Arthur Miller in “What makes a play endure”)³²⁸

O mesmo clima de suspeição que permeia *The Crucible* também está vivamente presente em *A View*. Mas enquanto em *The Crucible* a desconfiança parece ser generalizada entre os personagens, em *A View* as suspeitas de traição estão mais presentes nas falas de Eddie. É principalmente dele que vêm as palavras de advertência de que não devemos confiar em ninguém e elas são ditas na ocasião em que ele aconselha Catherine sobre seu novo emprego: “I only ask you one thing – don’t trust nobody. (...) Because most people ain’t people. (...) Believe me, Katie, the less you trust, the less you be sorry.”³²⁹

Apesar de a referência à atmosfera de desconfiança ser proferida apenas por Eddie, ela é muito mais explícita que em *The Crucible*, no sentido em que é verbalizada, o que significa que ela existe de fato e é muito mais do que apenas suspeitas (como vemos no trecho a seguir), demonstrando que a delação é um comportamento condenado pela sociedade, mas é também um comportamento comum, como lembra Eddie nesta fala:

They got stool pigeons all over this neighbourhood, they’re payin’ them every week for information, and you don’t know who they are. It could be your best friend. You hear? [to Beatrice] Like Vinny Bolzano, remember Vinny?³³⁰

O fato de que os delatores são pagos para delatar diz muito a respeito dessa sociedade. A delação, em si, já demonstra a falta de solidariedade e a covardia que

³²⁸ MILLER, Arthur. What makes a play endure. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R., op. cit., p. 260. [“O que mata Eddie Carbone não é nada tangível, mas a consciência embutida da comunidade, cuja existência ele ameaçou ao trai-la. O que quer que as duas peças sejam, elas são, no fundo, confirmações da existência da comunidade.”]

³²⁹ MILLER, Arthur. *A View from the Bridge*, p. 579-580. [“Só te peço uma coisa: não confie em ninguém. (...) Muita gente não é gente. (...) Pode acreditar no que eu tô falando, Katie, quanto menos você confiar nos outros, menos vai se arrepender.”]

³³⁰ Ibidem, p. 581. [“Eles têm dedo-duro por toda a vizinhança, eles tão pagando toda semana por informação, e você nunca sabe quem eles são. Pode ser seu melhor amigo. Tá me ouvindo? [para Beatrice] Como Vinny Bolzano, lembra do Vinny?”]

por si só já são condenáveis. Mas quando se aceita dinheiro (assim como trabalhos, ou cargos) para delatar, a questão se complica ainda mais. Por um lado, é uma incitação à corrupção e à ambição; por outro, acaba sendo um modo de sobrevivência, já que estamos num bairro pobre, onde a maioria das pessoas disputa por trabalho (como na cena do filme de Kazan *On the waterfront*, onde os doqueiros brigam literalmente pelas poucas vagas de trabalho do dia) . Aqueles que se beneficiam da delação exploram seus agentes e destroem o senso de fraternidade que une as pessoas.

Mas Arthur Miller, em ambas as peças, demonstra como são tratados os delatores quando a sociedade ainda preza valores como a amizade e a solidariedade. A violência da descrição nos choca (ainda mais se pensarmos que Vinny Bolzano era um garoto de apenas quatorze anos) pela contradição que ela representa: é em nome da solidariedade, da fraternidade que a delação é violentamente condenada :

Oh, it was terrible. He had five brothers and the old father. And they grabbed him in the kitchen and pulled him down the stairs – three flights his head was bouncin’ like a coconut. And they spit on him in the street, his own father and his brothers. The whole neighbourhood was cryin’.³³¹

E como explica Eddie, além da humilhação física, o delator ainda é desprezado e não pode mais viver entre os seus:

Him? You’ll never see him no more, a guy do a thing like that? How’s he gonna show his face? [*to Catherine, as he gets up uneasily*] Just remember, kid, you can quicker get back a million dollars that was stole than a word that you gave away.³³²

No entanto, dialeticamente falando, a corrupção, nessa sociedade, é um exemplo de um mal necessário. Como explica Miller, por intermédio da fala de Eddie, geralmente muitas pessoas se beneficiam com a corrupção e é por isso que ela nunca é exterminada. Nesse caso, Miller mostra a rede de corrupção que envolve a imigração ilegal:

³³¹ Ibidem, p. 582. [“Ah, foi terrível. Ele tinha cinco irmãos e um pai já velho. E eles pegaram ele na cozinha e empurraram ele escada abaixo – a cabeça dele foi batendo que nem côco até lá embaixo. E depois eles cuspiram na cara dele no meio da rua, seu pai e seus próprios irmãos. A vizinhança inteira tava chorando.”]

³³² Ibidem, p. 582. [“Ele? Um cara faz um negócio desses, você nunca mais vê o cara! Como é que ele vai mostrar a cara dele? [para Catherine, enquanto ele se levanta meio perturbado] Lembra bem, filha, é mais fácil você ter de volta um milhão de dólares que foi roubado do que sua honra.”]

Eddie: What's the matter, the captain don't have to live? Captain gets piece, maybe one of the mates, piece for the guy in Italy who fixed the papers for them, Tony here'll get a little bite...

Beatrice: I just hope they get work here, that's all I hope.

Eddie: Oh, the syndicate'll fix jobs for them; till they pay'em off they'll get them work every day. It's after the pay-off, then they'll have to scramble like the rest of us.

Beatrice: Well, it be better than they got there.³³³

Ironicamente, Eddie fará exatamente como Vinny Bolzano, cuja atitude ele havia invocado e execrado no início da peça. Após Eddie ter delatado Marco e Rodolpho ao Serviço de Imigração, ele retorna para casa e encontra o desprezo velado de Beatrice que, evidentemente ainda não sabe de sua delação mas que o despreza sutilmente pelos gestos impensados dos escandalosos beijos:

Eddie: I want my respect!

Beatrice: So I moved them out, what more do you want? You got your house now, you got your respect.

Eddie [*he moves about biting his lip*]: I don' like the way you talk to me, Beatrice.

