

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁ-  
RIOS EM INGLÊS**

**ÉWERTON SILVA DE OLIVEIRA**

***The American Clock*, de Arthur Miller:  
Forma épica e Grande Depressão**

Versão corrigida

São Paulo  
2017

LOMBADA

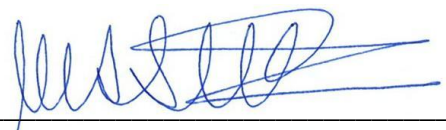
<p>Éwerton Silva de Oliveira</p>	<p><i>The American Clock</i>, de Arthur Miller: Forma épica e Grande Depressão</p>		<p>DOUTORADO FFLCH/USP 2017</p>
--------------------------------------	--	--	---

ÉWERTON SILVA DE OLIVEIRA

***The American Clock*, de Arthur Miller:  
Forma épica e Grande Depressão**

Versão Corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Estudos Linguísticos  
e Literários em Inglês do Departamento de  
Letras Modernas da Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo,  
como parte dos requisitos para a obtenção  
do título de Doutor em Letras.



---

Orientador: Profa. Dra. Maria Sílvia Betti

São Paulo  
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

O48t

Oliveira , Éwerton Silva de

The American Clock, de Arthur Miller: Forma épica e Grande Depressão / Éwerton Silva de Oliveira ; orientadora Maria Sílvia Betti . - São Paulo, 2017. 548 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Teatro (Literatura). 2. História dos Estados Unidos . 3. Épico. 4. Grande Depressão . 5. Miller, Arthur, 1915-2005. I. Betti , Maria Sílvia , orient. II. Título.



OLIVEIRA, É. S. *The American Clock, de Arthur Miller: Forma épica e Grande Depressão*. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_  
Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_  
Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_  
Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_  
Assinatura: \_\_\_\_\_

Dedico este trabalho a meus pais, Celso (*in memoriam*) e  
Maria José.

## **AGRADECIMENTOS**

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

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

À minha esposa, Alessandra, pelo carinho, compreensão, e paciência ao longo deste período de trabalho científico.

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

Aos professores participantes do processo de qualificação e da banca de defesa, pelas sugestões que enriquecem o nosso trabalho.

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

À FAPESP, pelo apoio financeiro concedido.

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

*“Na verdade, este estranho fenômeno exemplifica e deve nos lembrar das principais características da história, incluindo a incrível falta de memória tanto dos teóricos quanto dos aplicadores da economia. Isto também traz um exemplo vívido da necessidade da existência de historiadores na sociedade, sendo estes relembradores profissionais daquilo que os seus cidadãos-pares desejam esquecer”<sup>1</sup>.*

Eric Hobsbawm, *A era dos extremos*.

---

<sup>1</sup> “Still, this strange phenomenon should remind us of the major characteristics of history which it exemplifies: the incredible shortness of memory of both the theorists and practitioners of economics. It also provides a vivid illustration of society’s need for historians, who are the professional remembrancers of what their fellow-citizens wish to forget” (p.103). HOBBSAWM, E. *Into the Economic Abyss. Age of Extremes: The Short Twentieth Century (1914-1991)*. London: Abacus, 1995, p. 85-108. Os trechos deste livro citados nesta tese têm tradução minha.

## RESUMO

**OLIVEIRA, É. S. *The American Clock, de Arthur Miller: Forma épica e Grande Depressão*. Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.**

Considerando o conceito de épico tal como o analisado por teóricos do teatro como Szondi (2001) e Rosenfeld (2006), este trabalho objetiva empreender a análise de elementos épicos presentes na estrutura de *The American Clock (O Relógio Americano, 1980)*, do dramaturgo norte-americano Arthur Miller (1915-2005). O estudo será de como a forma teatral desta peça (com seus traços épicos) representa cenicamente a Grande Depressão econômica que assolou os Estados Unidos após a quebra da bolsa de valores em 1929 e durante toda a década de 1930. *The American Clock* conta com mais de 40 personagens (muitos deles também narradores) que comentam e ao mesmo tempo vivenciam os problemas gerados pela recessão econômica dos anos 1930, em que milhões de pessoas chegaram ao nível da miséria. Embora não seja uma das obras teatrais mais estudadas de Arthur Miller (tanto no contexto americano como no brasileiro), a análise de *The American Clock* é fundamental para um maior entendimento da poética deste autor, tão debatida por críticos e dramaturgos brasileiros: diferentemente do que acontece em outros trabalhos teatrais de sua autoria, Miller assume abertamente, em seus ensaios, a importância do elemento épico para a construção de *The American Clock*, e o resultado deste uso “explícito” e “consciente” do épico por parte do dramaturgo é uma utilização mais abrangente e aprofundada de recursos épicos nesta peça, tanto dos que já eram comuns em outras obras de Miller (personagens-narradores, por exemplo), quanto novos recursos como a dança e a música. Outra consequência desta “consciência” do épico é a apropriação que o autor faz de conceitos como o de mural, vaudeville e narrativa oral para a construção formal da peça. Esta preocupação de Arthur Miller em considerar o épico na criação de *The American Clock* existe, dentre outras coisas, devido à necessidade de representar cenicamente a Depressão econômica, uma temática de cunho social, econômico e histórico, cujas transformações sociais, políticas e culturais que ela provocou são cruciais por reverberarem em outras décadas da história dos EUA (e, conseqüentemente, no processo histórico de outros países como o Brasil).

**Palavras-Chave:** *The American Clock*. Arthur Miller. Épico. Grande Depressão. História dos EUA. Teatro Norte-Americano.

## ABSTRACT

**OLIVEIRA, É. S.** *Arthur Miller's The American Clock: Epic form and Great Depression.* Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Considering the concept of epic in theater theories such as Szondi's (2001) and Rosenfeld's (2006), this research aims at analyzing the epic elements present in the structure of *The American Clock* (1980), a play by the American playwright Arthur Miller (1915-2005). The objective is to study how this play's theatrical form (with its epic traces) puts on stage the Great Depression, which was responsible for devastating The United States economy after the 1929 stock market crash and during the 1930s. *The American Clock* contains more than 40 characters (many of them are also narrators) who simultaneously discuss and experience the economic problems generated by this 1930s recession, which led millions of people to face misery in this period. Although *The American Clock* is not one of Miller's most studied theatrical works (both in Brazilian and American context), the analysis of this play is essential to a better understanding of the author's poetics, largely discussed by Brazilian critics and playwrights: Miller overtly declares, in his essays, the importance of the epic element in *The American Clock's* creation, which is something singular in this playwright's career. The result of this "explicit" and "conscious" use of the epic by Miller is a deepened and broadened insertion of epic resources in this play, both the ones already present in other Miller's works (characters-narrators, for example), and new ones such as dance and music. Another consequence of this epic "consciousness" is the author's use of concepts such as "mural", "vaudeville" and "oral narrative" in order to create the form of the play. Arthur Miller's concern in considering the epic in the creation of *The American Clock* exists, among other things, due to the necessity of putting on stage the Great Depression, a social, economic and historical subject, which brought crucial changes responsible for affecting socially, politically and culturally other decades of American history (and, consequently, this 1930s economic crisis also affected the historical process of other countries such as Brazil).

**Keywords:** *The American Clock*. Arthur Miller. Epic. Great Depression. American History. American Theater.

## SUMÁRIO

	<i>Página</i>
<b><u>INTRODUÇÃO</u></b>	<b>14</b>
- Pressupostos teóricos	15
- As várias revisões, versões e edições de <i>The American Clock</i>	21
- Os comentários de Miller sobre <i>The American Clock</i>	24
<b><u>PARTE A: A DEPRESSÃO ECONÔMICA DOS ANOS 1930 COMO MATÉRIA RE- PRESENTADA EM <i>THE AMERICAN CLOCK</i></u></b>	<b>36</b>
<b>1. <u><i>The American Clock</i>: contextualização histórica</u></b>	<b>36</b>
- A “crença” na prosperidade econômica (e no mercado financeiro)	40
- A “crença” nos bancos e no crédito bancário	50
- Os bancos e os fazendeiros norte-americanos	54
- Taylor migra para a cidade: o conceito de sucesso individual	60
- A Alemanha em 1922 e os EUA em 1930	63
- A presença da palavra “acreditar” na peça	65
- As dificuldades econômicas presentes no período de Depressão	69
- Os negros na Depressão	71
- A “Década Vermelha”	77
- A cena no <i>relief office</i>	81
- A mulher durante a Depressão	89
- A Segunda Guerra Mundial	101
- A década de 1930: Um marco na história dos EUA	109
<b>2. <u>Os personagens em <i>The American Clock</i></u></b>	<b>114</b>
- Caracterização sócio-psicológica dos personagens: alguns aspectos	117
- A trajetória da família Baum pela Depressão	117
- Sidney e a questão do casamento por conveniência	134
- Joe: aspirações não concretizadas	138

**PARTE B: O ÉPICO NA ESTRUTURA FORMAL E NA MATÉRIA REPRESENTADA PELA PEÇA** **143**

**3. Recursos épicos: concepções cênicas de tempo e espaço** **144**

- Autonomia das cenas e planos temporais **144**
- A complexidade da estrutura temporal de *Clock* **147**
- As referências de tempo na peça **153**
- A questão da elegia **156**
- A estrutura espacial e a questão do coro em *Clock* **159**
- Indicações espaciais e transições cênicas **164**
- Atores mimetizam objetos e ações da peça **168**

**4. O épico nas falas e diálogos de *The American Clock*** **172**

- Intersecção: diálogos entre personagens e comentários dirigidos ao público **172**
- “Temática épica” nos diálogos da peça **178**
- A função dos comentários épico-narrativos ao público: alguns aspectos **189**
- O discurso de Roosevelt **194**
- Personagens-narradores dialogam entre si **201**

**5. Recursos épicos (forma e matéria representada) em *The American Clock*** **205**

- Uso do humor **205**
- Uso da ironia **214**
- Paralelismos e recorrências cênicas (ligação entre as cenas) **217**
- Referências a personalidades com existência real e histórica **219**
- A coletividade em cena **220**
- A oralidade em cena **221**
- As rubricas da peça **223**
- Gestus social **226**
- Figurinos e adereços em *Clock* **234**



<b>6. <u>As diferentes versões de <i>The American Clock</i></u></b>	<b>238</b>
- Novos personagens na versão final de <i>Clock</i>	240
- Aumento do número de personagens-narradores	243
- Cenas ausentes na versão antiga ou que sofreram alterações significativas na versão final	244
- As diferenças entre as duas versões de <i>Clock</i> : questões linguísticas e textuais	249
- A questão das perucas na versão antiga de <i>Clock</i>	253
- O “procedimento epistolar” na versão antiga de <i>Clock</i>	256
- Alteração do personagem responsável pela fala	261
- Alteração das músicas utilizadas na peça	263
- Falas da versão antiga ausentes na versão final de <i>Clock</i>	266
- As duas versões de <i>The American Clock</i> : um processo radical de revisão	278
<b><u>PARTE C: "CONCEITOS ÉPICOS" EM <i>CLOCK</i></u></b>	<b>279</b>
<b>7. <u>Engels e <i>Clock</i>: Alguns aspectos</u></b>	<b>280</b>
<b>8. <u>A presença do vaudeville em <i>The American Clock</i></u></b>	<b>287</b>
- Ted Quinn, vaudeville, e as grandes corporações	299
<b>9. <u>As músicas utilizadas em <i>The American Clock</i></u></b>	<b>317</b>
- As músicas em <i>Clock</i> : procedimentos de análise adotados no trabalho	321
- Análise das canções de <i>Clock</i>	328
<b>10. <u><i>Hard Times</i>, de Studs Terkel: A narrativa oral em cena</u></b>	<b>357</b>
- Miller e sua vivência nos anos 1930	358
- A presença de <i>Hard Times</i> , de Studs Terkel, em <i>The American Clock</i>	375
- A presença de <i>Hard Times</i> em <i>The American Clock</i> : aspectos gerais	376
- Entrevistados em <i>Hard Times</i> e personagens em <i>Clock</i>	381

- Personagens com nomes iguais e características semelhantes aos entrevistados de <i>Hard Times</i>	382
- Arthur Robertson	382
- Dr. Rosman (David J. Rossman)	388
- Tony (Tony Soma)	394
- Louis Banks	397
- Personagens com nomes diferentes, mas características semelhantes aos entrevistados de <i>Hard Times</i>	406
- Henry Taylor (Harry Terrell)	406
- Irene (Mrs. Willye Jeffries)	411
- Joe (Ray Wax)	417
- Personagens com nomes iguais, mas características diferentes dos entrevistados de <i>Hard Times</i>	424
- Diana Morgan	424
<b>11. <u>The American Clock e a concepção de mural</u></b>	<b>437</b>
- <i>The American Clock</i> e o muralismo mexicano	441
- O mural nos EUA: matéria histórica representada em <i>Clock</i>	449
- Murais contemporâneos	453
<b><u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u></b>	<b>459</b>
<b><u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u></b>	<b>467</b>
<b><u>ANEXOS</u></b>	<b>475</b>
- Anexo 1: “projeto de mural”	476
- Anexo 2: as partituras das músicas de <i>The American Clock</i>	481

## *The American Clock, de Arthur Miller: Forma épica e Grande Depressão*

### INTRODUÇÃO

Um dos principais objetivos deste trabalho é analisar a forma épica em *The American Clock* [O Relógio Americano], peça do dramaturgo americano Arthur Miller (1915-2005), cuja primeira montagem profissional ocorreu em 1980, e cuja versão final foi publicada em livro pelo autor em 1989. Também é objetivo deste estudo entender como esta forma épica é utilizada para representar cenicamente os efeitos da crise de 1929 e da Depressão econômica dos anos 1930 na vida dos americanos e em vários setores da sociedade estadunidense.

Estudar *The American Clock* permitirá, entre outras coisas, lançar luz sobre aspectos correlatos em outras peças de Miller, anteriores ou posteriores a esta obra dos anos 1980 – como, por exemplo, os traços épicos presentes nelas.

Tanto nos EUA quanto no Brasil, o estudo da presença do épico em obras teatrais norte-americanas não é tão frequente – dentre outras coisas, devido à ênfase que a crítica (principalmente a estadunidense) costuma dar a aspectos autobiográficos e psicológicos na análise de peças criadas em solo americano. No entanto, a pesquisa do épico em obras teatrais estadunidenses é de grande importância, uma vez que este elemento tende a estar presente em peças em que há a ligação entre inovações formais e a representação cênica de questões sócio-históricas, sendo que, de uma forma ou de outra, tanto o teatro quanto a história dos EUA e do Brasil se entrecruzam em diversos contextos.

Além disso, existem poucas publicações sobre os textos dramáticos de Miller dos anos 1970 e 1980. Deste modo, a análise desta obra torna-se necessária para uma melhor compreensão das peças de Arthur Miller, uma vez que as leituras feitas até aqui indicam que esta é a única obra que, em seus ensaios<sup>2</sup>, Miller explicitamente considera como tendo uma forma épica (e isto nos possibilita entender melhor o que é o épico para o dramaturgo norte-americano).

Também é necessário tentar entender porque o autor retoma a análise da crise de 1929 numa peça encenada em plena década de 1980. Isso irá auxiliar num melhor entendimento de

---

<sup>2</sup> Dentre os textos escritos por Miller em que ele considera a peça como tendo elementos épicos, destaca-se sua autobiografia *Timebends: a life* (tal como será visto a seguir).

aspectos do processo histórico norte-americano. E este entendimento de Miller e sua poética, além de como esta representa cenicamente a história e a sociedade norte-americanas, é importante para uma compreensão mais abrangente do próprio teatro brasileiro, já que a poética de Miller serviu de fonte teórica e formal para muitos autores nacionais.

### **Pressupostos teóricos**

Este trabalho tem como base principal duas fontes teóricas que analisam o conceito de épico com grande profundidade: *O Teatro Épico*, de Anatol Rosenfeld, e *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, de Peter Szondi.<sup>3</sup>

O primeiro procura analisar a presença do épico ao longo da história do teatro. Para isto, primeiramente, Rosenfeld define o que é este épico, considerando uma divisão das produções literárias em três grandes grupos: a Lírica, a Épica e a Dramática. A primeira abrange os textos em que um indivíduo, num tempo presente (atemporal), expressa seus sentimentos e reflexões, sem necessariamente procurar por um interlocutor. Os versos e poemas estão nesta categoria, que seria a do subjetivo (a expressão dos sentimentos individuais), a da primeira pessoa (eu) e a do presente.

A Épica engloba os textos narrativos, em que alguém narra a um interlocutor o que aconteceu com uma terceira pessoa (ainda que esta seja o próprio narrador no passado, transformado pelos acontecimentos e, neste sentido, já não sendo mais o mesmo ser). Epopeias, romances, contos e novelas estariam inseridos neste gênero. Além disso, a Épica tende a fundir o aspecto subjetivo (alguém que conta, do seu próprio ponto de vista e da forma que melhor lhe aprouver, uma história) ao objetivo (a narração composta de um distanciamento, em que o narrador possui um poder de análise do passado narrado), e enfatiza a terceira pessoa (conta-se a história de um “ele”) e o passado (a narrativa já aconteceu, e está sendo lembrada).

E, por fim, na Dramática, temos os textos teatrais, em que o narrador e o autor “desaparecem” para que só o diálogo entre os personagens entre em cena. Aqui há o aspecto da objetividade (ausência de um ponto de vista subjetivo, de um narrador ou autor), a segunda pessoa (tu) - uma vez que o diálogo é a base do gênero -, e o futuro (a peça puramente dramática não retoma o passado; ela consiste num presente que vai evoluindo nas ações dos personagens, e construindo um futuro a cada cena).

---

<sup>3</sup> Cf. Bibliografia no final do texto.

No entanto, é quase impossível, em termos literários, falar em textos puramente líricos, épicos ou dramáticos. Assim, para os três substantivos Épica, Lírica e Dramática (letra maiúscula), Rosenfeld sugere os adjetivos épico, lírico e dramático (letra minúscula), para indicar e classificar o hibridismo presente nas produções literárias ao longo da história. Um poema, por exemplo, que é da Lírica, pode apresentar em sua estrutura uma história narrada – algo que vêm da Épica. Deste modo, temos um texto da Lírica, mas com traços épicos.