Beatrice: I'm just tellin' you I done what you want!

Eddie: I don' like it! The way you talk to me and the way you look at me. This is my house. And she is my niece and I'm responsible for her.³³⁴

(...)

Eddie: (...) It's a shooting gallery here and I'm the pigeon.³³⁵

Depois que os policiais da imigração chegam e levam com eles Marco, Rodolpho e os dois outros imigrantes ilegais que os vizinhos hospedavam, todos já sabem que foi Eddie quem os denunciou. Revoltado, Marco cospe no rosto de Eddie, como o pior gesto de desprezo que pode haver. Isso já é o suficiente para desestabilizá-lo ainda mais e, em sua demonstração de cólera, ameaça matar Marco

³³³ Ibidem, p. 582. [*Eddie:* Qual o problema, o capitão não merece sobreviver também? O Capitão recebe uma parte, talvez alguns dos seus colegas, uma parte pro cara na Itália que arranjou a documentação pra eles. O Tony aqui também recebe uma boquinha...

Beatrice: Só espero que eles consigam trabalho, é só o que eu espero.

Eddie: Ah, o sindicato arranja trabalho pra eles; até que eles paguem toda a dívida, o sindicato arranja trabalho pra eles todo dia. É depois que acaba a dívida que eles vão ter que batalhar como a gente.

Beatrice: Bom, isso é melhor do que o que eles tinham lá.]"

³³⁴ Ibidem, p. 621. [*Eddie:* Eu quero que me respeitem!

Beatrice: Eu arranjei outro lugar para eles morarem. O que mais você quer? Você tem sua casa agora, você tem de volta seu respeito.

Eddie [ele anda de um lado para o outro mordendo os lábios]: Eu não gosto do jeito que você fala comigo, Beatrice.

Beatrice: Só estou te falando que eu fiz o que você queria!

Eddie: Eu não gosto! Do jeito que você me olha e do jeito que você fala comigo. Esta é a minha casa. E ela é minha sobrinha e eu sou responsável por ela.]"

³³⁵ Ibidem, p. 622. [*Eddie:* Todo mundo me acusa!]"

por causa de seu gesto. Mas Marco, julgando que o insulto ainda não tenha sido suficiente para punir Eddie, o acusa, na frente de todos da vizinhança, de ter matado seus filhos e de ter roubado a comida deles com sua delação, já que Marco e Rodolpho serão obrigados a deixar o país e, conseqüentemente, perderão seus salários que eram enviados à sua família na Itália. (p. 629)

Toda a comunidade o menospreza e Eddie se mostra bastante ofendido com isso, como se ele fosse inocente e não merecesse tamanha punição. Notamos aqui que ele exige um respeito que não mais merece. Aparentemente, ele é incapaz de ver a ligação entre seu ato denunciador e o desprezo da sociedade. Ou seja, ele sente as dores da conseqüência, do efeito de seu ato, mas não consegue perceber que foi ele mesmo que as causou. A partir daí, ele vai exigir que Marco retire o que disse e que restaure, assim, sua honra maculada perante a sua comunidade.

Agora que Eddie sentiu o amargo gosto de ser publicamente rejeitado, está ainda mais sensível; como se sua integridade pessoal e a consciência dele mesmo tivessem sido adulteradas. Assim, o único respeito que lhe resta ainda é o de sua esposa, “I want my respect. Didn’t you ever hear of that? From my wife?”³³⁶. Mas sua sobrinha Catherine tenta mostrar que ele “got no more right to tell nobody nothin’! Nobody! The rest of [his] life, nobody!”³³⁷ Com seus insultos, Catherine quer mostrar a Eddie o lugar que ele conquistou como delator:

Catherine [clearing from Beatrice]: What’re you scared of? He’s a rat! He belongs in the sewer! (...) [*weeping*] He bites people when they sleep! He comes when nobody’s lookin’ and poisons decent people. In the garbage he belongs!³³⁸

Beatrice, no entanto, não admite que Catherine o acuse:

Then we all belong in the garbage. You, and me too. Don’t say that. Whatever happened we all done it, and don’t you ever forget it, Catherine.³³⁹

A dialética parece, mais uma vez, exercer seu papel nessas duas visões opostas sobre o mesmo assunto. É nesse momento que vemos com maior clareza

³³⁶ Ibidem, p. 632. [“Eu quero meu respeito. Você nunca ouviu falar disso? Da minha esposa?”]

³³⁷ Ibidem, loc. cit. [“você não tem mais nenhum direito de dizer nada a ninguém! Para o resto de sua vida, a ninguém!”]

³³⁸ Ibidem, p. 632. [“*Catherine* [se livrando de *Beatrice*]: Do que você está com medo? Ele é um rato, um rato de esgoto! (...) [chorando] Ele morde as pessoas quando elas estão dormindo! Ele vem quando ninguém está olhando e envenena pessoas decentes. Seu lugar é no lixo!”]

³³⁹ Ibidem, p. 633. [“*Beatrice*: Sendo assim então o lugar de todos nós é no lixo. Você e eu também. Não diga isso. O que quer que tenha acontecido, nós todos colaboramos, e jamais se esqueça disso, *Catherine*.”]

que Eddie não foi concebido para ser um vilão; Miller parece querer demonstrar que Eddie, na verdade, está cego e não pode ver que também está sendo manipulado pelo sistema. Eddie é vítima da sua situação social e dos seus desejos que são incontrolláveis – assim como o foram muitos delatores que foram explorados pelos perpetradores do caça às bruxas dos anos 50 americanos.

De fato, como diz Beatrice, “whatever happened we all done it”. É importante lembrar que em 1956, ano da versão revista de dois atos de *A View* quando esta fala de Catherine foi acrescentada, muito da histeria americana já tinha diminuído: senador McCarthy já tinha sido ‘condenado’ pelo Senado americano³⁴⁰ e acredita-se que já era possível avaliar os estragos cometidos pelo macartismo. A essa altura, Miller parece já ter entendido que era necessário muito mais do que somente repressões políticas institucionalizadas para que o macartismo tivesse a repercussão que teve; era necessária também uma grande massa da população disposta (e desavisada) a aceitar passivamente o comportamento suspeito que o governo federal vendia todos os dias nos jornais. Assim, a “cegueira” da grande maioria da população à real natureza e intenção do macartismo também faz parte dos elementos que instauram a tragédia nas duas peças.