Depois de sugerir esta classificação (que já aparece, de certa maneira, em pensadores como Aristóteles e Hegel), Rosenfeld procura demonstrar que, ao longo da história do teatro, apesar de este ser da Dramática, houve momentos em que as peças tinham características puramente dramáticas (forma fechada), e, em outras épocas, traços líricos e épicos foram mais presentes (forma aberta). Enquanto o teatro medieval apresentava um grande uso de recursos épicos, por exemplo, as obras neoclássicas de Racine tendiam ao drama “puro”.

No caso do drama burguês, que teve sua ascensão no século XVIII, a tentativa foi de se fazer um teatro cuja forma era mais “fechada”. Havia a ênfase no diálogo entre os personagens e na estrutura linear e causal das ações, sendo que uma ação era a causa da seguinte. As referências ao passado e à história não eram prioridade, e existia a tentativa de tornar o teatro uma “ilusão de realidade”, ou seja, sem a presença do ponto de vista de um narrador, em que o público se esquece que o que está vendo é teatro – ou seja, não é real. Além disso, buscava-se uma objetividade que não permitia referências extrapalco, sendo a cena teatral um mundo autônomo e separado da realidade.

No século XIX, houve a transição para uma forma mais “aberta”, que se intensificou no século XX, com peças cada vez mais líricas e épicas. E o grande exemplo disso é o Teatro Épico do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956). Brecht assim explica como funciona o seu teatro:

Assim a questão é esta: será totalmente impossível fazer da reprodução de acontecimentos da vida real o propósito da arte, e portanto fazer da atitude crítica dos espectadores para com eles alguma coisa útil para a arte? Tão logo se começa a refletir sobre isso torna-se claro que uma transformação tão grande só podia ser executada mudando-se a natureza do trânsito entre plateia e palco. Neste novo método de praticar a arte a empatia perderia seu papel dominante. Contra isso será preciso introduzir o efeito distanciamento (efeito-d), que é também um efeito artístico e também redonda numa experiência teatral. Ele consiste na reprodução de incidentes da vida real no palco de modo a sublinhar-lhes a causalidade [histórica e socioeconômica] e trazê-la à atenção do espectador. Esse tipo de arte também gera emoções; tais representações concorrem para o conhecimento profundo da realidade, e isto é que move o especta-

dor. O efeito-d é uma técnica artística antiga; é conhecido da comédia clássica, de certos ramos da arte popular e das práticas do teatro asiático<sup>4</sup> (BRECHT, 2002, p.98).

Ao invés da ação causal que é própria do drama, por exemplo, as obras de Brecht são compostas por episódios independentes, interligados sob uma perspectiva narrativa e analítica.

As peças brechtianas estimulam as referências ao passado e à história, o que acaba com qualquer tentativa de se fazer do teatro um “mundo autônomo”. Brecht também fazia uso de narração, seja por meio de narradores, seja por meio de canções que tinham uma função narrativa e serviam para comentar as cenas no palco. Além disso, havia a presença do “coro” – traço épico já presente nas tragédias da Grécia antiga, que serve para narrar e comentar fatos da peça. Tal forma teatral foi desenvolvida por Brecht para estruturar uma análise dos problemas sociais vigentes naquele período em que viveu o dramaturgo alemão:

A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um ‘palco científico’ capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora (ROSENFELD, 2006, p.148).

Neste sentido, a história e o contexto socioeconômico são foco central e termos-chave na representação cênica presente nas peças de Brecht:

Os incidentes são *historicizados* e socialmente *ambientados* (O primeiro caso, naturalmente, ocorre acima de tudo com os incidentes dos dias atuais: o que quer que seja não foi sempre, e não o será sempre. O segundo reiteradamente projeta uma luz controversa sobre a ordem social reinante e sujeita-a a discussão) (BRECHT, 2002, p. 101).

Peter Szondi é outro teórico que também descreve as características do drama burguês, cuja instabilidade formal no século XIX deu origem a novas formas teatrais, líricas e épicas, no século XX.

Segundo Szondi, o drama burguês surgiu com a ascensão econômica desta classe social, que tomou o poder político no século XVIII, com a Revolução Francesa. Era necessária uma forma teatral que representasse a burguesia, e, deste modo, as peças que apresentavam esta estrutura formal passaram a enfatizar o indivíduo e o diálogo intersubjetivo. Este indiví-

---

<sup>4</sup> BRECHT, B. *Diário de Trabalho (Vol. 1 - 1938-1941)*. Organização de Werner Hecht. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

duo era, geralmente, um sujeito livre (em geral, homem, branco e dono de propriedade privada) e que luta contra obstáculos familiares e sociais para conseguir seus objetivos. A ação é a sua palavra-chave<sup>5</sup>.

O drama burguês procura conservar as características da Dramática. Assim, apresenta uma tensão nos diálogos intersubjetivos, e estes servem como fonte e espelho do conflito entre os personagens. As ações anteriores são causa das ações seguintes, numa evolução temporal linear, sem saltos para o futuro distante ou retornos ao passado<sup>6</sup>. Não há referências e alusões ao que está fora do palco – o que dificulta, de certa maneira, análises históricas e sociais mais abrangentes numa peça. Autores, atores e narradores também não apresentam os seus pontos de vista em cena, e o palco torna-se um universo autônomo, gerador de uma “ilusão de realidade”: “o drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si” (SZONDI, 2001, p.30).

A plateia tem um papel passivo neste teatro, e tende a se identificar emocionalmente com os dilemas do herói, o que pode dificultar um olhar mais crítico e analítico ao que ocorre cenicamente; do mesmo modo, os atores são apenas porta-vozes das falas e dos gestos dos personagens: “A arte do ator também está orientada ao drama como um absoluto. A relação ator-papel de modo algum deve ser visível; ao contrário, o ator e a personagem têm de unir-se, constituindo o homem dramático” (SZONDI, 2001, p.31).

No entanto, no século XIX, outros setores da sociedade - operários, trabalhadores rurais, artistas, mulheres - passaram a contestar e a questionar o poder político e econômico da burguesia. Isso acaba afetando também o teatro, e o drama burguês, por exemplo, passa a apresentar elementos que não lhe pertenciam. Szondi utiliza o termo “crise do drama” para analisar este fenômeno (cf. SZONDI, 2001, p.35).

Nas peças de Ibsen, por exemplo, há a chamada “técnica analítica” - termo empregado por Peter Szondi para descrever uma estrutura formal em que o passado dos personagens passa a ter mais importância do que o presente em cena (uma vez que este passado se torna objeto de análise em andamento ao longo da peça) – algo contrário a um drama que enfatiza o tempo presente; Também em Ibsen, a mulher (que não era livre, pois dependia economicamente deste marido burguês) passa a ter uma centralidade que não possuía antes. Já Haupt-

---

<sup>5</sup> “O que o drama apresenta é sempre uma luta, que, com fortes perturbações da alma, o herói desencadeia contra forças de oposição [What the drama presents is always a struggle, which, with strong perturbations of soul, the hero wages against opposing forces]” (FREYTAG, 1904, p. 104-5) [Tradução minha].

<sup>6</sup> A narrativa também não costuma ter espaço no drama burguês: “Sendo o diálogo o veículo discursivo do drama, não há nele lugar para a narrativa (épica), mesmo que ele sempre esteja ‘contando uma história’. Por isso o drama moderno eliminou prólogo, coro, epílogo – componentes essenciais à tragédia clássica [grega]” (COSTA, 1998, p.57).

mann, ao invés de representar cenicamente o indivíduo, acaba enfatizando e expondo no palco a própria coletividade de trabalhadores e seus dilemas econômicos. E Tchekov constrói personagens que demonstram muita dificuldade para agir e se comunicar. Muitos deles são membros da aristocracia czarista russa, e esperam passivamente o seu destino de derrocada econômica - o que vai contra o conceito de ação dramática.

A matéria social cenicamente representada por estes dramaturgos do século XIX em suas obras é alheia ao drama e vai incidir em sua forma, o que irá gerar novas formas teatrais no século XX. Entre elas, está o Teatro Épico de Brecht, criado para analisar questões sócio-históricas de sua época. A noção de indivíduo é posta de lado, e o palco passa a representar a coletividade imersa na realidade social e histórica. Preocupações com a unidade de tempo, espaço e ação – importantes para o drama – são preteridas pelo Teatro Épico. Saltos temporais e espaciais são importantes neste teatro, e as obras brechtianas apresentam um “desenvolvimento épico com saltos” (cf. BRECHT, 2010, p.155):

Quanto ao efeito: as emoções serão contraditórias, se fundirão umas nas outras etc. Sob todos os aspectos, o espectador se torna um dialético. O salto é dado constantemente do particular para o geral, do individual para o típico, do agora para o ontem e o amanhã, a unidade do incongruente, a descontinuidade do processo em curso (BRECHT, 2002, p. 151).

No teatro brechtiano, ao invés da estrutura linear e causal do drama, com começo, meio e fim, e que forma um todo indivisível, temos peças divididas em episódios independentes que se interligam pela análise socioeconômica cenicamente feita (tese), e cuja principal função é a alusão analítica à realidade e aos problemas sociais e econômicos vividos pelos homens:

De acordo com o sistema aristotélico de construir uma peça e o estilo de representar que o acompanha (os dois conceitos podem eventualmente trocar de lugar), a ilusão da plateia com relação ao modo como os incidentes mostrados no palco se produzem e acontecem na vida real é ajudada pelo fato de que a apresentação da história forma um todo indivisível. Seus pormenores não podem ser comparados um por um com suas partes correspondentes na vida real. Nada pode ser ‘tirado de seu contexto’ para, digamos, ser posto no contexto da realidade. A resposta reside no estilo alienante da representação. Nesta, o fio da história é um fio fragmentado; o todo isolado é constituído de partes independentes que podem e devem ser comparadas com os incidentes das partes correspondentes na vida real. Este modo de representar extrai toda a sua força de comparações com a realidade; em outras palavras, está a todo instante dirigindo a atenção para a causalidade [histórica e socioeconômica] dos incidentes reproduzidos (BRECHT, 2002, p.100-1).



Esta estrutura episódica é própria de textos de cunho épico. Rosenfeld, ao comentar sobre a obra de Hauptmann, dramaturgo alemão do século XIX cujas peças apresentam fortes traços épicos, aponta para esta forma teatral de episódios independentes:

(...) Sua pretensão não é apresentar um microcosmo cênico autônomo que, como tal, tem princípio, meio e fim no palco. Sua pretensão é apresentar uma ‘fatia’ da realidade e não uma pequena totalidade em si fechada. Não é a peça como tal que se finda (pois a realidade continua), mas é o ‘narrador’ que dá por encerrada a peça num momento arbitrariamente escolhido (...) (ROSENFELD, 2006, p.96).

No caso das obras de Brecht, o espectador do Teatro Épico deve ter uma atitude racional, de análise objetiva dos acontecimentos sobre o palco. Isto não exclui o lado emocional: “Todo pensamento necessário tem seu correlato emocional, todo sentimento seu correlato intelectual” (BRECHT, 2002, p.20); no entanto, subordina o aspecto emocional a este estudo analítico feito por uma peça do Teatro Épico dos processos históricos e socioeconômicos: “No teatro aristotélico a empatia é também intelectual, e o teatro não-aristotélico [Épico] emprega a crítica emocional” (BRECHT, 2002, p.137).

Nas peças brechtianas, a plateia não deve identificar-se com os personagens, e sim analisá-los e questioná-los; além disso, a ideia é que o público faça a análise e a reflexão sobre seu entorno sociopolítico. O uso de músicas e outros recursos que façam referências à realidade histórica e social extrapalco auxiliam no estudo sobre a situação socioeconômica dos personagens, quebrando qualquer ilusão de que a produção cênica é uma realidade autônoma, pois, no Teatro Épico, o teatro é visto como teatro desde o início: “O ator não precisa transmitir ao espectador a ilusão de que está num mundo verdadeiro, mas necessita, sim, que confirme a este que está num teatro de verdade<sup>7</sup>” (BRECHT, 2010, p.195). Estes atores também podem exprimir seus pontos de vista, e estes podem ser contrários aos dos personagens<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> “El actor no necesita que se le trasmita la ilusión de que está en el mundo verdadero, pero sí necesita que se le confirme que está en un teatro de verdad”. BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. Traducción al español, selección y prólogo de Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba Editorial, 2010. Os trechos deste livro citados nesta tese têm tradução minha para o português.

<sup>8</sup> Chama a atenção como Lukacs, ao falar sobre o épico, comenta que os textos teatrais (ou seja, a Dramática) apresentam uma forma e um universo mais fechados em si mesmos, enquanto que as obras épicas teriam uma estrutura mais “empírica”, centrada na realidade e na história: “É por isso que, quando o ser perde esta totalidade espontaneamente fechada sobre ele mesmo e presente aos sentidos, o drama pode encontrar, apesar disso, no seu pressuposto formal, um mundo problemático, sem dúvida, mas capaz de conter tudo e de ser suficiente a si mesmo. A grande poesia épica não tem o mesmo poder. Para ela, o dado concreto constitui um princípio, qualquer que ele possa ser; nas suas bases transcendentais que decidem tudo e que determinam tudo, ela é empírica; (...) ela não poderá jamais, a partir de sua forma, ultrapassar a vida dada historicamente, com sua extensão e profundidade, sua perfeição e sua manifestação sensível, sua riqueza e sua ordenação [C'est pourquoi, lorsque l'être a perdu cette totalité spontanément close sur elle-même et présente aux sens, le drame peut trouver néanmoins,

Assim, traços líricos e épicos se tornam muito importantes para o teatro do século XX, com peças cujas análises são de ordem subjetiva e social, entre outras questões. Deste modo, quando Miller declara que *The American Clock* possui traços épicos que auxiliam no entendimento de aspectos da Depressão dos anos 1930, tais referências teóricas (Rosenfeld e Szondi) acabam tornando-se essenciais para o estudo desta obra.

### **As várias revisões, versões e edições de *The American Clock***

*The American Clock* demonstra uma grande peculiaridade em relação a outras peças de Arthur Miller. De acordo com o que foi lido e pesquisado até aqui, ela pode ser vista como a primeira em que o autor considera explicitamente, em seus textos críticos, como tendo “traços épicos”, “impulsos épicos”, embora tais traços já estejam em suas obras anteriores. Assim, a análise de *The American Clock* se torna importante para nos ajudar a entender o que é o épico para o dramaturgo norte-americano – algo que auxilia numa melhor compreensão da poética de Miller.

Outro aspecto muito singular de *The American Clock* são as constantes e intensas mudanças que a obra sofreu ao longo do tempo. Sua estreia oficial se deu em 1980; no entanto, a primeira versão da peça (uma espécie de “esboço”) apresenta como data julho de 1970 (este esboço, juntamente com outros “manuscritos” de Miller, está sendo mantido no Harry Ramson Center, na Universidade do Texas, em Austin)<sup>9</sup>. Antes desta estreia oficial em 1980, houve uma produção universitária (na Universidade de Michigan), chamada, naquele momento, de *The American Clock: a Mural for Theatre* [*O Relógio Americano: Um Mural para o Teatro*] (cf. KUSHNER, 2012, p. 805). Ela foi produzida pelos *University Players*, que anunciaram uma “turnê mundial” desta versão da peça para abril de 1974.

Dadas as apresentações prévias no Harold Clurman Theater em Nova Iorque em abril de 1980, a primeira produção oficial de *The American Clock* foi em 24 de maio do mesmo ano (Spoleto Festival’s Dockside Theater) em Charleston, Carolina do Sul (o diretor da peça foi Dan Sullivan). Produziram-na também no Mechanic Theater em Baltimore. Após ter sido

---

dans son apriorité formelle, un monde sans doute problématique, mais capable de tout contenir et de se suffire à lui-même. La grande poésie épique n'a pas le même pouvoir. Pour elle, le donné concret constitue un ultime principe, quel qu'il puisse être; dans son fondement transcendantal qui décide tout et qui détermine tout, elle est empirique; (...) elle ne pourra jamais, à partir de sa forme, dépasser la vie historiquement donnée, avec son étendue et sa profondeur, sa perfection et sa manifestation sensible, sa richesse et son ordonnance]" (LUKACS, 1963, p.38) [tradução minha]

<sup>9</sup> Em *Timebends*, sua autobiografia, Miller conta que, na época da produção londrina de 1986, “já se passava mais de uma década desde quando escrevi *The American Clock* [it was already over a decade since I had written *Clock*]” pela primeira vez (MILLER, 1995, p. 586) [tradução minha]

revisada, houve sua montagem no Biltmore Theater em Nova Iorque, em 20 de novembro, com direção de Vivian Matalon – e, neste momento, a peça foi considerada uma espécie de fracasso, com somente 12 apresentações. Este pode ser visto como um “momento de virada” no processo de finalização de *The American Clock*, pois o autor considera que muito deste “fracasso” ocorrido na Broadway se deve às revisões, que tiraram o “impulso épico original” do texto.

Como será visto a seguir, Miller, em seus ensaios, descreve a *Broadway* e a sua estrutura de teatro comercial como um local pouco propício para a representação cênica de questões sociais, políticas e históricas dos EUA, sendo este um aspecto que pode explicar a razão de *The American Clock* não ter obtido sucesso em solo nova-iorquino. Algo que também será exposto adiante são os comentários de críticos como Rich (1980), que se opõe ao grande número de personagens da peça, vendo muitos deles como “desnecessários”; este crítico, provavelmente, tinha a expectativa de que a obra enfatizasse conflitos psicológicos e os aspectos autobiográficos relacionados a Miller por meio de um maior destaque aos personagens da família Baum (vista por muitos estudiosos como a representação de Miller e de seus familiares em *Clock*), enquanto a estrutura da peça, ao contrário, privilegia a exposição cênica de mais de 40 personagens que representam diferentes setores socioeconômicos dos EUA durante a Depressão econômica dos anos 1930.

No entanto, se houve um “fracasso” comercial de *The American Clock* em Nova Iorque devido, entre outras coisas, à incompatibilidade entre as questões sociais, políticas e históricas levantadas pela peça e a expectativa de administradores, críticos e parte do público da *Broadway* para que as obras teatrais apresentem ênfase no indivíduo, na autobiografia e nas questões psicológicas, a importância de *Clock* para o entendimento da obra e da poética de Miller é muito grande, uma vez que o estudo da peça ajuda a compreender como o dramaturgo americano entendia o épico, e como ele desenvolve a análise de questões sócio-históricas (a Depressão econômica) por meio desta estrutura épica. Como será visto adiante, o público inglês parece ter percebido melhor esta importância.

Novas revisões de *The American Clock* foram feitas, até que uma versão do texto foi definida por Miller como sendo a “final”. Segundo o dramaturgo norte-americano, ela retoma muito do “impulso épico” inicial da obra. Esta versão final teve sua primeira produção em junho de 1984, em Los Angeles (Mark Taper Forum, com direção de Gordon Davidson). No entanto, a apresentação mais apreciada por Miller (e também a mais premiada) foi a montagem londrina no British National Theatre em agosto de 1986, com direção de Peter Wood.

Nas palavras do dramaturgo norte-americano, presentes em seu ensaio “Condições da Liberdade: Duas Peças dos Anos 1970 (*The Archbishop Ceiling; The American Clock*)<sup>10</sup>”:

*The American Clock* começou [a ser escrita] no início dos anos 1970 e não obteve uma versão final até a sua produção no Mark Taper Forum em Los Angeles (1984) – um texto que, por sua vez, foi ativamente e às vezes hilariantemente interpretado pela produção de Peter Wood dois anos depois no Teatro Nacional Britânico.<sup>11</sup>

Esta última versão da obra foi lançada como livro em 1989, numa edição preparada por Miller para a leitura após a revisão final: *The Archbishop Ceiling; The American Clock: Two Plays* (New York: Grove Press, 1989).

Tal processo de revisão feito por Miller também ocorre com frequência em outras obras. *The Archbishop Ceiling* (*O teto do arcebispo*), por exemplo, estreou em 1977 no Kennedy Center’s Eisenhower Theater, e não teve uma boa recepção. A ideia de uma produção na *Broadway* foi descartada. Tal como *The American Clock*, a peça foi reescrita e revisada até a sua reapresentação em Cleveland, Ohio, em 1984, e suas produções londrinas de 1985 e 1986, que receberam críticas mais favoráveis.

Também em *The Archbishop Ceiling* Miller argumenta que o impulso inicial da obra foi distorcido ao longo do tempo, e que revisá-la serviu para restaurar esta ideia original. No entanto, as alterações e revisões feitas em *The American Clock* parecem ser bem mais radicais do que em outras obras do autor norte-americano: *Clock* apresenta inserção de novos personagens e novas cenas, inclusão, exclusão e adaptação de diálogos, e a utilização de mais canções dos anos 1930 (e de uma banda de jazz para tocá-las), dentre outras mudanças que serão vistas adiante. Além disso, *The Archbishop Ceiling*, por exemplo, só teve uma edição publicada em livro (Methuen, Londres) em 1984 - ou seja, quando Miller estabeleceu o “texto final” da obra. Já *The American Clock* foi publicada em 1982 (New York: Dramatists Play Service) e 1983 (London: Methuen) numa versão anterior à “finalização” feita pelo dramaturgo. Assim, temos, ao menos, duas versões publicadas da peça: uma posterior à produção nova-iorquina de 1980, e outra que foi a base das montagens de Los Angeles e Londres (1984 e 1986 respectivamente).

<sup>10</sup> MILLER, A. Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies (*The Archbishop Ceiling; The American Clock*). In: KUSHNER (ed), 2012, p. 769-781.

<sup>11</sup> “*The American Clock* was begun in the early seventies and did not reach final form until its production at the Mark Taper Forum in Los Angeles in 1984, a version that in turn was movingly and sometimes hilariously interpreted in the Peter Wood production two years later at the British National Theatre”. MILLER, A. Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies. In: KUSHNER (ed), 2012, p.774. Os trechos deste ensaio de Miller citados nesta tese terão tradução minha.

Ambas as versões de *The American Clock* possuem uma base comum; há, porém, diferenças substanciais nelas – especialmente no final da peça. Deste modo, o texto que será objeto de estudo desta pesquisa é o que está presente na edição de Tony Kushner (2012), uma vez que esta é a mais recente e possui a versão de *The American Clock* considerada por Miller como sendo a final (publicada por este em 1989). No entanto, a versão mais “antiga” da peça não deve ser desprezada: sua utilização será importante numa seção específica deste trabalho, a título de comparação com o texto mais recente. Tal comparação trará semelhanças e diferenças no tratamento do épico dado por Miller, o que nos fará entender melhor o seu conceito de épico na dramaturgia.

### Os comentários de Miller sobre *The American Clock*

Miller comenta em *Timebends*, sua autobiografia, sobre a produção inglesa de *The American Clock*, com direção de Peter Wood, que ocorria no National Theatre Cottesloe. Ao mesmo tempo, *The Archbishop Ceiling* estava sendo encenada em Londres (no Barbican Pit) pela Royal Shakespeare Company. É possível perceber que, para o dramaturgo americano, apesar dos cortes que Margaret Thatcher fez nos subsídios para a montagem de peças na Inglaterra, a encenação londrina foi satisfatória em vários aspectos.<sup>12</sup>

Miller chama a atenção para a presença de uma “banda de jazz [jazz band]” e de uma “verdadeira multidão sobre o palco [real crowd onstage]” na montagem de Wood – ambos os aspectos aparentemente ausentes na produção americana<sup>13</sup>. Tais elementos introduzem traços épicos na peça – a música que comenta a cena, e a coletividade que substitui a centralidade dramática do indivíduo.

A banda de jazz e a “multidão” foram alguns dos aspectos que fizeram Miller se lembrar do “impulso épico original” desejado pelo autor norte-americano, e algo presente na produção londrina de *The American Clock*:

(...) e, vendo a versão de Wood, eu senti uma feliz tristeza em saber que o meu impulso original estava correto nesta peça; mas, como já havia acontecido antes, mais de uma vez, na produção americana eu não tive a sorte de trabalhar com pessoas suficientemente tranquilas para lidar com temas psico-políticos e pa-

<sup>12</sup> Anos antes, Peter Wood também dirigira outra peça de Miller em Londres: *Incident at Vichy*.

<sup>13</sup> Miller considerava impossível haver uma banda de jazz daquele porte “no teatro nova-iorquino em estado de penúria [in the penurious New York theatre]”, com suas dificuldades econômicas. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 778.

ra convertê-los num estilo teatral - um desafio superado com mais frequência pelo teatro britânico.<sup>14</sup> (MILLER, 1995, p. 586)

Como é possível perceber na citação acima, Miller argumenta que os temas político-econômicos (ou “psico-políticos”, nas palavras do dramaturgo, numa tentativa de analisar as esferas psicológica e social em conjunto) relacionados aos EUA e representados cenicamente em suas peças acabavam sendo tratados como tabus em produções americanas de suas obras, enquanto que, na Inglaterra, tais discussões políticas sugeridas nos palcos millerianos receberam uma recepção melhor ao longo do tempo. Isto ocorre, por exemplo, com *A View from the Bridge*, peça de 1955 que aborda indiretamente a temática do macarthismo ocorrido no início da Guerra Fria - ou seja, a perseguição feita pelo governo dos EUA, por meio do senador McCarthy, a todos que fossem considerados opositores do governo e / ou simpatizantes do regime soviético (sendo ou não opositores de fato).

A versão em um ato desta obra foi mal recebida na *Broadway*. O dramaturgo norte-americano revisou e dividiu o texto em dois atos, e *A View from the Bridge* obteve grande êxito em sua produção londrina. A peça revisada só teria uma montagem profissional nos Estados Unidos em 1965, alguns anos após a atuação persecutória do senador McCarthy, o que poderia indicar que esta recepção do público e da crítica estadunidense às obras de Miller não estaria ligada somente à questão da qualidade formal da obra – como poderia supor um processo de revisão – mas também aos diversos temas políticos, econômicos e sociais relacionados aos EUA e que o dramaturgo analisa em suas peças.

Exemplo disso é esta obra de 1955. Se ela teve uma recepção discreta por parte da crítica e do público, isto pode ter ocorrido devido ao fato de que, uma vez que pessoas que se opunham ao sistema político estadunidense estavam sendo rotuladas como comunistas e espiões soviéticos, o que gerava perseguições, processos e demissões a estas pessoas, qualquer comentário favorável ou adesão às ideias da peça, por exemplo (que criticavam esta perseguição feita por membros do governo norte-americano), poderia trazer dificuldades a quem fosse a favor das concepções de um texto teatral como *A View from the Bridge* (tal como gerou problemas para o próprio Miller, que foi processado por sua suposta “filiação” a movimentos de

---

<sup>14</sup> “(...) and, seeing Wood’s version, I felt the happy sadness of knowing that my original impulse had been correct in this work; but as had happened more than once before, in the American production I had not had the luck to fall in with people sufficiently at ease with psychopolitical themes to set them in a theatrical style, a challenge more often tackled in the British theatre”. MILLER, A. (1987). *Timebends: A Life*. New York: Penguin Books, 1995. Os trechos deste livro citados nesta tese são por mim traduzidos.

esquerda, e por não aceitar delatar aos departamentos governamentais pessoas supostamente “subversivas” na visão do governo dos EUA dos anos 1950).<sup>15</sup>

Segundo Miller, na Inglaterra, tanto *The American Clock* como *The Archbishop Ceiling* “foram produzidas na sua versão inicial, sem contaminação”, como se tivessem “recém-saído da minha mesa” (MILLER, 1995, p.587)<sup>16</sup>. Já nos Estados Unidos, o dramaturgo diz ter “sufocado” o seu impulso épico de análise social para adaptar à obra ao contexto da *Broadway* – e, entre as mudanças feitas pelo autor, estaria a “personalização” da peça, ou seja, com a sua estrutura formal deixando de enfatizar o coletivo para focar o indivíduo:

(...) mas a própria palavra *sociedade* significa morte na Broadway, e, tal como em *The Archbishop Ceiling*, eu tinha, sem esperanças, desistido e remodelado a peça numa estrutura que eu imaginei ser a de um Teatro Apavorado. No final, como sempre, eu só poderia me culpar por isto, mas eu me senti desesperadamente sozinho naquele momento e fui persuadido a personalizar o que deveria ter sido a permissão de um impulso épico original, com sua concentração no colapso da sociedade (MILLER, 1995, p. 586-7).<sup>17</sup>

Outra razão do “fracasso” de *The American Clock* em solo nova-iorquino teria sido as dificuldades financeiras pelas quais passava a *Broadway* naquele momento:

Mais precisamente, a peça deixou de ser encenada dias depois da abertura, mesmo com uma audiência que lotava o teatro, num momento em que o produtor disse não haver mais um centavo no caixa para fazer a publicidade de sua existência – tal era a brutal inanição da *Broadway*<sup>18</sup> (MILLER, 1995, p. 587).

Por outro lado, Miller comenta que o sucesso de *Clock*<sup>19</sup> em solo britânico foi tão grande que ela teve de ser transferida para o Olivier, o maior dos três teatros nacionais ingleses. Além disso, *The American Clock* ganhou o prêmio Olivier [*Olivier Award*] como a melhor peça da temporada (sobre o prêmio, cf. KUSHNER, 2012, p. 797).<sup>20</sup>

<sup>15</sup> O dramaturgo americano comenta que, alguns meses depois do início das produções de *The American Clock* e *The Archbishop Ceiling*, houve a reestrea em Londres de *A View from the Bridge* (direção de Alan Ayckbourn), o que fez três peças suas – rejeitadas nos Estados Unidos – estarem em cartaz ao mesmo tempo na capital britânica.

<sup>16</sup> “were done in their early, uncontaminated versions, more or less fresh from my desk”.

<sup>17</sup> “(...) but the very word *society* is death on Broadway, and as with *The Archbishop’s Ceiling*, I had hopelessly given way and reshaped a play for what I had come to think of as Frightened Theatre. In the end, as always, I would only blame myself for that, but I had felt despairingly alone then and was persuaded to personalize what should have been allowed its original epic impulse, its concentration on the collapse of a society”.

<sup>18</sup> “More precisely, it had closed to nearly full houses a few days after opening, when the producer did not have a cent left with which to advertise its existence, such was the brutal inanity of Broadway”.

<sup>19</sup> Em vários momentos desta tese, *The American Clock* será referido apenas como *Clock*, termo também utilizado pelo dramaturgo quando faz alusão à peça (cf., por exemplo, MILLER, 1995, p. 586).

<sup>20</sup> Em *Timebends* (cf. MILLER, 1995, p. 589), Miller critica duramente, neste momento, o excesso de comercialismo da *Broadway*, e a falta de um apoio ao teatro, de uma “cultura teatral” americana, que permita que boas

Arthur Miller se queixa de que certas peças suas – tal como *The American Clock* - foram aclamadas em várias cidades pelo mundo, mas não nos Estados Unidos. O autor americano tinha, naquele momento, uma sensação de que, de certa forma, ele estava se tornando “invisível” em seu próprio país <sup>21</sup> (cf. MILLER, 1995, p.589). Provavelmente, as denúncias de problemas sociais americanos feitas por Miller não foram bem recebidas em sua terra natal, sendo mais bem vistas em lugares cujo distanciamento espacial da situação sociopolítica dos EUA acabou permitindo um entendimento e uma recepção mais favoráveis de sua obra – ou seja, em países estrangeiros:

De fato, o momento expressava uma diferença cultural que havia se desenvolvido há algum tempo: ainda que os críticos americanos estivessem se queixando que o trabalho mais recente de Miller [dos anos 1980] não igualava os seus feitos anteriores, os críticos britânicos estavam desenvolvendo um apreço profundo pelas peças de Miller e um respeito ascendente pela sofisticação de suas obras<sup>22</sup> (SCHLUETER, 1997, p.160).

Se a Inglaterra, por exemplo, foi um destes países que acolheu calorosamente a obra milleriana de cunho sócio-político, isto se deve, dentre outras coisas, à formação teatral deste país no século XX, diferente da ocorrida nos EUA. A recepção ao Teatro Épico do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, e à sua análise de questões sociais, políticas e econômicas também está entre as que foram muito mais intensas na Inglaterra do que nos Estados Unidos.

Enquanto a estrutura teatral estadunidense é de ordem essencialmente comercial, ocorreu, na Inglaterra pós-Segunda Guerra Mundial, o surgimento de um teatro bastante subsidiado pelo Estado. Isto possibilitou um maior espaço para o fortalecimento da dramaturgia britânica, e conseqüentemente, houve a aplicação de elementos épico-brechtianos nas produções teatrais em solo inglês (até a administração da primeira-ministra britânica Margaret Thatcher, nos anos 1980, que, como o próprio Miller comenta em seus ensaios, estava eliminando os subsídios estatais aos teatros e às companhias).

---

peças apareçam e extraordinárias surjam delas. Podemos entender pelas palavras do dramaturgo norte-americano que este era um momento de “jornais poderosos” e administração teatral “irresponsável” em Nova Iorque, que tolhiam a montagem de peças, geravam lucros exorbitantes para alguns e deixavam o teatro norte-americano numa situação de sufocamento em termos de produção e criatividade (“*gasping for air*”, nas palavras de Miller).

<sup>21</sup> “when in fact I had only been invisible in my own land”.

<sup>22</sup> “Indeed, the moment expressed a cultural difference that had been developing for some time: even as the American critics were complaining that Miller's recent work did not match his earlier achievement, British critics were developing a deep appreciation for Miller's plays and a growing respect for their sophistication”. SCHLUETER, J. Miller in the Eighties. In: BIGSBY, C.W.E. *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 152-167. Os trechos deste texto citados nesta tese têm tradução minha.



Tais subsídios foram fruto da política de "consenso pós-guerra [*postwar consensus*]" dos diferentes partidos políticos da Inglaterra entre 1945 e 1960, que criou um governo central forte, trabalhou para erradicar o desemprego, e gerou uma ênfase na aplicação de medidas de bem-estar social para sua população (investimentos em saúde e educação). No caso específico da arte teatral, houve subsídios estatais oriundos do Conselho de Arte (*Arts Council*) a partir de 1946, que fortaleceram sobremaneira o teatro em solo britânico.

Graças a estes subsídios e à expansão da educação, dramaturgos e diretores oriundos das classes trabalhadora e média começaram a surgir com intensidade. Num ano como o de 1956, por exemplo, além da própria montagem londrina de *A View from the Bridge* (*Panorama visto da ponte*), de Arthur Miller, houve o surgimento de *Look Back in Anger* (*Olhe para trás com raiva*), peça de John Osborne - expoente na dramaturgia moderna inglesa - e a excursão do *Berliner Ensemble* (companhia teatral alemã ligada à obra de Brecht) encenando peças brechtianas em solo britânico pela primeira vez. Além disso, em 1964, John Willet, um dos mais importantes críticos da obra do dramaturgo alemão, traduziu para o inglês os textos teóricos brechtianos. Diferentemente do que ocorreu nos EUA, este contexto permitiu a acolhida mais favorável, na Inglaterra, a obras de cunho épico e que analisam questões sociais, políticas e econômicas, tais como as peças de Brecht e as de Miller (REINELT, 1994).

Outro aspecto que deve ser levado em conta, em *The American Clock*, é a década em que a peça foi criada. Os anos 1970, para Miller, são vistos como um período em que havia uma desilusão com o funcionamento da esfera social, e até com os seres humanos em geral: “Tanto *The Archbishop Ceiling* quanto *The American Clock* foram tentativas mentalmente árduas de detectar o que, nos anos 1970, havíamos perdido – uma concepção unificada de seres humanos, um lado internamente psicológico aliado ao sociopolítico” (MILLER, 1995, p.587)<sup>23</sup>. Para o autor norte-americano, tal pessimismo era oriundo de uma visão existente nesta década da luta política e social como algo ineficaz: “Havia uma consciência comum de exaustão, ao ponto onde a política e o próprio pensamento social pareciam ridiculamente desatualizados e inocentemente impotentes, funcionando apenas como temas da comédia negra<sup>24</sup>”.

Na opinião do dramaturgo norte-americano, esta década apresentava uma certa “indefinição”, cuja origem estaria numa sensação de derrota dos movimentos políticos e sociais que

<sup>23</sup> “Both were hard-minded attempts to grasp what I felt like in the seventies had all but lost – a unified conception of human beings, the inmate psychological side joined with the socio-political”.

<sup>24</sup> “There was a common awareness of exhaustion, to the point where politics and social thought themselves seemed ludicrously out of date and naively ineffectual except as subjects of black comedy”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p.770.

eclodiram nos anos 1960, algo que fortaleceu o poder estabelecido nos anos 1970, e consolidou sua estrutura financeira. Até mesmo a noção de racionalidade parecia estar sendo descartada neste momento: “nos anos 1970 o racional parecia falido como uma última sanção (...)”. E, com a falência deste, desapareceria também uma consciência da “história, e da evolução de ideias e atitudes”<sup>25</sup>.