Apesar de alguns autores³⁴¹ defenderem que Miller escreveu *A View from the Bridge* para mostrar sua condenação ao delator a Elia Kazan e todos os que deram nomes (“named names”) nas audiências do HUAC, ele também procura entender as razões das delações. Como a situação de Eddie em *A View* e a dos delatores em *The Crucible* nos mostram, não é o delator que se deve condenar mas o sistema em que ele vive que propicia e até beneficia a proliferação de tal atitude, destruindo um possível senso de comunidade e solidariedade que poderia surgir e se constituir em uma força contra os sistema instaurado. Assim, a supressão ou a dispersão da colaboração entre os opositores de um certo sistema, que é feita através da incitação à delação, destrói essa possibilidade de mudança, tanto na sociedade onde Eddie está inserido quanto na sociedade salemita. Essa é a verdadeira tragédia da delação.

³⁴⁰ Fato que ocorreu em 2/12/1954, cf. FRIED, Albert, op. cit., p. 191.

³⁴¹ Dentre eles inclui-se o historiador Victor Navasky que afirma que “Apocryphal or not, the story that Miller wrote *A View from the Bridge* and sent it to Kazan not for him to direct it but for him ‘to know what [Miller] think of stool pigeons’ (p. 199) possui uma certa credibilidade. Além disso, Navasky especula que “Miller revised *A View from the Bridge*, so that it was less a condemnation of Eddie Carbone-as-informer and more a legend of the human condition.”. In: NAVASKY, op. cit., p. 217.

Se os anos 30, em decorrência da Crise de 29, criaram um senso de solidariedade entre uma grande parcela da sociedade americana que se julgava unida pelos mesmos interesses – como, por exemplo, o de transformar o mundo num lugar menos hostil a ser habitado - os anos 50 se encarregaram de dismantelar essa comunidade. Com as desconfianças partindo de todos os lados, mas principalmente, dos empregadores, como vimos, tanto do setor público como do privado (que também resolveu adotar o Programa de Lealdade do governo federal); com a ameaça constante da perda do emprego batendo a cada porta, todo vizinho, amigo ou familiar passou a ser visto com suspeição. Assim foi que o informante tornou-se a peça chave que, nas palavras de Navasky, “poluiu o poço público, envenenou a vida social em geral, destruiu exatamente a possibilidade de uma comunidade”, uma vez que “o informante opera com o princípio da traição e a comunidade sobrevive sob o princípio da confiança.”³⁴² E por causa desses informantes, pessoas, principalmente em Hollywood, perderam não somente “suas carreiras, possessões, lugar, status e espaço, mas perderam também o senso delas mesmas”³⁴³.

Christopher Bigsby apresenta uma das mais sóbrias e sintéticas descrições do que a incitação à delação significou, e por isso merece ser citado aqui na íntegra:

McCarthy invited the individual to deny any responsibility towards others, to refuse the moral logic that connected confession with betrayal, to seek safety in privatism, a disengagement from the communal. Myth became dogma, denial piety, prejudice conviction. Words reversed their meaning so that ‘loyalty’ indicated a willingness to betray, ‘idealism’ complicity in conspiracy, ‘Americanism’ intolerance and a denial of freedom.³⁴⁴

Evidentemente, como já mencionado, sabemos que McCarthy não foi o único nem o primeiro (e também não foi o último) responsável pela “eficiência” em convencer a sociedade sobre a existência de traidores, de inimigos do governo americano na América e sobre a necessidade de eliminá-los. Truman e o FBI de

³⁴² NAVASKY, op. cit., p. 347.

³⁴³ Ibidem, p. 370.

³⁴⁴ BIGSBY, Christopher. A moral imperative. In: BIGSBY, C. W. E., op. cit., p. 81-82. [“McCarthy induziu o indivíduo a negar qualquer responsabilidade com relação aos outros, a recusar a lógica moral que ligava delação com traição, a procurar a segurança no individualismo, uma despreocupação com a comunidade. Mito se tornou dogma, negar, uma piedade, preconceito se tornou convicção. As palavras mudaram de sentido de tal forma que ‘lealdade’ significava vontade de trair, ‘idealismo’, cumplicidade com a conspiração, ‘Americanismo’, intolerância e uma negação da liberdade.”]

Edgar Hoover já haviam se servido da máquina institucional para cercearem a liberdade de certos indivíduos cujas idéias desagradavam ao sistema.

Em meio à tamanha irrealidade, ou seja, a tamanho absurdo ou falta de base real e concreta dos processos de caça aos comunistas, o que Miller preserva com as duas peças é exatamente o contato com o real. Em *The Crucible* as vítimas fatais dão suas vidas para não perderem sua consciência do que era o verdadeiro, o justo e o real. Em *A View from the Bridge*, Eddie destrói a si mesmo porque não pode aceitar uma vida sem dignidade e o respeito da sua comunidade, mas também não pode viver ignorando seus sentimentos, por mais nefastos ou (anti)naturais que eles sejam.