Tanto *The Archbishop Ceiling* (discutindo o papel do artista sob a opressão política e a espionagem no contexto da Guerra Fria) quanto *The American Clock* (construindo o que deveria ser um “mural” da sociedade americana nos tempos da Depressão dos anos 1930) são obras que nasceram nos anos 1970. Neste sentido, elas são prováveis tentativas de organizar um pensamento analítico sobre temas sócio-históricos num período em que o impulso artístico para este tipo de análise parecia ficar cada vez mais rarefeito.

Isto fez com que, assim como aconteceu em *The Archbishop Ceiling*, Miller discutisse, em *The American Clock*, “os fatos objetivos do colapso social [*the objective facts of the social collapse*]”. E, por meio do debate sobre a Depressão econômica, o estudo do processo histórico dos EUA está sobremaneira presente nesta peça: “Para dizer de outra maneira, eu queria nos colocar em nossa história por meio da revelação de uma linha que pudesse servir de base para esta medida [análise]” (MILLER, 1995, p. 587)<sup>26</sup>.

Quando Peter Wood perguntou a Miller como este queria que *The American Clock* fosse encenada, o dramaturgo reforçou ao diretor inglês o seu desejo de uma produção épica, baseada na concepção de mural:

Eu disse para ele [Wood] que eu estava atrás de um estilo épico, tal como um mural. Na pintura, eu pensava no mural como uma profusão de imagens individuais que auxiliavam na composição de um tema social ou religioso – a *Guernica* de Picasso, o trabalho de Rivera ou de Orozco, ou mais subjetivamente o de Hieronymus Bosch, assim como inumeráveis pinturas religiosas. Estas frequentemente condensam num único cenário a Virgem, Cristo, e alguns santos, juntamente com o rosto do mecenas do artista, ou de seus amigos e inimigos, e às vezes até o próprio rosto do pintor, tudo isto organizado em volta de algum tema sublime de ressurreição ou de salvação. De perto você consegue contemplar retratos individuais, mas eles estão subordinados ou são conduzidos por uma afirmação doutrinária maior, que é aberta e não apresenta disfarces (MILLER, 1995, p. 588).<sup>27</sup>

<sup>25</sup> “by the seventies the rational seemed bankrupt as an ultimate sanction (...). And with it went a sense of history, even of the evolution of ideas and attitudes”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p.770.

<sup>26</sup> “To put it in another way, I wanted to set us in our history by revealing a line to measure from”.

<sup>27</sup> “What I had been after, I told him, was an epic style, like a mural. In painting, I thought of the mural as a profusion of individual images woven around a broad social or religious theme – Picasso’s *Guernica*, and Rivera’s work or Orozco’s, or more subjectively Hieronymus Bosch’s, as well as innumerable religious paintings. These often compress into one scene the Virgin, Christ, and a few saints, intermixed with the faces of the artist’s patron

E é exatamente o que temos em *The American Clock*: as vidas e dilemas de Lee, Isabel, Rose, Edie, Joe e outros personagens, representantes de diferentes setores da sociedade norte-americana, formam um todo que constrói um panorama da Depressão nos EUA dos anos 1930.

Outro aspecto importante na montagem de Wood e considerado por Miller é o uso do gênero teatral vaudeville:

Em termos de atuação, a peça deveria ter o estilo rápido de um vaudeville. Sorridente e extrovertido, esse estilo seria, ele próprio, uma ironia quando a questão temática era se a América, tal como todas as civilizações, tinha um relógio que marchava, em direção a um tempo de fraqueza e morte que estaria próximo. Este, é claro, era o questionamento que a Grande Depressão levantou até que a Segunda Guerra Mundial resolveu o problema desemprego-consumo em vigência naquele momento.<sup>28</sup> (MILLER, 1995, p. 588)

Assim, temos uma ironia formal na obra: um gênero cômico e “festivo” (vaudeville) representando uma “temática triste”: a Depressão dos anos 1930. Neste sentido, é fundamental para a compreensão de *The American Clock* o estudo dos conceitos de vaudeville e mural nesta peça de Miller.

Como dito, antes de chegar a esta produção de 1986, com sua forma em vaudeville, *The American Clock* passou por um grande número de revisões, e isto se deu devido à própria busca do autor

Por alguma coisa tal como uma resolução dramática para o que, no final das contas, foi uma das mais vastas calamidades sociais da história – a Grande Depressão dos anos 30. Eu não tenho hesitação em dizer que, da maneira em que a peça está estruturada [na sua “versão final”], ela simplesmente chegou tão perto desta resolução como eu fui capaz de concebê-la, do mesmo modo em que a própria experiência se mantém parcialmente resolvida nas mãos dos historiadores. Pois a verdade humilhante sobre qualquer período é o seu caos essencial, sobre o qual qualquer generalização não pode ser mais do que isto: uma afirmação que carrega consigo muitas exceções.<sup>29</sup>

---

or of his friends and enemies, and sometimes his own, all of it organized around some sublime theme of resurrection or salvation. From up close you can make out individual portraits, but they are subordinated or swept along by the major doctrinal statement, which is overt and undisguised”.

<sup>28</sup> “In acting terms, the play should have the swift panache of a vaudeville, a smiling and extroverted style, in itself an irony when the thematic question was whether America, like all civilizations, had a clock running on it, an approaching time of weakening and death. This, of course, was the question the Great Depression raised until the Second World War solved the unemployed-consumption problem at stroke”.

<sup>29</sup> “for something like a dramatic resolution to what, after all, was one of the vaster social calamities in history – the Great Depression of the thirties. I have no hesitation in saying that as it now stands, the work is simply as close to such a resolution as I am able to bring it, just as the experience itself remains only partially resolved in

Tal período histórico chama a atenção do dramaturgo porque, na concepção de Miller, certos aspectos da vida norte-americana e certas contradições de sua estrutura social só se revelaram com maior clareza e intensidade na era da Depressão. Nesta época, o autor de *Clock* era um jovem adolescente que viu seus pais perderem muito da riqueza oriunda da fábrica têxtil que possuíam. Miller comenta que, até este momento histórico, não se pensava num “sistema” socioeconômico. Tudo para os americanos parecia natural e imutável, inclusive sua estrutura social e seu crescimento econômico. Mas a crise de 1929 e a Depressão subsequente mudaram sobremaneira a visão de mundo nos EUA:

Mas o quebra da bolsa nos forçou a entrar na história independentemente da nossa vontade, e todo o mundo logo entendeu que havia outros modos de conduzir os negócios da nação – tinha que haver, porque o que estava sendo usado tão persistentemente não estava funcionando. Não eram somente os radicais que estavam olhando para o relógio histórico e se perguntando quanto tempo nosso sistema poderia durar, mas pessoas de todos os pontos de vista [ideológicos].<sup>30</sup>

Foi um período em que alternativas políticas ao liberalismo surgiram (tal como o comunismo e o fascismo), e a consciência político-econômica aflorou consideravelmente entre a população, muito menos devido à adoção de teorias políticas do que pela própria necessidade material que se impunha:

Havia poucos radicais entre aqueles que foram a Washington para pedir ao recém-eleito presidente Roosevelt que estatizasse os bancos. Na verdade, os próprios banqueiros o fizeram, tendo finalmente admitido sua inabilidade para controlar o seu próprio sistema. Em suma, a situação objetiva tinha vindo à tona; as pessoas estavam tendo uma nova consciência que tinha sido rara em tempos mais prósperos, e as alternativas do fascismo e do socialismo, de repente, estavam no ar.<sup>31</sup>

---

the hands of historians. For the humiliating truth about any period is its essential chaos, about which any generalization can be no more than just that, a statement to which many exceptions may be taken.” MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 775.

<sup>30</sup> “But the Crash forced us all to enter history willy-nilly, and everyone soon understood that there were other ways of conducting the nation’s business – there simply had to be, because the one we had was so persistently not working. It was not only the radicals who were looking at the historical clock and asking how long our system could last, but people of every viewpoint”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 775.

<sup>31</sup> “After all, they were hardly radicals who went to Washington to ask the newly inaugurated president Roosevelt to nationalize the banks, but bankers themselves who had finally confessed their inability to control their own system. The objective situation, in a word, had surfaced; people had taken on a new consciousness that had been rare in more prosperous times, and the alternatives of fascism or socialism were suddenly in the air”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 775.

Nos anos 1970, Miller sentiu a necessidade de retomar o debate sobre a Depressão nos Estados Unidos, por enxergar que as pessoas tinham se esquecido daquele período, de suas dificuldades e do aprendizado que a crise acabou trazendo (inclusive sobre o que não funciona num sistema econômico):

Mais uma vez estávamos num estado natural onde não existiam alternativas e nada tinha evoluído de nada. O conservadorismo ainda estava minando o *New Deal* [programa político do presidente Roosevelt, com reformas de cunho social, para salvar o país da crise econômica nos anos 1930] liberal, ávido para anular o seu prestígio remanescente, mas ao mesmo tempo o sistema de seguridade social, seguro-desemprego e seguros bancários, as agências reguladoras na bolsa de valores – toda a rede de proteções racionais na qual a nação se apoiava – eram produtos do *New Deal*.<sup>32</sup>

Para o dramaturgo estadunidense, o comportamento da sociedade americana nos anos 1970 estava seguindo as concepções pré-crise de 1929, de muita confiança na iniciativa e esforço individuais como caminhos para o crescimento econômico. Havia se perdido o senso de comunidade e de história, e só se enxergava o futuro, em detrimento de uma análise do passado: “A América parece constantemente ir em direção ao futuro; e é um futuro que se constrói tal como o passado: um paraíso que retorna às origens, sem nenhum governo, em que o pioneiro atravessa sozinho uma floresta desconhecida para construir sua carreira”<sup>33</sup>. No entanto, a crise de 1929 demonstrou a fragilidade das soluções meramente individuais:

A quebra repentina da bolsa em 1929 e o caos provocado por ela ofereceu um exemplo puro da impotência das soluções individuais para uma crise tão grande. Como uma sociedade aprendemos novamente que, na verdade, somos dependentes e vulneráveis, e que a organização social em massa não necessariamente enfraquece a fibra moral; pelo contrário, ela prepara o palco para grandes demonstrações de heroísmo, autossacrifício e perseverança<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> “Once more we were in a state of nature where no alternatives existed and nothing had grown out of anything else. Conservatism was still damning the liberal New Deal, yearning to dismantle its remaining prestige, but at the same time the Social Security system, unemployment and bank insurance, the regulatory agencies in the stock market – the whole web of rational protections that the nation relied on – were products of the New Deal”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 775.

<sup>33</sup> “America seems constantly in flight to the future; and it is a future made much like the past, a primeval paradise with really no government at all, in which the pioneer heads alone into the unknown forest to carve out his career”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 776.

<sup>34</sup> “The suddenness of the ’29 Crash and the chaos that followed offered a pure instance of the impotence of individualistic solutions to so vast a crisis. As a society we learned all over again that we are in fact dependent and vulnerable, and that mass social organization does not necessarily weaken moral fiber but may set the stage for great displays of heroism and self-sacrifice and endurance”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 776.

Nesta mesma década de 1970, houve o lançamento de um livro de entrevistas com sobreviventes do período da Depressão: *Hard Times*<sup>35</sup> (*Tempos Difíceis*, 1970), de Studs Terkel. Como será visto numa seção específica deste trabalho, a obra de Terkel serviu como fonte para a criação de *The American Clock*, juntamente com as próprias experiências dos anos 1930 vividas e lembradas por Miller. Segundo o dramaturgo americano, quando *Hard Times* foi lançado, a economia americana vivia um crescimento econômico, diferente da época de publicação de *Timebends* (1987). Apesar de não tratar a peça como profecia de uma crise econômica, sua opinião era de que “parecia impossível que o mercado continuasse a crescer infinitamente”.<sup>36</sup>

O dramaturgo norte-americano aponta que a grande dificuldade para representar cenicamente este processo sócio-histórico de Depressão econômica dos anos 1930, naquele momento, seria “encontrar um balanço entre os elementos épicos e a vida psicológica íntima dos indivíduos e famílias como os Baums”<sup>37</sup>. O drama, com o seu foco central no indivíduo, não conseguiria pôr em cena tal matéria histórica sem demonstrar limitações:

Meu impulso é geralmente no intuito de integrar o significado por meio de ações individuais relevantes, mas o fato incrivelmente novo da vida na era da Depressão – diferentemente dos anos 1970, com sua autossuficiência e prosperidade – era o rápido aumento da consciência comum de um sistema social.<sup>38</sup>

Sendo que “os paradoxos sociais do colapso econômico eram tão evidentes que seria falso para a era tentar transmitir o seu espírito [ao público teatral] por meio [da representação] da vida de uma só família qualquer”<sup>39</sup>. Assim, era necessário encontrar uma forma adequada para representar esta matéria histórica:

---

<sup>35</sup> “A verossimilhança espontânea das entrevistas de Studs Terkel (1922-), em *Division Street, America* (1966) e *Hard Times* (1970) aumentou o respeito generalizado pela aparentemente não sentencial e crua verdade” (CUNLIFFE, 1986, p.438-9).

<sup>36</sup> “it seemed impossible that the market could keep on rising indefinitely”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 776.

<sup>37</sup> “finding a balance between the epic elements and the intimate psychological lives of individuals and families like the Baums”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 776.

<sup>38</sup> “My impulse is usually toward integration of meaning through significant individual action, but the striking new fact of life in the Depression era – unlike the self-sufficient, prosperous seventies – was the swift rise in the common consciousness of the social system”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 776.

<sup>39</sup> “The social paradoxes of the collapse were so glaring that it would be false to the era to try to convey its spirit through the life of any one family”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 777.

Os americanos estavam procurando por respostas muito além de seus cômodos e de suas relações pessoais – o que não era comum; deste modo, a própria forma da peça deveria idealmente refletir esta consciência mais abrangente. Mas como unir os dois elementos - o objetivo e o subjetivo, o épico e o psicológico? <sup>40</sup>

E a busca desta forma teria sido concluída com a produção de Peter Wood em Londres, e com o uso do vaudeville. Na visão de Miller, apesar de os anos 1930 serem “tristes” economicamente, nunca houve tantos comediantes e músicas otimistas como neste período, sendo a produção artística desta época tão rica que permite o seu uso numa peça, num estilo quase que de colagem, em que as coisas se ligam emocional e analiticamente:

Num certo ponto, a experiência trouxe à mente um tipo de vaudeville onde a contiguidade entre o sublime e o ridículo é perfeitamente aceitável; no vaudeville, uma imitação de Lincoln fazendo o *Gettysburg Address* [discurso de Abraham Lincoln durante a Guerra Civil nos EUA (1861-5)] poderia ser facilmente acompanhada por acrobatas chineses<sup>41</sup>.

Um grande exemplo de “colagem” de diferentes elementos nesta peça é o personagem Ted Quinn, que mistura assuntos sérios a algo “cômico” – o sapateado [*soft-shoe dancing*], o qual ele pratica:

E então tínhamos longas falas sobre as terríveis consequências do monopólio empresarial proferidas por um dançarino demonstrando o mais intenso sapateado por todo o palco, com o apoio de uma canção perspicaz de jazz tocada abertamente diante de nossos olhos por uma banda habilidosa. Quando Quinn demonstra estar atormentado com o dilema de se deve ou não aceitar a presidência da GE [*General Electric*], um telefone toca na ponta do palco; é diretamente como o novo presidente que Ted deve atendê-lo. Ele vai até o telefone, e pega o gancho; de forma simples, põe este gancho gentilmente no chão e sai dançando com alegria. <sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> “Uncharacteristically, Americans were looking for answers far beyond the bedroom and purely personal relationships, and so the very form of the play should ideally reflect this wider awareness. But how to unify the two elements, objective and subjective, epic and psychological?”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 777.

<sup>41</sup> “At one point the experience brought to mind a sort of vaudeville where the contiguity of sublime and ridiculous is perfectly acceptable; in vaudeville an imitation of Lincoln doing the Gettysburg Address could easily be followed by Chinese acrobats”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 778.

<sup>42</sup> “And so we had long speeches about the dire consequences of business monopoly delivered by a dancer uncorking a most ebullient soft-shoe all over the stage, supported by some witty jazz played openly before our eyes by a deft band. As Quinn agonizes over whether to accept the presidency of GE, a phone rings at the edge of the stage; plainly, it is as the new president that he must answer it. He taps his way over to it, lifts the receiver, and simply places it gently on the floor and dances joyously away”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 780.

Assim, para Miller, Peter Wood auxiliou no desenvolvimento da forma adequada para a peça; o realismo não caberia mais nela - sua estrutura teria que ser “épica” e “declarativa”:

Então, quando, em seguida, Peter Wood me perguntou sobre meu sentimento a respeito do estilo, eu poderia dizer que a peça era um vaudeville com uma certeza oriunda de mais de uma década de experimentação. Ele pegou a ideia e a desenvolveu, retirando os últimos resquícios de uma abordagem realista, anunciando desde o início que a montagem teria que ser épica e declarativa.<sup>43</sup>

O estilo épico da produção inglesa conseguiu, nas palavras de Miller, fundir “emoção e consciência [analítica], intenção explícita e sentimentos subjetivos – o que era o objetivo desde o início, mais de uma década antes”<sup>44</sup>:

Foi no Teatro Nacional [Britânico] que finalmente eu pude contemplar o tipo correto de expressão épica objetiva, alegre e celebratória, sem inibição velada, uma vez que temas políticos e econômicos – que são, na verdade, épicos – estavam na boca dos personagens. Neste espírito leve mas tematicamente preciso, acompanhado de algumas canções do período, a peça conseguiu transmitir a seriedade do desastre que foi a Grande Depressão, e ao mesmo tempo o seu coração humano.<sup>45</sup>

Como dito inicialmente, os estudos feitos até agora indicam que *The American Clock* é a única peça milleriana em que o dramaturgo norte-americano se refere explicitamente a uma forma épica propriamente dita, o que torna a análise da obra fundamental no entendimento do que é o épico para Arthur Miller.

Uma vez que este épico está ligado à análise social, política e histórica dos anos 1930 (tal como podemos inferir pelo que o próprio Miller diz acima), será analisado, a seguir, este contexto histórico presente em *The American Clock*, para associá-lo a esta forma épica que estrutura a peça.

---

<sup>43</sup> “So when subsequently Peter Wood asked for my feeling about the style, I could call the play a vaudeville with an assurance born of over a decade of experimentation. He took the hint and ran with it, tossing up the last shreds of a realistic approach, announcing from the opening image that the performance was to be epic and declarative”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 778.

<sup>44</sup> “emotion and conscious awareness, overt intention and subjective feeling – the aim in view from the beginning, more than a decade before”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 781.

<sup>45</sup> “It was in the National Theatre that I at last heard the right kind of straightforward epic expressiveness, joyful and celebratory rather than abashed and veiled, as economic and political – which is to say epic – subjects were in the mouths of the characters. In this antic yet thematically precise spirit, accompanied by some forty songs out of the period, the show managed to convey the seriousness of the disaster that the Great Depression was, and at the same time its human heart”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 781.



## **PARTE A: A DEPRESSÃO ECONÔMICA DOS ANOS 1930 COMO MATÉRIA REPRESENTADA EM *THE AMERICAN CLOCK***

Além da introdução, das considerações finais e dos anexos, esta tese sobre *The American Clock* está dividida em três partes (A, B e C). A primeira (A), denominada “A Depressão econômica dos anos 1930 como matéria representada em *The American Clock*”, tem como objetivo expor, descrever e analisar a Depressão como matéria histórica que é cenicamente representada pela peça, e também refletir sobre como esta recessão econômica afetou personagens de *Clock* (e, conseqüentemente, muitos americanos nos anos 1930).

A segunda parte (B) é chamada “O épico na estrutura formal e na matéria representada pela peça”, e analisa *The American Clock* em sua forma e matéria representada, levando em conta, sobretudo, os recursos épicos que aparecem em todas as esferas da obra teatral (diálogos, tempo, espaço, personagens, adereços, dentre outros).

Já a terceira parte (C), “‘Conceitos épicos’ em *Clock*”, expõe concepções utilizadas por Miller no processo de criação de *The American Clock*, e que repercutiram na construção do épico apresentado pela peça. Entre as questões analisadas nesta seção, estão as concepções de narrativa oral, mural e vaudeville, sendo que o termo “conceitos épicos” é utilizado nesta tese não porque estes conceitos tenham ligação direta com o épico no teatro, mas sim porque auxiliaram na construção da estrutura épica de *Clock* (tal denominação é meramente didática).

Cada uma destas partes têm suas seções, que serão descritas de forma mais detalhada adiante.

### **1. *The American Clock*: contextualização histórica**

A parte A (seções 1 e 2) apresenta dois objetivos: a exposição, a reflexão, e o estudo da matéria histórica presente na peça (a Grande Depressão econômica ocorrida nos EUA), e uma breve análise de como este processo histórico atinge personagens de *The American Clock* (e, conseqüentemente, muitos americanos nos anos 1930).

Em *The American Clock*, Miller, por meio da estrutura formal da peça, de seus personagens representados e dos acontecimentos nela presentes, faz um mapa da Depressão econômica nos Estados Unidos dos anos 1930. Este mapa contempla vários segmentos sociais e regiões estadunidenses, como Nova Iorque e Iowa, o meio urbano e rural, imigrantes, negros, empresários e trabalhadores, numa tentativa de representar teatralmente as tensões históricas e

conflitos sociais, políticos e econômicos presentes nesta década de 1930 nos EUA, e de fazer a plateia refletir sobre o assunto.

É necessário lembrar que a versão da peça analisada, neste momento, é a que foi utilizada na montagem londrina de 1986, publicada por Miller em 1989 e considerada o “texto final” da obra pelo dramaturgo. Esta versão está presente na coletânea organizada por Kushner (2012) das peças millerianas dos anos 1960, 1970 e 1980, e é esta edição de Kushner que servirá de base para as citações da obra ao longo do capítulo<sup>46</sup>.

Como dito anteriormente, *The American Clock* procura representar, no palco, o período histórico que, nos Estados Unidos, é denominado “Grande Depressão [*Great Depression*]”, e que comumente é associado à década de 1930. Esta análise dos anos 1930 na peça se deu porque este foi o momento da pior crise econômica da história dos EUA, após a quebra da bolsa de valores em 1929. Muitas pessoas ricas ficaram pobres, e muitas que eram pobres se tornaram miseráveis, passando fome e sem ter onde morar; além disso, o desemprego se multiplicou, empresas faliram, e transformações significativas ocorreram política, social e culturalmente no contexto norte-americano.

Em seus ensaios, Miller, que era adolescente quando testemunhou as tensões socioeconômicas dos anos 1930, salienta como esta década foi um marco na história estadunidense, em que se tinha, inclusive, a discussão de se os EUA e seu capitalismo liberal chegariam ao fim. Na concepção do dramaturgo, era um período em que se pensava que o “tempo” estaria determinando o final do império econômico americano, e, neste sentido, a menção feita pelo título da peça ao “relógio” indica que a obra tem como objetivo fazer a análise deste processo temporal e histórico. Segundo Miller, “No fundo, simplesmente, eu queria tentar mostrar como era e de onde nós tínhamos vindo. Eu queria oferecer uma noção da vida que vivíamos quando o relógio marchava todo o dia”.<sup>47</sup>

Neste sentido, torna-se importante uma breve análise do contexto histórico norte-americano deste período, no intuito de tentar compreender, com mais profundidade, essas transformações ocorridas nos EUA e representadas em *Clock*. Esta análise será associada a cenas da peça, e se restringirá a determinados aspectos que são relevantes para o estudo de *The American Clock* e da história norte-americana associada à obra.

---

<sup>46</sup> MILLER, A. *The American Clock*. In: KUSHNER (ed). *Arthur Miller: Collected Plays (1964-1982)*. New York: The Library of America, 2012, p.413-495. Os trechos de *The American Clock* citados nesta tese têm tradução minha.

<sup>47</sup> “At bottom, quite simply, I wanted to try to show how it was and where we had come from. I wanted to give some sense of life as we lived it when the clock was ticking every day”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p.776.

A crise econômica dos anos 1930 pode ser classificada entre as chamadas “crises modernas”, nos termos utilizados por Coggiola (2009). Segundo o historiador, as recessões de tempos mais remotos estavam muito relacionadas à escassez de produtos agrícolas:

A compreensão de Marx associou-se precocemente a um novo tipo de crise que surgia no horizonte histórico. No período pré-capitalista, catástrofes naturais, como geadas, enchentes, secas, pragas e epidemias ou o envolvimento dos povos em guerras, provocavam queda na produção, gerando escassez e privações generalizadas. Eram as chamadas “crises de subprodução”. A amplitude dos efeitos dessas crises, contudo, dependia do modo como estavam estruturadas as relações sociais, sendo tanto mais graves quanto mais desigual a distribuição da produção social (COGGIOLA, 2009, p.110).

Com a ascensão da produção industrial, contudo, houve as chamadas “crises mistas”, em que as características de uma crise moderna surgiam, mas a agricultura ainda era predominante na estrutura econômica da época:

Entre a segunda metade do século XVIII e a primeira do XIX, os países manufatureiros europeus, nos quais predominava a produção têxtil, França e Inglaterra especialmente, viram surgir outro tipo de crise: as denominadas “crises mistas”. Elas se distinguiam das primeiras por não estarem inteiramente determinadas pela conjuntura agrícola, embora o “mercado dos cereais” ainda exercesse forte influência sobre os rumos e ritmos da atividade econômica como um todo e da indústria leve de um modo particular (COGGIOLA, 2009, p.110).

No entanto, a partir de 1870, surgem as características das chamadas “crises modernas”, que não se baseiam na subprodução de produtos agrícolas, mas sim, na superprodução de mercadorias:

De qualquer modo, a partir de 1870, os mecanismos de ligação entre preços agrícolas e crises têxteis desapareceram definitivamente. As penúrias alimentares foram substituídas pelas superproduções relativas. Tiveram início então as “crises modernas”, ordenadas por um ritmo cíclico interno próprio. Embora cada crise apresentasse características próprias, correspondentes às conjunturas particulares nas quais se inscrevia, de uma maneira geral se faziam notar pela contração brutal da economia, dificuldade de escoamento da produção industrial, queda dos preços, falências de numerosas empresas, quebra da bolsa, desemprego e redução dos salários e tensões sociais (...) (COGGIOLA, 2009, p.111).

A superprodução de mercadorias é um dos fatores centrais na crise econômica que gerou a recessão da década de 1930 nos EUA, e os efeitos apresentados por Coggiola – como

desemprego e queda dos preços – estiveram presentes neste contexto histórico estadunidense, tal como será visto abaixo.

Esta crise econômica nos EUA dos anos 1930 se intensificou após a quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, em outubro de 1929, afetando consideravelmente quase todos os setores da economia deste país:

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

Entre as causas da crise econômica, podemos mencionar as acentuadas desigualdades sociais presentes nos EUA, a crise de crédito (especialmente o bancário), e a especulação financeira, além de falhas na estrutura produtiva americana – tal como a superprodução:

Analistas como Alan Brinkley apontam três causas principais para a Grande Depressão. Primeiro, à economia americana nos anos 1920 faltava diversificação. O crescimento econômico dependia desproporcionalmente de poucas indústrias, como a automobilística e da construção civil. Quando as vendas nesses setores diminuíram, o resto da economia não conseguiu compensar. Segundo, a distribuição altamente desigual da renda significava um mercado de consumo truncado. Terceiro, bancos dependiam de muitos empréstimos feitos por fazendeiros, negociantes e países estrangeiros e, quando a economia tombou, os devedores não conseguiram pagar, causando uma reação em cadeia de falências econômicas. A especulação selvagem na Bolsa de Valores foi a faísca que ateou fogo no barril de pólvora de uma economia fundamentalmente exuberante, mas frágil (PURDY et alii, 2008, p.206).

Purdy et alii comentam que “as sementes da crise econômica encontravam-se na especulação financeira, na má distribuição da renda e na produção anárquica do capitalismo dos anos 20” (2008, p.198). Também vale ressaltar a recuperação da economia dos países euro-

peus após a Primeira Guerra Mundial, que provocou a diminuição das exportações americanas e intensificou ainda mais esta superprodução de mercadorias: “A recuperação da economia europeia neste momento, que havia sido abalada na Primeira Guerra Mundial, levou a uma queda das exportações dos Estados Unidos, o que, por sua vez, causou uma crise de superprodução” (MALOSSO, 2012, p. 54).

Duas destas causas da crise econômica citadas chamam a atenção, por serem retratadas com destaque por Miller em *The American Clock*: o papel dos bancos na crise econômica, e a “especulação financeira selvagem” presente neste contexto.

### **A “crença” na prosperidade econômica (e no mercado financeiro)**

As transformações pelas quais passaram os EUA na virada do século XIX para o XX são consideráveis. Dentre estas transformações, podemos citar a intensificação da cultura de consumo no país:

Entre 1890 e 1930 a sociedade americana passou por mudanças extraordinárias, de uma cultura vitoriana de parcimônia para um sistema cultural voltado para o consumo. Nos anos 1920, a produção de bens renováveis como automóveis e aparelhos tiveram um papel mais importante, na economia dos EUA, do que a produção de bens de capital não-renováveis como máquinas e equipamentos industriais (LIPSITZ, 1990, p. 10-1<sup>48</sup>).

Depois da Primeira Guerra Mundial, os americanos experimentaram, durante os anos 1920, um grande crescimento econômico, e estes passaram a ter um maior acesso a bens de consumo como o rádio, o telefone e o automóvel:

Havia alguma verdade na visão que se tem dos anos 1920 como uma época de prosperidade e alegria – a sonora década de 1920, a Era do Jazz. O índice de desemprego era baixo, caindo de 4 milhões e 270 mil em 1921 para pouco mais de 2 milhões em 1927. Os salários dos trabalhadores, em geral, subiram. Alguns fazendeiros conseguiram muito dinheiro. As famílias que estavam entre os 40 por cento que ganhavam mais de 2 mil dólares por ano podiam comprar aparelhos novos: automóveis, rádios, geladeiras. Milhões de pessoas não estavam indo mal, e sua situação mascarava o que ocorria com o resto do país –

---

<sup>48</sup> “Between 1890 and 1930 American society underwent extraordinary changes, from a Victorian culture of thrift to a consumer-oriented culture of spending. By the 1920s, production of renewable commodities like automobiles and appliances played a more important role in the U.S. economy than production of nonrenewable capital goods like heavy equipment and machinery.” [tradução minha]

os arrendatários brancos e negros, as famílias de imigrantes nas grandes cidades, desempregados ou que não conseguiam obter o mínimo necessário para a sobrevivência<sup>49</sup> (ZINN, 2010, p. 281-2).

Tal prosperidade fez com que, no imaginário cultural norte-americano, os estadunidenses passassem a crer numa espécie de “eterno” crescimento econômico; muitos americanos, neste contexto, jamais imaginavam que uma recessão pudesse afetar a economia dos EUA:

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

No entanto, este crescimento econômico dos anos 1920 nos EUA tinha bases muito frágeis, e apresentava problemas tais quais a discrepância entre a renda dos trabalhadores e os lucros dos empresários:

Os alicerces da prosperidade dos anos 1920, tal como vimos, eram frágeis, mesmo nos EUA, onde os proprietários rurais já estavam virtualmente em recessão econômica, e os salários, ao contrário do que diz o mito da grande Era do Jazz, não aumentavam consideravelmente, e, na verdade, estavam estagnados nos últimos “loucos anos” da bonança (...). O que estava acontecendo, tal como costuma ocorrer em bonanças do livre mercado, é que, com o aumento pequeno dos salários, os lucros cresceram desproporcionalmente, e os mais prósperos tinham uma fatia maior do bolo nacional. Mas, como a demanda geral não podia acompanhar o ritmo da produtividade do sistema industrial que crescia rapidamente nos tempos áureos de Henry Ford, o resultado foi superprodução e especulação<sup>50</sup> (HOBSBAWM, 1995, p.100).

---

<sup>49</sup> “There was some truth to the standard picture of the twenties as a time of prosperity and fun - the Jazz Age, the Roaring Twenties. Unemployment was down, from 4,270,000 in 1921 to a little over 2 million in 1927. The general level of wages for workers rose. Some farmers made a lot of money. The 40 percent of all families who made over \$2,000 a year could buy new gadgets: autos, radios, refrigerators. Millions of people were not doing badly - and they could shut out of the picture the others - the tenant farmers, black and white, the immigrant families in the big cities either without work or not making enough to get the basic necessities.” ZINN, H. *A People's History of the United States: 1492 to Present*. New York: HarperCollins, 2010. Os trechos deste livro citados nesta tese têm tradução minha.

<sup>50</sup> “The foundations of the prosperity of the 1920s, as we have seen, were weak, even in the USA, where farming was virtually already in depression, and money wages, contrary to the myth of the great jazz age, were not rising dramatically, and actually stagnant in the last mad years of the boom (...). What was happening, as often happens in free market booms, was that, with wages lagging, profits rose disproportionately and the prosperous got a larger slice of the national cake. But as mass demand could not keep pace with the rapidly increasing productivity of the industrial system in the heyday of Henry Ford, the result was over-production and speculation.”

As primeiras frases em *The American Clock* aludem exatamente a este momento de crença na “eterna” prosperidade econômica dos EUA (e que foi interrompida com a crise de 1929). Numa quebra de quarta parede – ou seja, com os atores se dirigindo diretamente à plateia num procedimento épico -, a companhia inteira vem à frente do palco para dizer que:

ROSE: No verão de 1929...

LEE: Eu acho que é justo dizer que quase todo americano...

MOE: Acreditava firmemente que ele ia ficar...

COMPANHIA: Cada vez mais e mais rico...

MOE: Todos os anos... (2012, p.417)<sup>51</sup>

Se considerarmos os personagens da peça que participam desta cena, temos a seguinte divisão: de um lado, há a rica família nova-iorquina Baum, que tem alguma centralidade na peça (embora a obra tente analisar vários setores da sociedade com o mesmo grau de atenção). Lee Baum é um jovem que enfrenta esta crise econômica, simbolizando, de certa forma, o próprio Miller em algumas situações pelas quais passou; sua mãe, Rose, é uma senhora da elite apreciadora de artes; e seu pai, Moe, é um homem de negócios de sucesso. Todos vão passar por um processo de perdas materiais, que transformará também sua visão sobre os Estados Unidos.

E, do outro lado, temos toda a companhia de atores que, como um coro épico, diz “rico e mais rico”. Tal comentário auxilia na análise de algo que aconteceu tanto com os Baum como com muitos outros cidadãos americanos: a noção, antes da recessão, de que a América só prosperava, e que esta prosperidade nunca terminaria. Tratavam-na como se fosse natural, eterna, até descobrirem as idas e vindas do processo histórico e econômico por meio da crise financeira. Neste caso, temos o “individual” (Lee e sua família) enfrentando a crise social (simbolizada pela companhia-sociedade, ou seja, o coletivo).

Esta “crença” na eterna prosperidade econômica americana nos anos 1920 pode ser exemplificada pelo fato de que se tornava cada vez mais popular o investimento na bolsa de valores, o que permitia que qualquer americano aplicasse suas economias no mercado finan-

---

<sup>51</sup> ROSE: By the summer of 1929...

LEE: I think it's fair to say that nearly every American...

MOE: Firmly believed that he was going to get...

COMPANY: Richer and richer...

MOE: Every year.

ceiro, deixando estes investidores vulneráveis à especulação. Esta confiança no mercado financeiro fez com que muitos perdessem seu patrimônio quando a crise se iniciou.

As aplicações na bolsa de valores foram muito incentivadas pela política dos presidentes do Partido Republicano nos anos 1920, favoráveis ao livre mercado (regulado por empresas e instituições financeiras) e contrários à intervenção do Estado e do governo na economia:

Políticas nacionais sob os governos dos republicanos Warren Harding (1920-1924), Calvin Coolidge (1924-1928) e Herbert Hoover (1928-1932) caracterizaram-se pela retomada de posições econômicas abertamente favoráveis ao livre mercado e à classe empresarial e contrárias à regulação estatal. Muitas das tendências econômicas evidentes na primeira metade do século XX – investimentos de capitais em larga escala, integração dos bancos com corporações, concentração e fusão de empresas – continuaram nos anos 1920. A especulação nos mercados financeiros tornou-se cada vez mais popular e lucrativa. Ricos empresários, como Andrew Mellon, locupletaram-se no período desses governos, com a implementação de políticas de cortes nos impostos das corporações e ajuda às indústrias para que pudessem operar com eficiência e produtividade máxima. Leis trabalhistas permaneceram estacionadas e até retrocederam por causa de decisões da Suprema Corte e de governos estaduais que reafirmaram a “liberdade de contrato” (PURDY et alii, 2008, p.201).