A essa altura, já deve estar claro quais foram as marcas deixadas pelo macartismo. Não somente vidas e a liberdade de expressão foram arruinadas, mas também vozes dissidentes foram silenciadas, pois a existência de uma esquerda organizada se tornou inviável nos Estados Unidos. Se observarmos a tendência da política americana à homogeneização, verificaremos que a opinião de Albert Fried sobre o que ocorreu na vida política americana pós-macartismo nos parece bastante adequada: “The red scare served to legitimate and enforce the national consensus.”³⁴⁵

Mas, parece-nos verdadeiro afirmar que não foi somente a política americana que se homogeneizou. Os intelectuais americanos da Guerra Fria, mesmo os de convicções de esquerda, também não pareciam estar dispostos a criar controvérsias pois não viam nenhuma necessidade em criticar a ideologia dominante. Aparentemente, Schrecker nos diz, “[t]hey celebrated the ‘end of ideology’, claiming that the United States’ uniquely pragmatic approach to politics made the problems that had once concerned left-wing ideologists irrelevant.”³⁴⁶

Apesar dos vergonhosos açoites à liberdade de pensamento, apesar das infames sessões do HUAC e dos muitos impunes abusos de poder praticados institucionalmente, o tremendo mal-estar ideológico do período macartista parece ter causado mais prejuízos ao que não ocorreu do que ao ocorrido, como:

the social reforms that were never adopted, the diplomatic initiatives that were not pursued, the workers who were not organized into

³⁴⁵ FRIED, Albert, op. cit., p. 8. [“O medo vermelho serviu para legitimar e impor um consenso nacional.”]

³⁴⁶ SCHRECKER, Ellen, op. cit., p. 106. [“eles celebraram o ‘fim da ideologia’, alegando que foram unicamente as abordagens políticas pragmáticas dos Estados Unidos que tornaram os problemas, que um dia preocuparam os ideólogos de esquerda, irrelevantes.”]

unions, the books that were not written, and the movies that were never filmed.³⁴⁷

Mesmo o New Left, que apareceria nos anos 60, não parece ter conseguido resgatar o verdadeiro espírito crítico dos anos anteriores. A subversão e a militância não estavam mais na ordem do dia. Afinal, como criticar uma sociedade ou um sistema econômico-político quando dele fazemos parte e somos cúmplices?

Ora, com as duas peças aqui discutidas, ambas frutos dos controvertidos anos 50, Arthur Miller nos mostra que isso não é impossível. Com uma boa dose de espírito crítico e dialética, Miller faz uma análise de sua sociedade, não para apontar os mocinhos e os vilões, mas para despertar em seus espectadores e leitores a grande teia em que todos nós estamos envolvidos, da qual as finas malhas impedem a distinção de uns e de outros.

Se as gerações que se insurgiram de forma crítica contra o sistema nos anos posteriores, como a geração beat, os yippies, os hippies e todas as vertentes ligadas à contracultura, ainda que demonstrassem um senso de solidariedade genuíno entre as pessoas e uma legítima preocupação em denunciar as injustiças sociais, acabaram sendo tragadas pela voraz e reificadora indústria do consumo (assim como as obras de Arthur Miller), isso só vem a confirmar a atualidade da forma da tragédia moderna, reivindicada e desenvolvida por Raymond Williams, especialmente quando ele procura esclarecer as razões da oposição à revolução: o medo vermelho que os Estados Unidos infligiu em sua sociedade na época do macartismo ou em outras épocas decorre das razões óbvias de ordem pessoal, que envolvem toda a sociedade, isto é, o medo da perda do privilégio e do conforto material.

³⁴⁷ Ibidem, p. 105. [“as reformas sociais que nunca foram adotadas, as iniciativas diplomáticas que não foram seguidas, os trabalhadores que não se organizaram em sindicatos, os livros que não foram escritos, os filmes que nunca foram feitos.”]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A playwright provides answers by the questions he chooses to ask, by the exact conflicts in which he places his people.”
(Arthur Miller, “The State of the Theater”, 1960)³⁴⁸

Como pretendeu-se demonstrar neste trabalho, as duas peças de Arthur Miller aqui analisadas possuem características que mesclam peculiaridades da tragédia grega com a tragédia moderna que dão forma a um tipo de dramaturgia que Raymond Williams denomina tragédia liberal. Para Raymond Williams, a principal marca desta tragédia liberal é mostrar e discutir a luta do homem contra sua sociedade, o que inevitavelmente envolve a análise e discussão de questões políticas, na pura acepção da palavra, ou seja, questões que envolvem o homem por inteiro.

The Crucible e *A View from the Bridge* são obras híbridas (ou seja, mesclam elementos dramáticos e épicos), como vimos, e o que elas resgatam da forma da tragédia não é a força do destino da maneira como viam os gregos, nem uma força metafísica ou moral como entendiam os clássicos. Com essas peças Arthur Miller “atualiza” a forma da tragédia para assim restaurar a idéia que está por trás desta forma, isto é, a idéia de causação, de conectividade (de causa e efeito).

Partindo desta base central, de que tudo se conecta, Miller constrói suas peças demonstrando como, no seio delas, isto é, em sua forma, as causas se conectam com seus efeitos, como as ações individuais afetam o todo, como a vida particular influi na vida pública, e vice-versa. Com isso Miller desperta em seus espectadores e leitores a consciência de um senso de responsabilidade e restitui o senso de coletividade (ou comunidade) que a afluência e o individualismo exacerbado da sociedade americana parecia ter destruído no fim da Segunda Guerra Mundial. (Aliás essa afluência, como se sabe, está intimamente relacionada à Segunda Guerra Mundial, de onde, entre os países desenvolvidos, os Estados Unidos foram os únicos a saírem ricos.)

Quanto ao conteúdo de ambas as peças, ele é vasto e complexo, como muitos críticos já apontaram nesses cinquenta anos de existências das peças. No entanto, como foi o propósito deste trabalho, procuramos nos concentrar na analogia

³⁴⁸ MILLER, Arthur. The State of the Theater. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steve R. (ed.), op. cit., p. 227. [“Um dramaturgo fornece as respostas através das questões que ele escolhe indagar e pelos conflitos onde ele coloca seu povo.”]

que salta aos olhos dos fatos abordados nas peças com a situação histórico-política dos Estados Unidos da década de 50, período em que as duas peças foram escritas e produzidas, e que ficou conhecido como o período macartista. Em *The Crucible* a figuração do macartismo é mais óbvia pela semelhança de Salém de 1692 com os Estados Unidos de meados do século XX no que diz respeito às disputas de poder, disseminação do medo da dissidência e exaltação da coragem de certos indivíduos em defender seus valores até a morte, só para ficar nos exemplos mais gerais. Essa semelhança foi o que inspirou Miller a escrever *The Crucible*, como ele afirma:

It would probably never have occurred to me to write a play about the Salem witch trials of 1692 had I not seen some astonishing correspondences with that calamity in the America of the late Forties and early Fifties. (...) The unreality of it all never left me. We were living in an art form, a metaphor that had no long history but, incredibly enough, suddenly gripped the country. So I suppose that in one sense *The Crucible* was an attempt to make life real again, palpable and structured – a word of art created in order to interpret anterior work of art that was called reality but was not.³⁴⁹

Em *A View from the Bridge* a semelhança com o macartismo é menos evidente porque menos direta; mas mesmo assim o impasse em que se encontra o protagonista Eddie Carbone (delatar os primos de sua esposa ao Serviço de Imigração para afastar Rodolpho de Catherine) permitiu uma discussão mais ampla de inúmeros fatores que estão implicados no ato de delatar (que é um elemento também presente em *The Crucible*), quais sejam, a destruição do senso de coletividade, do senso de responsabilidade para com outras pessoas, questões que estão, no nosso ponto de vista, no cerne da tragédia milleriana e que, sem dúvida, também foi um elemento que fortaleceu o surgimento do macartismo. Nos Estados Unidos do início da Guerra Fria, a atmosfera que permitiu a generalização de um espírito de desconfiança destruiu também a possibilidade de uma esquerda organizada ou da existência de simples vozes dissonantes que constituem parte essencial da democracia que os Estados Unidos tanto prezam.

³⁴⁹ MILLER, Arthur. *The Crucible in History*. In: CENTOLA, Steven R. (ed.). *Echoes down the corridor: collected essays, 1944-2000*. New York, Capo Press, 1996, p. 274 e 277. [“Escrever uma peça sobre a caça às bruxas de Salém de 1692, provavelmente, nunca me teria ocorrido se eu não tivesse visto algumas assombrosas semelhanças àquela calamidade no fim dos anos 40 e início dos 50 na América. (...) A irrealidade de tudo aquilo nunca me deixou. Nós estávamos vivendo em uma forma de arte, em uma metáfora, que não tinha uma história longa, mas era suficientemente inacreditável, que, repentinamente, envolveu o país. Então, eu imagino que, de um certo modo, *The Crucible* foi uma tentativa de tornar a vida real novamente, palpável e estruturada – uma obra de arte criada para interpretar uma outra, anterior, que chamavam realidade mas que não o era.”]

Evocar a tragédia moderna, além de resgatar, como dissemos, o elemento primordial dela, isto é, o senso de conectividade que une pessoas e fatos - e que imprimia sentido à vida da *polis* grega assim como Miller imprime à vida contemporânea - também é uma oportunidade para expor as contradições que dialeticamente engendram a vida contemporânea. E Miller faz isso com maestria. Como vimos, seus personagens não são nem totalmente bons, nem totalmente maus, ou seja, o bem e o mal é relativo, depende de quem os observa e quando; da mesma forma, a verdade não é absoluta. Avistamos esses traços nas duas peças de Miller principalmente devido a inserção de um narrador, que chamamos de explícito em *The Crucible* e implícito em *A View*. Em ambos os casos a presença deles, primeiramente, pressupõe um mundo e valores conhecidos entre platéia e personagens, e além disso, garante uma voz distanciadora, épica por excelência, que faz o contraponto com as opiniões dos personagens, assim como questiona nossas (a dos espectadores e leitores) certezas e convicções a cerca dos assuntos discutidos nas peças. Albert Wertheim, discutindo sobre o caráter não maniqueísta das obras de Miller, faz a seguinte reflexão acerca da estrutura de *A View from the Bridge* (o que nos parece também descrever o que se passa quando assistimos ou lemos *The Crucible*):

Miller seems to learn and pass on to his audience the realization that to view from the bridge is to achieve the understanding one gains from tragedy. One learns to see the frailty of human beings with pity and fear rather than to deem them angels or villains.³⁵⁰

Como reitera Miller em diversos ensaios, sabemos que estamos diante de uma tragédia quando estamos diante de um personagem que está disposto a sacrificar sua própria vida para manter seu senso de dignidade pessoal, o que significa dizer seus valores e sua integridade ideológica. John Proctor e os outros condenados morreram para conservar a verdade de si mesmos, nas palavras de Raymond Williams; isto é, para não compactuarem com um sistema fraudulento e autoritário, com cujas idéias eles não concordavam, esses condenados preferiram à trágica opção da morte. Da mesma forma, Eddie Carbone sabe que seus desejos estão em conflito com aquela sociedade e que a única forma de valorizá-los é

³⁵⁰ WERTHEIM, Albert. *A View from the Bridge*. In: BIGSBY, Christopher (ed). *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 114. [“Miller parece ter aprendido e querer transmitir ao seu público a percepção de que olhar a partir da ponte é alcançar uma compreensão que se atinge por meio da tragédia. Aprende-se a ver a fragilidade dos seres humanos com piedade e medo ao invés de julgá-los anjos ou vilões.”]

suprimindo-se dela; ao morrer ele conserva a integridade de seu desejo; paradoxalmente, ele morre para que seu desejo e sua opinião existam; na morte fica exprimido o desejo reprimido, no caso de *A View from the Bridge*; já no caso de *The Crucible*, a morte representa um protesto contra o sistema despótico e corrupto instaurado em Salém.