Esta popularização dos investimentos na bolsa de valores é representada numa das primeiras cenas de *The American Clock*. Trata-se do diálogo entre Arthur Robertson e o engraxate Clarence.

Robertson atua como personagem e narrador em *The American Clock*, e tem um papel crucial na peça. Ele é um empresário que consegue enxergar a vinda da crise a tempo, e não só não tem perdas significativas com a quebra da bolsa em 1929, como ainda consegue ficar mais rico do que já é comprando empresas falidas de bancos, investindo nelas e valorizando-as. Ele é um dos que mais apresenta comentários épicos durante a obra, e, neste sentido, sua presença na peça deixa claro que não foram todos que perderam com a crise – houve aqueles que lucraram financeiramente com a tragédia social.

Nesta cena, o engraxate Clarence pede para Robertson investir dez dólares nas ações da *General Electric (GE)*. Robertson, consciente de que a crise viria, o aconselha justamente a fazer o contrário: vendê-las para não perder o dinheiro. Isso mostra como milhares de americanos, nos anos 1920, pensavam como investidores: até mesmo um engraxate investia na bolsa de valores, e acreditava na valorização eterna das ações das empresas nos Estados Unidos. A crença era justamente de que a recessão nunca chegaria ao país, sendo que sua chegada em 1929 pegou muitos de surpresa.



Clarence se espanta com a ideia de vender suas ações. Sua resposta ao conselho do empresário é emblemática: “Vender? Mas, nesta manhã mesmo o Sr. Andrew Mellon disse nos jornais que o mercado tem que continuar crescendo. Tem que continuar!”<sup>52</sup> (2012, p. 418).

Nesta fala de Clarence, há a menção a Andrew Mellon, rico empresário (nas palavras de Purdy et alii citadas acima) e que ocupou o cargo de Secretário do Tesouro no momento em que o republicano Herbert Hoover era o presidente (o que indica a aliança entre governo e empresários nesta década de 1920)<sup>53</sup>. A crise eclodiu justamente no início do mandato presidencial de Hoover, em 1929. O republicano governou até 1932, sendo que o candidato do Partido Democrata, Franklin D. Roosevelt, assumiu em 1933, e, reeleito três vezes, foi presidente dos EUA até a sua morte, em 1945.

A menção ao Secretário do Tesouro de Hoover demonstra que esta crença do engraxate (compartilhada por milhões de americanos) na eterna prosperidade dos EUA era alimentada pelo seu próprio governo, que declarava que o mercado continuaria subindo, quando esta informação não correspondia à realidade. Isto é reforçado pelas palavras de Robertson, que diz que Mellon “tinha que fazer isto”, uma vez que ele estava dentro deste “jogo” do qual participavam governo e mercado financeiro (“*he’s up to his eyebrows in this game*”, 2012, p.418).

Chama a atenção a gravidade da especulação financeira presente neste contexto pré-crise – sendo esta especulação uma das principais causadoras da recessão dos anos 1930 nos EUA. Clarence, por exemplo, tinha apenas 40 ou 50 dólares em dinheiro vivo. No que tange às suas ações na bolsa, porém, o engraxate daria os dez dólares para Robertson, que comprariam mil em ações. O rapaz, iludido pelas promessas do mercado financeiro especulativo dos anos 1920, cria ter, até aquele momento, 100 mil dólares em ações<sup>54</sup> (cf. 2012, p. 417). Esta quantia hiperbólica e irônica (sendo a ironia elemento épico constitutivo da peça, como será visto adiante) obviamente não corresponde à realidade. Na verdade, com a crise, Clarence perderá os seus dez dólares e tudo o que investiu na Bolsa de Valores, e não terá jamais acesso a este dinheiro oriundo de “participações acionárias”.

No entanto, apesar da advertência de Robertson, Clarence não acreditou nas palavras do empresário: “Eu nunca gosto de criticar um cliente, Sr. Robertson, mas eu não acho que

---

<sup>52</sup> CLARENCE: Sell! Why, just this morning in the paper Mr. Andrew Mellon say the market’s got to keep goin’ up. *Got to!*

<sup>53</sup> “Durante os mandatos de Harding e Coolidge nos anos 1920, o secretário do tesouro era Andrew Mellon, um dos homens mais ricos da América [During the presidencies of Harding and Coolidge in the twenties, the Secretary of the Treasury was Andrew Mellon, one of the richest men in America]” (ZINN, 2010, p. 283).

<sup>54</sup> CLARENCE: (...) so altogether I guess I got me about hundred thousand dollars in stock.

um homem em sua posição deveria falar este tipo de coisa! Agora pegue estes dez dólares, senhor, invista na *General Electric* para Clarence”<sup>55</sup> (2012, p.418).

O empresário, por sua vez, consciente da chegada da crise econômica e de que Clarence perderia seu dinheiro, comenta que o engraxate (tal como muitos americanos naquele momento pré-crise) “se comporta como todo banqueiro nos Estados Unidos [*sound like every banker in the United States*]” (2012, p.418), sendo esta primeira cena de *The American Clock* responsável por prenunciar a Depressão econômica que viria.

A família Baum também se utilizou sobremaneira dos investimentos na bolsa de valores. Quando Moe, já em crise econômica, tenta abrir um novo negócio, e Lee pergunta a sua mãe, Rose, sobre a iniciativa do empresário, esta deixa a entender como o mercado financeiro e especulativo era buscado por muitos americanos devido ao seu alto rendimento; no entanto, este mercado especulativo também levou muitos à falência - entre eles, o próprio pai de Lee. Segundo Rose, “Ele pôs muito capital no mercado de ações, querido – ele ganhava mais dinheiro assim do que na empresa. Agora... o dinheiro não está mais lá”<sup>56</sup> (2012, p.435).

Esta crença na lucratividade sem fim trazida pelos investimentos na bolsa de valores e seu caráter especulativo foi compartilhada tanto por americanos de classes mais baixas quanto por grandes empresários e investidores, sendo que, tal como Purdy et alii destacam acima, houve muitos destes empresários que não só perderam toda a sua fortuna com a crise, como ainda se suicidaram após a falência total.

*The American Clock* exemplifica este aspecto por meio de uma cena em que grandes investidores e empresários se encontram para discutir a crise econômica num *speakeasy* – local representado na peça que ajuda a ambientar e analisar o contexto dos anos 1920 e 1930.

Para entender o que é um *speakeasy*, é preciso lembrar que, entre 1920 e 1933, os Estados Unidos aprovaram leis que proibiram o consumo de bebidas alcoólicas no país, o que gerou um comércio ilegal desse produto, e o surgimento da máfia e de *gangsters* que ganharam muito dinheiro com bebidas no período – entre eles, o famoso Al Capone. Estas leis anti-alcoólicas (*Prohibition Laws*) só foram revogadas por Roosevelt, no início de seu mandato e durante a Depressão econômica:

---

<sup>55</sup> CLARENCE: I never like to criticize a customer, Mr. Robertson, but I don't think a man in your position ought to be carryin' on that kind of talk! Now you take this ten, sir, put it on General Electric for Clarence.

<sup>56</sup> ROSE: He put too much capital in the stock market, dear – it made more money than in the business. So now... it's not there anymore.

O movimento antialcoólico convenceu o governo federal a proibir por lei, em 1920, a fabricação e venda de álcool (a proibição durou 13 anos), o que acabou fortalecendo o crime organizado e dando origem a um próspero mercado negro (PURDY et alii, 2008, p.203).

Um *speakeasy* era um estabelecimento comum nos anos 1920, que, mesmo com a proibição da venda de bebidas alcoólicas, conseguia, de certa forma, burlar esta lei e fornecer o produto aos clientes. Como será possível ver na análise da cena abaixo, este era um local frequentado por muitas pessoas – entre elas, intelectuais e empresários –, e é num *speakeasy* que, na peça, muitos investidores milionários terão acesso à informação de suas perdas econômicas.

A cena apresenta Tony como dono do *speakeasy* (sendo que tanto o dono quanto o local realmente existiram historicamente, tal como será visto com mais atenção em seções posteriores do trabalho). Aparecem, numa mesa deste estabelecimento, grandes investidores, donos de empresas e homens de negócios: além do dono do bar, Tony, há também Jesse Livermore, William Durant, Arthur Clayton, e posteriormente, Robertson. Eles estão discutindo a crise econômica, e, neste momento, ainda demonstram uma crença de que o mercado voltará ao normal. Tony, por exemplo, chama o empresário John D. Rockefeller<sup>57</sup> (1839-1937), fundador da petrolífera *Standard Oil Company* (uma das primeiras corporações norte-americanas) de “toureiro [*bullfighter*]”, e admira a sua coragem de, mesmo com o mercado se pulverizando, ele e seus filhos comprarem “seis milhões de dólares em ações [*six million dollars in common stocks*]” (2012, p.424). No entanto, Rockefeller podia fazer isto, uma vez que, ainda que o mercado tivesse suas perdas, elas não seriam tão grandes para ele quanto para outras pessoas que não tinham o mesmo poder aquisitivo, e que perderam tudo o que possuíam.

Tanto William Durant quanto Jesse Livermore também tiveram uma existência real e histórica fora da peça. O primeiro (1861-1947) foi o fundador da *General Motors* (1908) e da *Chevrolet* (1911), ou seja, um grande magnata da indústria automobilística. Ele acabou falido em 1929, com o início da crise.<sup>58</sup>

Já Jesse Livermore, um investidor americano conhecido (1877-1940), era chamado de "Grande Urso de *Wall Street*", dada a sua habilidade de lidar com o mercado financeiro. Ele

<sup>57</sup> ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Verbete sobre John D. Rockefeller. Disponível em: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/506239/John-D-Rockefeller>. Acesso em: 14 nov. 2014.

<sup>58</sup> “William Durant - Automobile magnate (1861 - 1947), founder of General Motors and Chevrolet. He was bankrupted as a result of the 1929 crash.” (KUSHNER, 2012, p.816)

conseguiu preservar sua fortuna na crise de 1929<sup>59</sup>; no entanto, se Livermore não faliu nesta primeira etapa da crise, posteriormente, ele não conseguirá manter seus bens, e se suicidará, tal como é visto na peça e será melhor explicado posteriormente na seção deste trabalho sobre *Hard Times*.

Como é possível perceber, a palavra “acreditar [*believe*]”, que é central na peça, está presente aqui. Estes investidores acreditavam, de certa forma, na eterna prosperidade do mercado financeiro. Tony, por exemplo, acredita nos investimentos de Rockefeller: “É claro que ele vai dar a volta por cima, porque o homem é um capitalista, ele sabe como vencer uma batalha. Vamos esperar, e amanhã de manhã tudo estará brilhando novamente como fogos de artifício”<sup>60</sup> (2012, p.424).

No entanto, eles ficam sabendo que o empresário Randolph Morgan se suicidou, jogando-se de uma janela, após ter o conhecimento de suas perdas econômicas. Tony o viu cair, e diz que ele caíra “como uma águia” (cf. 2012, p.424) – possível alusão ao pássaro-símbolo dos EUA, que, neste momento, entram em crise financeira. Além disso, o dono do estabelecimento comenta que Randolph, em sua queda, tinha a aparência de um “gigante” (uma ironia, pois era um gigante financeiro que tinha acabado de sofrer sua derrocada).

O nome “Randolph Morgan” chama a atenção. Sabemos que J. P. Morgan (1837-1913)<sup>61</sup> era um milionário americano que criou uma enorme rede de bancos nos EUA. No entanto, as pesquisas feitas até o momento não encontraram nenhum parente de J.P. Morgan que se chamasse Randolph. A hipótese é que este nome seja a fusão simbólica, feita por Miller, de duas grandes corporações: a dos bancos, e, possivelmente, a da mídia jornalística, cujo principal nome é William Randolph Hearst<sup>62</sup> (1863-1951), dono de uma grande cadeia de jornais no período. É possível que, ao demonstrar “duas corporações” se suicidando, o dramaturgo faça uma ironia com ambos os nomes, indicando como o sistema de monopólios comerciais, neste momento de Depressão, também terá a suas perdas.

Durante suas falas nesta cena (cf. 2012, p.424), os investidores reconhecem que, nestes casos de especulação financeira, há a perda não só do próprio patrimônio, mas também do patrimônio alheio. Livermore diz que há uma certa elegância na atitude de suicídio de Randolph, uma vez que ele perdeu o seu dinheiro e o de outras pessoas. Na visão de Livermore, não

<sup>59</sup> “Jesse Livermore - American stock trader (1877-1940), sometimes called ‘The Great Bear of Wall Street’, known for preserving his wealth by selling short during the crash of 1929.” (KUSHNER, 2012, p.816)

<sup>60</sup> TONY: Sure he’ll turn it around, because the man’s a capitalist, he knows how to put up a battle. You wait, tomorrow morning it’ll all be shootin’ up again like Roman Candles.

<sup>61</sup> ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Verbete sobre John Pierpont Morgan. Disponível em: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/392225/John-Pierpont-Morgan>. Acesso em: 25 ago. 2014.

<sup>62</sup> ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Verbete sobre William Randolph Hearst. Disponível em: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/258328/William-Randolph-Hearst>. Acesso em: 25 ago. 2014.

poderia haver outra saída para estas perdas (ironicamente, Livermore será o próximo a se suicidar); já Durant pensa sempre haver outra saída - a porta, o que demonstra aqueles que cometem atos financeiros desonestos e fogem de suas responsabilidades econômicas e jurídicas, prejudicando a muita gente. E é preciso lembrar que muitos dos bancos da época faliram também devido a atos de corrupção nestas instituições bancárias (algo que será discutido mais adiante).

Os investidores tomam “*Brandy*” (representando a presença de bebida alcoólica neste *speakeasy*) e brindam por Randolph Morgan. Eles passam a discutir como farão para contar para Diana Morgan, irmã de Randolph, sobre o suicídio do irmão<sup>63</sup>.

Chama a atenção como, muitas vezes, os donos de grandes corporações tinham tantas posses que nem as conheciam pessoalmente. Diana, que entra em cena neste momento, fala a respeito do controle que Livermore tinha da empresa tabagista *Philip Morris*, e este diz nunca ter estado lá, uma vez que, apesar de seu controle destas empresas, seu interesse era nas ações delas no mercado financeiro: “Eu nunca lido com as empresas. Eu só me interesse por ações<sup>64</sup>” (2012, p.426)<sup>65</sup>. Randolph, inclusive, havia vendido ações da IBM para Livermore – o que mostra a força do mercado especulativo neste momento.

Diana se sente incomodada com o desaparecimento do irmão. Os investidores tentam acalmá-la dizendo que o país inteiro (incluindo Randolph) está trabalhando para colocar o mercado em ordem, e que terão sucesso nisto. Assim como os empresários escondem a morte de Randolph de Diana, eles escondem da população as reais condições da economia norte-americana em 1929. Nas palavras de Durant: “Ah, sim, mas há uma avalanche de pedidos de venda por todo o país, e eles estão trabalhando a toque de caixa para colocar as contas em ordem”<sup>66</sup> (2012, p.426).

No entanto, num determinado momento da cena, estes grandes investidores, não tendo mais como negar a situação e obrigados a aceitar a derrocada econômica, resolvem revelar a Diana sobre a crise econômica. Clayton, outro empresário, vem à mesa anunciar que Durant só não faliria se tivesse como conseguir um empréstimo. E o milionário, sabendo que o crédito não estava disponível neste momento de crise (até mesmo pela falência de vários bancos), pergunta ironicamente a Clayton: pedir emprestado “de quem? [*from whom?*]” (2012, p.427).

<sup>63</sup> Assim como Randolph, Diana Morgan também não é parente de J. P. Morgan, como será visto numa outra seção do trabalho.

<sup>64</sup> LIVERMORE: (...) I never mix in business. I am only interested in stocks.

<sup>65</sup> Na peça, Livermore costuma chamar Durant de “Bill” – apelido para William, mas também possível referência ao dinheiro do mercado financeiro (“*bill*” sendo “cédula” em inglês).

<sup>66</sup> DURANT: Oh, yes, but there’s an avalanche of selling orders from all over the country, and they’re working round the clock to tally them up (...).

Durant sai de cena falido e arrasado (ironicamente, “fugindo” pela porta, tal como ele falara anteriormente). Já Livermore, que cria nas medidas tomadas por Rockefeller, ficou sabendo que as compras de ações feitas pelo fundador da *Standard Oil* não acalmaram o mercado (ou seja, nem os grandes milionários americanos puderam evitar a crise financeira):

LIVERMORE (*seu sorriso foi embora*): Mas o Rockefeller. Rockefeller...

CLAYTON: Não parece ter tido nenhum efeito, senhor<sup>67</sup> (2012, p.428).

Livermore também havia perdido tudo, e vai pedir dinheiro emprestado a Robertson que, imaginando que a recessão viria, havia retirado o seu dinheiro do mercado financeiro, e andava com parte dele nos sapatos. Robertson, misturando o seu diálogo com Livermore e sua narração ao público, comenta como este milionário perdeu todos os seus bens no mercado de ações: “Certamente (*Ele se senta, retira um sapato do pé. Para o público*). Há cinco semanas, no seu iate na Baía de Oyster, ele tinha me dito que possuía 480 milhões de dólares em ações.”<sup>68</sup> (2012, p.428-9).

Uma vez que, na peça, Jesse Livermore perdeu todo este dinheiro com a quebra da bolsa em 1929, Robertson demonstra, por meio deste comentário épico, como o castelo de cartas dos grandes empresários e investidores da bolsa de valores caiu neste período de crise, sendo que a eterna prosperidade com a qual sempre contavam tinha chegado ao fim.

Assim como Jesse Livermore demora em perceber o tamanho da crise econômica, o poder estabelecido da época não queria reconhecer o que estava acontecendo:

Claramente, os responsáveis por organizar a economia não sabiam o que tinha acontecido, estavam confusos com o que ocorreria. Eles se recusavam a reconhecer a crise, e não apontavam como causa a falência do sistema, mas tentavam encontrar outras razões: Herbert Hoover havia dito, um pouco antes da quebra da bolsa: “Nós, hoje, na América, estamos mais próximos do que nunca do triunfo final sobre a pobreza, um marco na história de qualquer país”. Henry Ford, em março de 1931, disse que a crise havia acontecido porque o “homem comum não quer trabalhar o dia inteiro a não ser que ele seja pego e impedido de fazer diferente. Há muito trabalho a fazer se as pessoas realmente quiserem trabalhar”. Algumas semanas depois, ele demitiu 75 mil trabalhadores<sup>69</sup> (ZINN, 2010, p. 285).

<sup>67</sup> LIVERMORE (*his smile gone*): But Rockefeller. Rockefeller...

CLAYTON: It doesn't seem to have had any effect, sir.

<sup>68</sup> ROBERTSON: Certainly (*He sits, removes one shoe. To audience*): Five weeks ago, on his yacht in Oyster Bay, he told me he had four hundred and eighty million dollars in common stocks.

<sup>69</sup> “Clearly those responsible for organizing the economy did not know what had happened, were baffled by it, refused to recognize it, and found reasons other than the failure of the system. Herbert Hoover had said, not long before the crash: ‘We in America today are nearer to the final triumph over poverty than ever before in the history of any land.’ Henry Ford, in March 1931, said the crisis was here because ‘the average man won't really do a

Robertson surpreende Livermore ao demonstrar que estava guardando dinheiro no sapato, tal a sua falta de confiança nas instituições financeiras naquele momento. Ao retirar a quantia e emprestá-la para Jesse, este comenta: “Por Deus. Você não acredita em nada?”<sup>70</sup> (2012, p.429). Novamente aparece, nesta cena, o conceito de crença na economia dos EUA. Robertson lhe dá uma resposta negativa, e indica todo o seu ceticismo no eterno crescimento econômico americano.

Livermore diz que entende, mas não admira o ato de Robertson. No entanto, Jesse passa a ter a consciência sobre a real situação financeira dos EUA: “Bem, eu acho que este é o seu país agora”<sup>71</sup> (2012, p.429). E, por meio de um comentário épico-narrativo ao público, Robertson descreve como foi o suicídio de Livermore. Em seguida, o empresário conta para Diana sobre a morte de Randolph, o que deixa a moça desolada.

Esta cena representa no palco a que nível chegou o desespero de muitos homens de negócios da época, ao saberem que perderam muito (ou tudo) com a crise de 1929, sendo que parte deles se suicidou de fato ao perceber que estavam à bancarrota. Este episódio descreve o processo de crença, ainda presente neste momento, de investidores no reerguimento do mercado financeiro, e que gradativamente resulta na percepção final de que a crise econômica havia chegado aos EUA.

### **A “crença” nos bancos e no crédito bancário**

Podemos perceber, por meio das ações de alguns personagens em *The American Clock*, como a concepção de crédito financeiro era fundamental para muitos americanos neste contexto histórico, e quando este crédito começou a faltar, a crise econômica chegou com toda a sua força.

Para ajudar o marido, que já enfrentava dificuldades financeiras, Rose, por exemplo, vai começar a penhorar suas joias (cf. 2012, p.429-30), na busca por empréstimos que pudessem tirar os Baum da crise econômica – algo que é possível perceber, durante a peça, que não terá efeito algum.

Assim como existia a crença, por parte de muitos americanos, na eterna lucratividade do mercado financeiro de ações, havia também uma grande confiança nos bancos – seja para

---

day's work unless he is caught and cannot get out of it. There is plenty of work to do if people would do it.' A few weeks later he laid off 75,000 workers”.

<sup>70</sup> LIVERMORE: (...) By God. Don't you believe in anything?

<sup>71</sup> LIVERMORE: (...) Well, I guess it's your country now (...).

o requerimento de empréstimos, seja para o depósito das economias. Uma vez que muitas instituições bancárias faliram durante a Depressão, tanto empréstimos quanto depósitos foram afetados neste período.

Tal como afirma o comentário de Purdy et alii acima, os empréstimos bancários eram frequentes neste contexto pré-Depressão. Com a chegada da crise, aqueles que deviam aos bancos não conseguiram mais pagar pelos empréstimos; as instituições bancárias, por sua vez, não tinham mais dinheiro para emprestar, e neste círculo vicioso houve a falência de muitos bancos e a pulverização das economias de seus correntistas.

Há vários elementos em *The American Clock* que exemplificam esta falência dos bancos durante a Depressão. Numa determinada cena da peça, o personagem Lee Baum, ainda como adolescente, comenta com sua mãe Rose sobre o fato de ter tirado doze dólares do banco para comprar uma bicicleta, sendo que, agora, o banco havia falido, e muitas pessoas estavam nas ruas protestando, com a polícia tentando conter a multidão.

Numa mistura de humor e ironia sobre a situação dos bancos nos Estados Unidos, o jovem não retira o seu dinheiro da instituição bancária porque está preocupado com o mercado financeiro, mas sim para comprar uma bicicleta, e, deste modo, não perde os seus doze dólares.

Lee fala para a mãe: “O banco acaba de ser fechado pelo governo! Está falido! Há uma grande multidão de pessoas na rua gritando onde está o dinheiro delas! Têm policiais lá e tudo! Não há dinheiro no banco!”<sup>72</sup> (2012, p.434). Rose o chama de “gênio” por ter investido suas economias na bicicleta. No entanto, ironicamente, quando Rose diz que vai ficar tudo bem com a situação econômica da família, Lee terá sua bicicleta roubada (cf. 2012, p.435), perdendo, assim, o seu dinheiro do mesmo jeito (algo que exemplifica o aumento de roubos e da violência que costuma ocorrer em contextos de maior pobreza econômica, tal como foi o da Depressão).

Isto demonstra como o filho de Rose, desde pequeno, de certa forma, já estava aprendendo a ser um investidor, que faz suas operações financeiras tirando seu dinheiro de um lado e aplicando em outro. Ele só não se torna um investidor no mercado de ações, tal como seu pai e seu avô, devido à crise econômica dos anos 1930, que o fará ter uma visão diferente do sistema político e econômico dos EUA (tal como será visto posteriormente).

Esta fala de Lee, ao dizer que o governo fechou o banco, faz referência ao papel estatal (especialmente, em nível federal) no resgate das instituições bancárias americanas. Muitos

---

<sup>72</sup> LEE: The bank has just been closed by the government! It's broke! There's a whole mob of people in the street yelling where's their money! They've got cops and everything! There's no money in the bank!



bancos faliram nesta crise econômica, e só não houve um colapso total do sistema bancário dos EUA muito devido, entre outras coisas, ao feriado decretado por Roosevelt, já no início de seu mandato, em 1933.

Curiosamente, esta intervenção estatal nos bancos, a qual o presidente Hoover relutava em fazer, era, de certa forma, pedida pelos próprios banqueiros:

A diretoria do Banco Central, em 3 de março [de 1933], insistiu no fechamento temporário das instituições bancárias e até projetou uma ordem declarando um feriado nacional para os bancos, mas esta ordem dependia da assinatura do Presidente da República. Hoover se recusou a concordar com este feriado, e os bancos de Nova Iorque e Chicago, duramente prejudicados mas ainda com uma visibilidade nacional, permaneceram abertos, apavorados que estavam de levarem a culpa por fecharem por conta própria, mas, ainda assim, tentando conseguir que seus respectivos governadores de Estado emitissem um decreto determinando o feriado, o que evitaria a falência dos bancos. Devido à inércia de Hoover, o governador de Nova Iorque Herbert Lehman anunciou um feriado estadual às 2:30hs da manhã no dia 4 de março, seguido pelo governador de Illinois. A esta altura, a crise era tão séria que os próprios banqueiros estavam buscando ajuda governamental, ainda assim muitos governadores estavam com medo de agir sem a asserção federal e presidencial. Apesar de Hoover não ter agido, governadores e banqueiros começaram a ter suas próprias ações na esperança de pressionar Franklin Delano Roosevelt para que este decretasse o fechamento dos bancos depois de assumir o poder em 4 de março<sup>73</sup>. (POWERS, 2010)

O presidente Roosevelt decretou o feriado bancário (*Bank Holiday*) em 6 de março, ou seja, dois dias depois de assumir a presidência. Com este fechamento dos bancos, o governo pôde intervir e regular as ações bancárias, impedir que as pessoas retirassem todos os depósitos dos bancos (o que os fragilizaria ainda mais), e tomar medidas que resgataram o sistema bancário estadunidense.

Uma das razões deste quase colapso é o fato de que muitos americanos, tomando conhecimento da falência dos bancos e da corrupção dentro deles, com medo de perder suas economias, acabavam numa corrida desenfreada às agências para sacar o seu dinheiro. De

---

<sup>73</sup> "The Federal Reserve Board, on March 3, insisted on banks' temporary closures and even drafted an order declaring a national bank holiday, but it was dependent on the signature of the President. Hoover refused to agree to the national bank holiday, and the severely damaged yet nationally visible New York and Chicago banks remained open, too afraid to take the blame of closing themselves yet trying to get their state governors to order a closure to avoid bank failures. Because of Hoover's inaction, New York governor Herbert Lehman announced a statewide holiday at 2:30 AM on March 4th, followed by the governor of Illinois. At this point, the crisis was so dire that bankers themselves were pushing for governor assistance, yet many governors were afraid to act without a federal and presidential mandate. Although Hoover had failed to act, governors and bankers began taking their own steps in the hopes of forcing Franklin Delano Roosevelt to mandate closure after his inauguration on March 4th." POWERS, D (2010). *The Banking Crisis of 1933: Seattle's Survival during the Great Depression Bank Closures*. THE GREAT DEPRESSION IN WASHINGTON STATE PROJECT. Disponível em: [http://depts.washington.edu/depress/bank\\_crisis\\_1933.shtml](http://depts.washington.edu/depress/bank_crisis_1933.shtml). Acesso em: 15 jun. 2014 [tradução minha].

certa forma, os estadunidenses passaram a desconfiar da credibilidade das instituições financeiras, e é esta credibilidade que Roosevelt tentou resgatar por meio de suas medidas econômicas:

Ainda mais, a má administração financeira e a corrupção do alto escalão arruinaram os bancos e destruíram a fé pública nas finanças norte-americanas. Em dezembro de 1930, o Banco dos Estados Unidos em Nova Iorque fechou, congelando mais de 286 milhões de dólares que pertenciam a mais de 400 mil pessoas. O problema começou com dois diretores do banco, Bernard Marcus e Saul Singer, que negociaram suas próprias ações com fundos do banco para que os preços subissem, cedendo altíssimas quantidades de empréstimos, e usando recursos da instituição bancária para financiar os seus próprios imóveis<sup>74</sup>. (POWERS, 2010)

O Banco dos Estados Unidos e seu fechamento são mencionados em outra cena de *The American Clock*. O imigrante Kapush comenta que perdeu todo o dinheiro que tinha no banco com a falência deste: “(...) Aqui está meu extrato do banco, viu? Banco dos Estados Unidos. Quatro mil seiscientos e dez dólares e trinta e um centavos, certo? Quem pegou este dinheiro? Poupança por treze anos, toda a semana. *Quem pegou meu dinheiro?*”<sup>75</sup> (2012, p.474). Kapush cobra de alguém a explicação de como um banco pode falir e tomar todas as suas economias.

Tal como foi possível verificar, a crise econômica, a especulação e a corrupção fizeram com que os bancos estivessem à beira de um colapso. E, estando estas instituições muito próximas da falência, seus correntistas foram aqueles que tiveram as maiores perdas, com seus depósitos e suas economias sendo pulverizadas no início dos anos 1930<sup>76</sup>. Se os americanos “acreditavam” na credibilidade dos bancos, esta “crença” se desfez após a crise de 1929. Por meio de medidas econômicas como o feriado bancário, Roosevelt tentou resgatar a confiança dos estadunidenses no sistema financeiro dos EUA – algo em que ele obteve êxito

---

<sup>74</sup> "Even more, financial mismanagement and elite corruption ruined banks and destroyed public faith in American finance. In December, 1930, the Bank of United States in New York City closed, locking up over \$286 million belonging to more than 400,000 people. The problem started with the two heads of the Bank of United States, Bernard Marcus and Saul Singer, purchasing their own bank's stocks with bank funds to drive up prices, giving out tremendous amounts of loans, and using bank assets for their own personal real estate dealings." [tradução minha]

<sup>75</sup> KAPUSH: (...) Here's my bankbook, see that? Bank of the United States. Four thousand six hundred and ten dollars and thirty-one cents, right? Who's got that money? Savin' thirteen years, by the week. *Who's got my money?*

<sup>76</sup> Hobsbawm comenta que, ao contrário dos bancos europeus, que eram gigantes e tinham filiais espalhadas em nível federal, a estrutura econômica dos EUA pré-Depressão privilegiava a criação de pequenos bancos, que se demonstraram frágeis durante a crise, e cuja atuação era em nível local ou estadual (cf. HOBBSAWM, 1995, nota p. 100).

(embora isto não necessariamente trouxesse melhorias à população), tal como será visto adiante.<sup>77</sup>

### Os bancos e os fazendeiros norte-americanos

Em determinados momentos de *The American Clock*, chamam a atenção frases ditas pelo avô de Lee Baum, chamado na peça de Vovô (*Grandpa*).

Vovô, que havia sido empresário e investidor no passado, demonstra ser alguém que tem muito conhecimento das práticas especulativas, dizendo que sempre declarava falência com o intuito de não pagar as suas contas: “A razão para se decretar falência é exatamente não pagar as contas!”<sup>78</sup> (2012, p.433). Vovô acredita que este ato é um “belo gesto”, e confirma que já fez isto quando era um homem de negócios: “Aí está a beleza disto! Moe devia ter me perguntado. Quando eu fali eu não paguei *ninguém!*”<sup>79</sup> (2012, p.433).

O avô de Lee simboliza, neste caso, a prática especulativa e o costume de empresários naquele contexto de decretar falência (ainda que esta falência tenha sido fruto de corrupção e especulação, como no caso do Banco dos Estados Unidos) e contar com ajuda governamental (tal como fizeram os banqueiros ao forçarem Roosevelt a decretar o feriado bancário). Esta ajuda, muitas vezes, é financiada involuntariamente pela população, que acaba pagando por esta inadimplência (seja com altos impostos ou corte nos salários, oriundos da recessão provocada por estas falências). Possivelmente, ao colocar estas palavras na boca de Vovô, Miller tente buscar a origem destes problemas econômicos em alguém que pratica a moratória de longa data.

Num outro momento da peça, o empresário Robertson se dirige ao público e deixa a entender que as medidas econômicas de Roosevelt surtiram efeito e recuperaram o sistema bancário dos EUA. No entanto, a partir daí, estes mesmos bancos que quase faliram passaram a cobrar as dívidas de quem lhes devia, sendo que estes devedores imergiam cada vez mais

---

<sup>77</sup> Wigmore (1987) também comenta que, entre outras medidas de Roosevelt que salvaram os bancos, está a desvalorização do dólar diante do padrão ouro: “Uma vez que este nível de desvalorização do dólar foi atingido, a motivação para a especulação contra o dólar foi decisivamente removida e o controle da troca cambial externa pôde terminar sem nenhum efeito nocivo [à economia]. [Once this degree of dollar devaluation had been achieved, the motivation for speculation against the dollar was decisively removed and foreign exchange controls were allowed to lapse without any disruptive effects]” (p.753-4). WIGMORE, B.A. Was the Bank Holiday of 1933 Caused by a Run on the Dollar? *The Journal of Economic History*, Vol. 47, No. 3 (Sep. 1987), p. 739-755 [tradução minha].

<sup>78</sup> GRANDPA: (...) The reason to go bankrupt is not to pay your debts!

<sup>79</sup> GRANDPA: But that’s the whole beauty of it! He should’ve asked me. When I went bankrupt I didn’t pay *nobody!*

fundo na recessão econômica. Robertson também explica como conseguiu enriquecer ainda mais com esta postura dos bancos, mesmo estando num contexto de Depressão econômica:

ROBERTSON (*da área coral*): Olhando para trás, é claro, você pode ver que havia dois lados da moeda – com os bancos cobrando as dívidas em todo o lugar, eu comprei algumas propriedades de primeira linha por uma ninharia. Eu ganhei mais dinheiro nos anos 1930 do que em qualquer outra época de minha vida. Mas eu conheci uma geração amadurecendo e que jamais teria este senso de oportunidade<sup>80</sup> (2012, p.458).

O que ocorreu é que Roosevelt, ao salvar os bancos com suas medidas federais, os fortaleceu, e estes passaram a cobrar as dívidas de pessoas físicas, empresas e fazendas, que ainda estavam em crise. Com isto, as instituições bancárias acabavam tomando para si muitas destas propriedades, e também as vendiam para lucrar com elas.

Entre os que foram cobrados pelos bancos durante a Depressão econômica dos anos 1930, estão os proprietários rurais dos EUA. Isto é exemplificado em *The American Clock* no momento em que o personagem Henry Taylor, fazendeiro no estado norte-americano de Iowa, tem a sua propriedade leiloada para quitar dívidas com os bancos. Os proprietários rurais desta região passaram a se mobilizar para impedir estes leilões, e chegaram ao ponto de ameaçar um juiz com o enforcamento (esta história também é verdadeira, e sua veracidade será analisada numa outra seção do trabalho).

Ao longo da história dos EUA, não é a primeira vez que o governo auxilia os bancos e prejudica os proprietários rurais. Temos um exemplo disso após a Guerra Civil americana (1861-5):

O governo fez o seu papel em ajudar os bancos e prejudicar os proprietários rurais. Manteve a quantidade de dinheiro - baseada no ouro - a mesma, enquanto a população crescia; então havia cada vez menos dinheiro em circulação. O proprietário rural tinha que pagar as suas dívidas em dólares que eram difíceis de conseguir. Os bancos, pegando os empréstimos de volta, conseguiam dólares mais valorizados do que quando eles cederam o empréstimo - um tipo de ganho de juros sobre juros<sup>81</sup> (ZINN, 2010, p. 210).

---

<sup>80</sup> ROBERTSON (*from choral area*): Looking back, of course, you can see there were two sides of it - with the banks foreclosing right and left, I picked up some first-class properties for a song. I made more money in the thirties than ever before, or since. But I knew a generation was coming of age who would never feel this sense of opportunity.

<sup>81</sup> "The government played its part in helping the bankers and hurting the farmers; it kept the amount of money - based on the gold supply - steady, while the population rose, so there was less and less money in circulation. The farmer had to pay off his debts in dollars that were harder to get. The bankers, getting the loans back, were getting dollars worth more than when they loaned them out - a kind of interest on top of interest".