Quando Miller afirma que em suas obras, diferentemente das obras de autores americanos radicais de esquerda da década de 30, ‘vemos o sofrimento do homem mas também vemos como ele poderia ter evitado seu fim sofredor’ suscita em nós (leitores e espectadores) o desejo de imaginar como o destino, não somente dos protagonistas John Proctor e Eddie Carbone, mas também da comunidade que com eles padece, poderia ter sido evitado e a única saída que vemos é uma mudança na sociedade onde eles se inserem. Uma sociedade mais livre e não corrompida por interesses pessoais poderia talvez ser mais lúcida e mais justa o que poderia ter evitado o fim trágico das vítimas nas peças. E o que poderia funcionar em ficção, poderia também funcionar na vida real, como defende Arthur Miller: “I think works of art change the consciousness of people and their estimate of who they are and what they stand for. Plays suggest to people how to behave, what is acceptable and what is unacceptable.”³⁵¹

No caso específico do paradoxo do surgimento do “medo vermelho” (red scare) e da série de atentados à liberdade civil que o macartismo representou no seio da nação considerada a mais democrática do mundo, Miller sabe que foi a forma como a sociedade americana está estruturada – isto é, baseada em uma cultura individualista, contra-revolucionária, interessada na busca do lucro a qualquer preço – que o propiciaram e não apenas o aparecimento do senador McCarthy na cena política americana. Por isso ele é cauteloso em não concentrar sua crítica em um indivíduo ou uma instituição (a Igreja, o Estado, ou o capitalismo), e sim demonstrar a rede de conexões em que este indivíduo está envolvido e o qual ele influencia e é influenciado.

De qualquer forma, mais do que uma analogia com o macartismo, as duas peças em questão, além de denunciarem a disputa pelo poder e o terror das

³⁵¹ MILLER apud GUSSOW, Mel. Afterword. The Legacy of Arthur Miller. In: BRATER, Enoch (ed). *Arthur Miller's America: Theater and Culture in a Time of Change*. Ann Arbor. University of Michigan Press, 2005, p. 257. [“Acho que obras de arte transformam a consciência das pessoas e seu próprio julgamento do que elas são e do que defendem. Peças lançam sugestões sobre como se comportar, sobre o que é aceitável e o que é inaceitável.”]

peças de serem associadas com a subversão (em *The Crucible*) e de discutir as questões envolvidas no ato de delatar (em *A View from the Bridge*), elas também questionam que tipo de sociedade propicia esses problemas, além de discutir a coragem de certas pessoas em enfrentar tais dificuldades para fazer valer suas opiniões.

Como diz Adorno em *Teoria Estética*, “a forma é conteúdo social sedimentado”³⁵². Assim, quando um autor formula um tema, ele já começou a dar forma a seu conteúdo; se lembrarmos que o teatro norte-americano da década de 50 era o teatro da Broadway, onde o interesse e o objetivo são o entretenimento, por excelência, logo estranharemos como as peças de Arthur Miller, com as controversas questões que levantam, puderam ter o sucesso que tiveram a ponto de serem mesmo consideradas o cânone da dramaturgia norte-americana. Aparte a questão amplamente discutida de que o mercado americano absorve tudo que pode ser lucrativo (assunto do qual Miller se mostra muito consciente), o sucesso de Miller se explica também pelo fato de que suas obras têm o mérito de tocar em assuntos intrigantes e relevantes para toda a sociedade e para a história da cultura não apenas dos Estados Unidos, mas também de outros países que compartilham os mesmos problemas, apesar da crítica, especialmente americana, como procuramos apontar neste trabalho, ignorar tal preocupação de cunho sociológico da arte em geral. A explicação para tal ignorância ou negligência é o próprio Miller quem nos fornece:

This evident inability [of the Americans] to see a context behind an action does not stop at Politics. I think it is part of our method of seeing life. Our critics will be inclined to see the hero of a play as a psychological figure, as an individual, a special case always, and their interest flags beyond that point. It is even said that, strictly speaking, it is not their business as to the larger significance of a character portrayed on the stage.³⁵³

Neste sentido, se Arthur Miller não inova na forma, ele certamente traz para o debate contemporâneo às suas peças e ao nosso momento histórico, assuntos

³⁵² ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo, Martins Fontes, 1982.

³⁵³ MILLER, Arthur. “1956 and All this” publicado em 1956 em *Colorado Quarterly*, 5 com o título de “The Playwright and the Atomic Bomb” e reimpresso, em *Tulane Drama Review*, em junho de 1961 com o mesmo título. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steve R. (ed.), op. cit., p. 95. [“A evidente inabilidade [dos americanos] de ver um contexto por detrás das ações não pára na política. Acho que é parte do nosso método de enxergar a vida. Nossos críticos tendem a ver o herói de uma peça como figuras psicológicas, como indivíduos, um caso à parte sempre, eles não se interessam por questões além desse ponto. Costuma-se até dizer, para ser franco, que não é da conta deles saber quanto às significações mais amplas de um personagem representado no palco.”]

novos que exigem boas doses de reflexão e pensamento dialético. Como diz Raymond Williams:

Se encontrarmos uma idéia particular de tragédia, em nossa própria época, teremos encontrado também um modo de interpretar uma vasta área da nossa experiência; relevante, com certeza, para a crítica literária, mas relevante também em relação a muito mais. (...) Temos de tentar também, positivamente, entender e descrever não apenas a teoria trágica, mas também a experiência trágica da nossa própria época.³⁵⁴

Pelo que está exposto nas peças aqui tratadas e também em muitas afirmações feitas por Arthur Miller acerca de suas obras e do teatro norte-americano, acreditamos que ele, consciente ou inconscientemente, compartilhou a mesma visão de Raymond Williams no que concerne a tragédia moderna; ou, melhor dizendo, acreditamos que Williams tenha possivelmente depreendido da dramaturgia de Miller alguns elementos que servem de base à sua *Tragédia Moderna*, uma vez que esta foi escrita após as duas peças aqui analisadas.

Numa entrevista a Henry Brandon, da revista americana Harper's, em 1960, discutindo uma certa "paralisia" nas obras de Tchekhov, Arthur Miller defende o autor russo dos ataques da crítica bolchevique que via na obras de seu conterrâneo apenas a descrição da vida de entediados proprietários de terras e que suas obras não fornecem nenhuma solução para os problemas que elas apontam. O comentário que Miller faz a esse respeito reflete, de certa forma, o que pode ser dito também das suas próprias obras: "[His] plays [Chekhov's] are great, for one thing, not because they do not give answers but because they strive so mightily to discover them, and in the process draw into view a world that is historical."³⁵⁵ Da mesma forma, se Miller não fornece as respostas que buscamos, ele certamente faz perguntas pertinentes e traça, assim, de um lado, a história americana, e de outro, registra também as inquietudes do homem contemporâneo. E mais adiante, ele completa: "A playwright provides answers by the questions he chooses to ask, by the exact conflicts in which he places his people."³⁵⁶ Este parece ser um postulado que ilustra muito bem o teor das obras de Arthur Miller; pelas questões e os conflitos

³⁵⁴ WILLIAMS, *Tragédia Moderna*, p. 87.

³⁵⁵ MILLER, Arthur. The State of the Theater. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steve R. (ed.), op. cit., p. 227. ["As peças [de Tchekhov] são notáveis não por que elas não fornecem respostas mas por que elas empenham-se tão vigorosamente em descobri-las e, nesse processo, traçam a silhoueta de um mundo que é histórico."]

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 227. ["Um dramaturgo fornece as respostas através das questões que ele escolhe indagar e pelos conflitos onde ele coloca seu povo."]

discutidos em suas obras conhecemos o tipo de resposta ao teatro norte-americano, e por extensão à sociedade americana, que ele queria fornecer.

Em geral, as obras de Arthur Miller, por abordarem questões contemporâneas complexas, cujas discussões são vitais para a compreensão da organização do mundo e de nosso papel dentro dele, permitem-nos vislumbrar uma multitude de significados que causam ao trabalho de delimitação de temas em uma pesquisa como esta um esforço consideravelmente árduo. Durante todo o processo da presente pesquisa, desde a elaboração do projeto até a redação final, sentimos um impulso quase incontrolável de discutir e analisar tudo o que as peças evocam, tal é a sensação de discernimento que elas nos despertam. No entanto, procuramos, mesmo assim, nos deter a uma análise que não é, de modo algum, nem exaustiva, nem conclusiva, e cujas questões podem interessar não apenas à crítica literária e à academia, mas também, acreditamos, às pessoas comuns que vivem e sentem os dilemas dos personagens das peças aqui pesquisadas.

Em suma, esperamos que este trabalho, mesmo com todas as limitações que ele certamente possui, possa encorajar outros pesquisadores de mentes mais aguçadas e espíritos mais críticos, a investigar e descobrir que os Estados Unidos, além de criar muita riqueza material, também criou muita arte marcadamente de crítica social engajada que, como diz Iná Camargo Costa, ficou esquecida pela crítica dominante, tanto americana quanto brasileira. As duas peças de Arthur Miller aqui discutidas são apenas um pequeno exemplo da riqueza cultural literária crítica de autores americanos que não temem expor e discutir as contradições de seu país; autores esses, aliás, que influenciaram uma geração de outros autores brasileiros (como discutimos brevemente na introdução), que acreditaram haver, entre a cultura brasileira e a americana, pontos de intersecção incontestáveis. Por esse motivo, acreditamos, como esses autores brasileiros, que o estudo da dramaturgia engajada americana serve de ponto de referência para enfrentar nossos próprios dilemas, que como os deles, possuem nome, origem e história que quando investigados com discernimento, podem, se não resolver, pelo menos, explicar uma grande parte de nossos sofrimentos.

Referências Bibliográficas

Obras Estudadas

MILLER, Arthur. *The Crucible: a play in four acts*. London, Penguin Books, 1953.

_____. *A View From The Bridge*. London, Penguin Books, 1955.

_____. *Collected Plays: 1944-1961*. Edited by Tony Kushner. New York, The Library of America, 2006.

Por Arthur Miller

BIGSBY, Christopher. *Portable Arthur Miller*. New York, Penguin Books, 1995.

CENTOLA, Steven R. (ed.) *Echoes down the corridor: collected essays, 1944-2000*. New York, Penguin Books, 2000.

MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R.(ed.) *The theater essays of Arthur Miller*. Ed. Rev. e aum. New York, Capo Press, 1996.

MILLER, Arthur. *Timebends: a life*. New York, Harper & Row Publishers, 1987.

MILLER, Arthur. Are you now or were you ever ...?. *The Guardian*, London, 17/06/2000. Disponível em:
<http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4030326,00.html>

Sobre Arthur Miller e suas obras

ANDRADE, Jorge. *Labirinto*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

ATKINSON, Brooks. A View from the Bridge. *The New York Times*, New York, 09/10/1955. Disponível em:
<http://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-bridge55.html>

ATKINSON, Brooks. The Crucible. *The New York Times*, New York, 3/01/1953.

BLOOM, Harold (ed.). *Arthur Miller*, New York, Chelsea House, 1987.

_____. *The Crucible*. Philadelphia, Chelsea House, 1999.

BRANTLEY, Ben. Two against mob rule who can turn up the heat. *The New York Times*, New York, 08/03/2002.

BRATER, Enoch (ed). *Arthur Miller's America: theater & culture in a time of change*. Ann Arbor. University of Michigan Press, 2005.

_____. *Arthur Miller: a playwright's life and works*. London, Thames & Hudson, 2005.

BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller: a critical study*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

_____. *Remembering Arthur Miller*. London, Methuen/Arthur Miller Center for American Studies, 2005.

_____. *The Cambridge companion to Arthur Miller*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

BIGSBY, C. W. E.. *Modern American drama: 1945-1990*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

CANBY, Vincent. A classically riveting "View From the Bridge". *The New York Times*, New York, 04/01/1998. Disponível em:
<http://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-rivetingview.html>

FERRES, John H. (ed.) *Twentieth century interpretations of The Crucible: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1972.

GOMES, Dias. *Apenas um subversivo: autobiografia*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998.

GOTTFRIED, Martin. *Arthur Miller: his life and work*. Cambridge, Da Capo Press, 2003.

GUSSOW, Mel. Relearning the lesson of Miller's "Crucible". *The New York Times*, New York, 30/03/1990. Disponível em:
<http://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-crucible90.html>

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Thereza Maria. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo, Senac, 2001.

MARX, Warde. *Maria Della Costa: seu teatro, sua vida*. São Paulo, Imprensa Oficial/Fundação Padre Anchieta, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso: crítica teatral, 1955-1964*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

RICH, Frank. Arthur Miller's "View from the Bridge". *The New York Times*, New York, 04/02/83. Disponível em:
<http://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-bridge83.html>

SIQUEIRA, José Rubens. *Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo/Nova Alexandria, 1995.

ST. FRANCIS COLLEGE, Arthur Miller Society; UNIVERSITY OF EAST ANGLIA, Arthur Miller Centre. *The Arthur Miller Journal*. New York, spring, 2006, v. I, n.1.

UNIVERSITY OF MICHIGAN. *Michigan Quarterly Review*: Arthur Miller. Ann Arbor, fall, 1998, v. XXXVII, n.4. Edição especial.

WEALES, Gerald (ed.). *The Crucible: text and criticism*. New York, Penguin Books, 1996.

Teoria da Literatura

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, J. Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo, Martins Fontes, 1982.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura, obras escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1996. 1 v.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo, obras escolhidas*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo, Brasiliense, 2000. 3 v.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo, T.A. Queiroz, 2000.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo, Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores)

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 2ª. reimpr. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2003.

_____. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo, Cia. das Letras, 2002.

_____. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo, Cia. das Letras, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford, Oxford University Press, 1977.

WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, J. Zahar, 1982.

Teoria do Teatro

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 7. ed. Trad. Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix, 1997.

BENJAMIN, Walter. *The origin of German tragic drama*. Trad. John Osborne, London, Verso, 1998.

BENTLEY, Eric (ed.). *The theory of modern stage*. London, Penguin Books, 1990.

_____. *O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos : Wagner, Ibsen, Strindberg, Shaw, Pirandello, Sartre, Brecht*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético: ensaios*. Seleção e introdução Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

BUTCHER, S.H. *Aristotle's theory of poetry and fine art*. 4th.ed. New York, Dover Publications, 1951.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza, São Paulo, UNESP, 1995.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis, Vozes, 1998.

_____. *A hora e a vez do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

DRAPER, R. P. (ed.). *Tragedy: developments in criticism*. London, Macmillan, 1980.

EASTERLING, P. E. (ed.). *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. Heliadora, Rio de Janeiro, Zahar, 1976.

HARTNOLL, Phyllis. *The theatre: a concise history*. London, Thames and Hudson, 1995. (reprinted edition)

INGLIS, Fred. *Raymond Williams*. London, Routledge, 1998.

JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis, Vozes, 1999.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo, Desalva, 1965.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. 2. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Cia. das Letras, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 2003.

PISCATOR, E. *Teatro político*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*, trad. Paulo Neves, São Paulo, Martins Fontes, 1996.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *Primas do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

_____. *Teatro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1997.

_____. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. 2. ed. Trad. Flávio Meurer. Introdução e notas Anatol Rosenfeld. São Paulo, E.P.U., 1992.

SILK, M.S (ed.). *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond*. Oxford, Oxford University Press, 1998.

STEINER, George. *The death of tragedy*. London, Faber and Faber, 1961.

STYAN, J. L. *Modern drama in theory and practice: Realism and Naturalism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981, 1 v. (reprinted in 1993)

_____. _____: Expressionism and epic theatre. Cambridge, Cambridge University Press, 1981, 3 v. (reprinted in 1993)

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro, J. Zahar, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

WILLIAMS, R. *Politics and Letters: Interviews with New Left Review*. London, Verso, 1979.

_____. *Drama from Ibsen to Brecht*. London, Hogarth Press, 1993.

_____. *The politics of modernism: against the New Conformists*. Edited and introduced by Tony Pinkney. London, Verso, 1996.

_____. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

Teoria do Teatro Norte-Americano

BIGSBY, Christopher. *A critical introduction to twentieth-century American drama: 1900-1940*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982. 1 v.

BIGSBY, Christopher; WILMETH, Don B. *The Cambridge history of American theatre: Post-World War II to the 1990's*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991. 2 v.

COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo, Nankin, 2001.

MURPHY, Brenda. *Congressional theatre: dramatizing McCarthyism on stage, film and television*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

SHIACH, Don. *American drama: 1900-1990*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

História da Esquerda Americana

ARONOWITZ, Stanley. *False promises: the shaping of American working class consciousness*. Durham, Duke University Press, 1992.

BUHLE, Paul. *Marxism in the United States: Remapping the history of the American Left*. 2nd ed. New York, Verso, 1991.

FRIED, Albert (ed.). *McCarthyism: the great American red scare: a documentary history*. New York, Oxford University Press, 1997.

FRIED, Richard M. *Nightmare in Red: the McCarthy Era in perspective*. New York, Oxford University Press, 1990.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. 2. ed. Trad. Marcos Santarrita, São Paulo, Schwarz/Cia. Das Letras, 2003.

_____. (Org.). *História do marxismo*. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sérgio N. Henriques, Amélia Rosa Coutinho. São Paulo, Paz e Terra, 1989, 9 v.

NAVASKY, Victor S. *Naming names*. New York, Hill and Wang, 2003.

PATTERSON, James T. *Grand expectations: the United States, 1945-1974*. New York, Oxford University Press, 1996.

SCHRECKER, Ellen. *The age of McCarthyism: a brief history with documents*, 2nd ed. Boston, Bedford/St. Martins, 2002.

WALD, Alan M. *Writing from the left: new essays on radical culture and politics*. London/New York, Verso, 1994.

WOOD, Ellen M.; FOSTER, John Bellany (Org.). *Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo*. Trad. Ruy Jungmann, Rio de Janeiro, J. Zahar, 1999.

História dos Estados Unidos

BROGAN, Hugh. *The Penguin history of the United States*. 2nd ed. London, Penguin Books, 2001.

MORISON, Samuel Eliot. *The Oxford History of the American People: 1869 through the death of John F. Kennedy*, 1963. New York, Meridian, 1994, 3 v.

PATTERSON, James T. *Grand expectations: the United States, 1945-1974*. New York, Oxford University Press, 1996.

STARKEY, Marion L. *The devil in Massachusetts: a modern enquiry into the Salem witch trials*. New York, Anchor Books, 1949.