Os proprietários rurais, individualmente, não conseguiam enfrentar os monopólios – especialmente o dos bancos:

Mas eles encontraram os preços de seus produtos em queda, e os custos com transporte e empréstimos em alta, porque o proprietário rural individual não conseguia controlar o preço de seus grãos, enquanto os monopólios ferroviário e bancário podiam cobrar o que eles quisessem<sup>82</sup> (ZINN, 2010, p. 209).

Nos anos 1930, particularmente, a área rural dos EUA sofreu sobremaneira com a crise econômica:

Na memória coletiva da década destaca-se a lembrança da adversidade na América rural. Além de ser abatida pela falência econômica, uma grande área do país sofreu uma seca devastadora. A renda familiar nas pequenas propriedades caiu 60% entre 1929 e 1932 e um terço dos proprietários rurais perderam suas terras. Centenas de milhares migraram para cidades ou empregaram-se nos agronegócios, onde trabalhavam por salários baixíssimos, como os “Okies” do estado de Oklahoma, imortalizados pelo romancista John Steinback. Trabalhadores rurais, brancos e negros, perambulavam de cidade em cidade em busca de comida e trabalho, dormindo em acampamentos, enquanto outros “corriam nos trilhos” dos trens de frete, procurando em vão subsistência decente (PURDY et alii, 2008, p.207).

E, em *The American Clock*, o episódio com Henry Taylor irá exemplificar a dificuldade dos proprietários rurais de Iowa durante a Depressão. No entanto, nesta cena, haverá também a discussão sobre a concepção de propriedade privada; esta, que é defendida pelos bancos, será, ao mesmo tempo, questionada com a ação e mobilização coletiva dos fazendeiros – irônica e ambigualmente, feita na defesa de suas próprias propriedades.

A cena com Henry Taylor é vista no palco num momento de transição cênica do meio urbano (Nova Iorque) para o contexto rural. Os fazendeiros do estado americano de Iowa estão sofrendo com a crise econômica, acrescida das condições climáticas desfavoráveis para o plantio. Assim, a propriedade rural e o maquinário agrícola de Henry Taylor serão leiloados para quitar dívidas com os bancos. O clima do leilão é muito tenso; os fazendeiros não concordam com este ato de leiloar, e vão se mobilizar contra a venda da propriedade; o xerife e seguranças armados, juntamente com o juiz (Judge Bradley), procuram garantir que o leilão ocorra sem problemas.

---

<sup>82</sup> “But they found the prices for their produce going down, and the prices of transportation and loans going up, because the individual farmer could not control the price of his grain, while the monopolist railroad and the monopolist banker could charge what they liked.”

O juiz Bradley chega ao leilão. Ele simboliza como governo e justiça, neste contexto, apoiaram os bancos e não os fazendeiros. Afirma que veio resolver pessoalmente o problema, sendo que, em sua opinião, Iowa estava na iminência da anarquia (“*on the verge of anarchy*” – 2012, p.437), indicando sua oposição a qualquer atitude radical dos fazendeiros. Ele argumenta que todos, sendo proprietários rurais, deveriam entender o que estava ocorrendo ali, uma vez que havia naquele leilão uma defesa do direito de propriedade (obviamente, para os bancos). Brewster, um dos fazendeiros mais radicais do movimento, inicia, inconscientemente, o primeiro questionamento da concepção de propriedade tal como defendida por Bradley, dizendo que eles “eram” proprietários, já que estavam perdendo seus bens devido à crise (“*used to be, Judge, used to be*” - 2012, p. 437).

Chama a atenção a postura do juiz nesta cena. Ele diz que um contrato de empréstimo é “sagrado” (“*a contract is sacred*”) e que deve ser cumprido por Taylor por meio da cessão da fazenda aos bancos. Ao mesmo tempo, Bradley procura reprimir qualquer contestação por parte dos proprietários rurais, ameaçando-os com “quarenta homens armados lá fora [*there are forty armed deputies out there*]” (2012, p. 437).

Sendo juiz, Bradley procura argumentar que a lei que permite aos bancos tomar as propriedades dos fazendeiros é sagrada e imutável, e que é necessário obedecê-la sem contestação. Deste modo, o magistrado acaba sacralizando e considerando como eterno e imutável algo que é histórico e social, ou seja, a busca das instituições bancárias pelos lucros por meio dos juros e da tomada das propriedades privadas. Em vários momentos, o juiz recorre à noção de direito, lei e ordem para a defesa dos interesses dos bancos: “O Banco Nacional tem o direito de cobrar o seu empréstimo [*The National Bank has the right to collect on its loans*]” (2012, p.437) / “Quando a lei e a ordem desaparecem, nenhum homem está salvo [*once law and order go down, no man is safe*]” (2012, p.438).

Uma das medidas tomadas pelos proprietários rurais para contestar e burlar este tipo de leilão chama a atenção pelo seu caráter de mobilização coletiva. Eles se uniam, e faziam ofertas simbólicas de alguns centavos pela propriedade. Concluído o negócio, devolviam a fazenda ao antigo proprietário. Todo aquele que tivesse a intenção de fazer uma oferta real pela propriedade, de certa maneira, se sentia ameaçado por aquela ação coletiva.

Bradley, representando aqueles que tinham interesse em comprar de fato a fazenda e seu maquinário, e se sentiam contrariados pelo movimento dos fazendeiros, afirma que o responsável pelo leilão, o Sr. Howard, tinha plenos poderes (*discretionary power*) para desconsiderar qualquer oferta que não fosse “razoável”.

O Sr. Howard começa o leilão da colheitadeira e do trator *John Deere* de Taylor. Os lances irrisórios dos fazendeiros para retomar a fazenda se iniciam (havia lances de dez centavos). Os que queriam de fato comprar os bens de Henry “olham para a multidão de proprietários rurais com medo [*they are looking around at the crowd in fear*]” (2012, p.438). O juiz pede para que o xerife e seus homens armados entrem e protejam os reais candidatos a comprar o maquinário e as terras.

Quando estes lances “reais” do leilão começam a ser feitos, os fazendeiros desarmam os homens do xerife e agarram o juiz Bradley. Brewster ameaça enforcar o juiz caso os seguranças se aproximem. Os responsáveis pelo leilão são forçados a leiloar o sítio e todos os seus equipamentos por um dólar para o próprio Henry Taylor.

Os organizadores do leilão vão embora, e o juiz Bradley, que foi solto depois disso, chama Taylor de “ladrão<sup>83</sup>” (cf. 2012, p.439). Ironicamente, Henry fica com uma sensação de que está indo contra os princípios da propriedade privada, e que está roubando algo (embora sejam suas próprias terras): “É como se eu tivesse roubado minha própria fazenda<sup>84</sup>”. Sua esposa, pelo contrário, afirma que a propriedade e os equipamentos são dos Taylor (“*they’re ours*”) (2012, p. 439).

O juiz também tem a concepção de que houve um crime, uma vez que a lei não foi cumprida tal como ele desejava: “Este é um crime contra todas as leis de Deus e dos homens!<sup>85</sup>” (2012, p.439), tratando novamente a questão da lei e da propriedade privada como se fosse algo sagrado, eterno e imutável, e não social e histórico.

Esta cena analisa, entre outras coisas, a questão da lei como historicamente e ideologicamente construída e aplicada, e não “sagrada” e imutável, tal como argumenta o juiz Bradley. Muitas vezes, ela é utilizada não para a defesa de todos os membros de uma sociedade e sua igualdade de direitos, mas para beneficiar e privilegiar determinados setores sociais que detém o poder econômico (neste caso, os bancos deste contexto analisado).

Este episódio dos fazendeiros de Iowa discute também como, para defender o direito à propriedade privada, os proprietários rurais deste estado, ironicamente, se tornaram “radicais” e se mobilizaram coletivamente para conseguir seus objetivos, devido às necessidades econômicas.

Chama a atenção, por exemplo, que as rubricas da peça classificam a ação dos fazendeiros como “rápida e disciplinada [*disciplined and quick*]” (2012, p.438). Isto indica a consi-

---

<sup>83</sup> JUDGE BRADLEY: Henry Taylor? You are nothing but a thief!

<sup>84</sup> TAYLOR (...): It’s like I stole my own place.

<sup>85</sup> JUDGE BRADLEY: (...) That is a crime against every law of God and man! (...)

derável organização e mobilização coletiva presente neste ato dos proprietários rurais. No entanto, ambigualmente, ele não é aplicado para uma reforma agrária, por exemplo, mas sim para a defesa de suas propriedades. Tal ato, ao mesmo tempo, questiona e reafirma o conceito de propriedade privada.

Deste modo, esta mobilização coletiva dos fazendeiros em contraponto com a postura do juiz Bradley se torna mais uma disputa da propriedade privada entre bancos e proprietários rurais do que qualquer tentativa de uma distribuição mais igualitária das terras, por exemplo. É possível lembrar um comentário de Engels em seu livro *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* (obra esta mencionada em *The American Clock*, e cuja presença nela será analisada numa seção específica deste trabalho) em que há a afirmação de que, ao longo da história, muitos movimentos tidos como “revoluções políticas” foram, na verdade, utilizados para a manutenção e transmissão da propriedade privada de um para outro setor social, não necessariamente servindo, por exemplo, para o bem coletivo:

E, de fato, desde a primeira até a última dessas chamadas revoluções políticas, todas elas foram feitas para proteção da propriedade de um tipo e levadas a cabo pelo confisco, também chamado roubo, da propriedade de outro tipo. Tanto isto é verdade que, há dois mil e quinhentos anos, a propriedade privada só tem podido se manter com a violação dos direitos da propriedade. (ENGELS, S.d, p.127)

Apesar de ser uma mobilização coletiva em defesa da propriedade privada, o movimento organizado pelos fazendeiros em Iowa é visto por Rose, por exemplo, como algo comunista e muito radical. Na cena seguinte à do leilão, a mãe de Lee se espanta com o que eles fizeram, uma vez que a visão que se tinha dos proprietários rurais de Iowa era a de que eles sempre adotaram uma postura conservadora. Chama muita atenção a resposta de Taylor ao comentário de Rose, apontando que o episódio do leilão não estava relacionado a teorias políticas, mas a atitudes que levassem a soluções práticas:

ROSE (*balançando a cabeça*): Eu pensava que todos eram republicanos em Iowa.

TAYLOR: Bem, eu acho que eles são.

ROSE: Mas é isto que você considera radical, então?

TAYLOR: Bem... É como eles dizem – as pessoas em Iowa são práticas. Elas até se tornam radicais quando isto significa ser prático. Mas, a partir do momento em que ser radical não é o mesmo que ser prático, aí elas param de ser radicais.<sup>86</sup> (2012, p.443)

<sup>86</sup> ROSE (*shaking her head*): All I thought they were all Republicans in Iowa.

TAYLOR: Well, I guess they are.

ROSE: Is that what you mean by radical, though?



Veremos adiante que, nesta década de 1930, houve o aumento significativo nos EUA do número de defensores de correntes políticas que seriam alternativas ao capitalismo liberal. E, assim como no caso de Taylor e da mobilização dos fazendeiros de Iowa, este crescimento de adeptos ao comunismo, ao socialismo, e ao fascismo, por exemplo, se deve muito mais pela tentativa de encontrar soluções práticas a dificuldades econômicas do que por fidelidade a uma teoria político-ideológica.

### **Taylor migra para a cidade: o conceito de sucesso individual**

Segundo Purdy et alii, esta situação econômica da área rural dos EUA apresentava problemas já nos anos 1920:

A vida no campo não era melhor. Em 1920, metade da população americana ainda vivia em áreas rurais. Como na indústria, avanços tecnológicos tinham proliferado nas primeiras décadas do século, mas os mercados para produtos agrícolas não acompanhavam os passos da nova eficiência. Consequentemente, houve excedente na produção, os preços baixaram e a renda dos pequenos proprietários inesperadamente declinou. O surgimento de grandes agronegócios estava relegando a pequena fazenda familiar à posição de relíquia histórica. Mais de três milhões de americanos saíram do campo na década de 1920 à procura de trabalho nas cidades (PURDY et alii, 2008, p.200).

A superprodução agrícola e o monopólio comercial no campo (agronegócio) fizeram com que muitos pequenos proprietários rurais tivessem dificuldades econômicas, o que intensificou a migração de pessoas do campo para a cidade já nos anos 1920, chegando a um nível muito alto na década de 1930<sup>87</sup>. Tal êxodo rural também será exemplificado por Taylor na peça.

O ato dos fazendeiros de Iowa não surte efeito, e Taylor, não conseguindo se recuperar economicamente, deixa a sua propriedade rural, vindo para a cidade em busca de alimento e

---

TAYLOR: Well... It's like they say – people in Iowa are practical. They'll even go radical if it seems like it's practical. But as soon as it stops being practical they stop being radical.

<sup>87</sup> Chama a atenção, numa outra cena da peça, o comentário de Vovô sobre a sua concepção de que o desemprego nos EUA ocorria porque os americanos já tinham “produzido tudo” o que precisavam, e não havia mais o que criar: “Veja... na Rússia eles precisam de tudo; aqui, pelo contrário, eles não precisam de nada, então, não há o que produzir, nem emprego [In Russia they need everything; whereas here, y'see, they don't need anything, so therefore, there's no work.]” (2012, p.487). De certa forma, tal ideia também remete à superprodução de determinadas mercadorias, um dos principais fatores da crise econômica americana, que gerou uma redução drástica nos preços. Tal superprodução levou, por exemplo, muitos agricultores a queimarem produtos agrícolas na esperança de que, com a diminuição da oferta, os preços dos alimentos pudessem voltar a subir.

moradia. Passa por New Jersey, e chega à Nova Iorque para bater na porta da família Baum (Lee, Rose e Moe). Ele acaba desmaiando de fome por não ter o que comer, e Rose lhe dá um prato de comida.

Na cena anterior, Taylor, quase chorando por ter a sensação de que “roubou” sua própria fazenda, sai de cena com sua esposa e os outros fazendeiros. A partir daí, Robertson e Banks, um veterano de guerra negro que também narra e comenta cenas da peça, fazem comentários à plateia sobre como os americanos migraram pelos EUA durante a Depressão, deixando suas casas e famílias, e indo para outros locais do país, em busca de comida e emprego, no que, muitas vezes, enfrentavam a fome e passavam a morar nas ruas. Eram os chamados “*hobos*”<sup>88</sup>, que, além de todos estes problemas, ainda eram presos muitas vezes por serem considerados “vagabundos” (“vadiagem [*vagrancy*]”<sup>89</sup>).

Ao sair da zona rural e viajar pelo país, Taylor representa tanto o êxodo rural descrito por Purdy et alii quanto a questão dos *hobos*. Quando chega à casa dos Baum, o agora ex-fazendeiro oferece suas habilidades, e as vende por um preço barato: “Eu podia pintar a casa ou consertar o telhado, ou mexer na eletricidade, encanamento, pedreiro, jardineiro... eu sempre tive minha própria fazenda, e a gente faz tudo isto, sabe. Eu cobro barato...”<sup>90</sup> (2012, p.441). Posteriormente, ele vende o seu trabalho mais barato ainda, dizendo que quase não cobraria “se recebesse sua refeição [*if I could have my meals*]” (2012, p.441), tal o desespero das pessoas neste momento histórico. A família Baum se surpreende ao descobrir que ele veio de Iowa até Nova Iorque, e se surpreende ainda mais ao vê-lo desmaiar de fome.

Chama a atenção como, ao perceber a desconfiança de Moe, Taylor sente a necessidade de explicar que “não é vagabundo”: “Bem, ah, não, eu vim para o leste quando perdi a fazenda”<sup>91</sup> (2012, p.443).

---

<sup>88</sup> *Hobo* é um termo que também pode designar o trabalhador ambulante.

<sup>89</sup> Por meio das concepções de Marx, é possível fazer um paralelo entre os EUA dos anos 1930 e a Europa do século XVI (em seu processo de formação do capitalismo) em relação às pessoas que perdiam suas propriedades e eram presas acusadas de “vadiagem”: “A criação do proletariado sem lar nem pão – despedido pelos grandes senhores feudais e cultivadores, vítima de repetidas e violentas expropriações – era necessariamente mais rápida que a sua absorção pelas manufaturas nascentes. Por outro lado, estes homens, bruscamente arrancados de suas ocupações habituais, não se podiam adaptar prontamente à disciplina do novo sistema social, surgindo, por conseguinte, deles, uma porção de mendigos, ladrões e vagabundos. Daí a legislação contra a vadiagem, promulgada nos fins do século XVI, no oeste da Europa. Os pais da atual classe operária foram duramente castigados por terem sido reduzidos ao estado de vagabundos e de pobres. A legislação os tratou como criminosos voluntários, supondo que dependia de seu livre arbítrio o continuar trabalhando como no passado e como se não tivesse sobrevivido nenhuma mudança em sua condição de existência.” (p.57) MARX, K. *A origem do capital: a acumulação primitiva*. 5ed. Coleção bases. Tradução de Walter S. Maia. São Paulo: Global Editora, 1985.

<sup>90</sup> TAYLOR: I could paint the place or fix the roof, electrical, plumbing, masonry, gardening... I always had my own farm, and we do all that, don't you know. I'd work cheap.”

<sup>91</sup> TAYLOR: Well, no, I come east when I lost the farm... (...)

Isto acontece porque Moe Baum, um empresário abastado, mesmo já sofrendo as consequências da recessão econômica dos anos 1930, ainda não vê a dificuldade de Taylor como parte de um problema na estrutura social e econômica. Para Moe, é a capacidade individual que tem importância, e Henry teria que se esforçar mais para melhorar – o que vai de encontro com a ideologia de *self-made man* presente nos EUA.

Esta ideologia faz a defesa da iniciativa e do esforço individuais como geradores do sucesso financeiro e da solução dos problemas. Moe, por exemplo, representa a crença nesta concepção ao dizer a Taylor: “Eu vou te emprestar um dólar, e eu espero que você comece uma vida totalmente nova (...). E me pague de volta, mas não tenha pressa (*Moe aperta sua mão*). Prazer em conhecê-lo, e boa sorte”<sup>92</sup> (2012, p. 444). Mas como cobrar que alguém faminto se esforce ainda mais? Ao longo da peça, Moe vai perceber que esta ideologia tem seus problemas.

Esta concepção presente nos EUA e defendida por Moe é a chamada busca pelo “Sonho Americano [*American Dream*]”, ou seja, que garante o sucesso individual e financeiro para aqueles que se esforçarem para isto. No entanto, esta ideologia não leva em conta as forças sociais que, por exemplo, conduziram muitos à bancarrota nos anos 1930. Por esta razão, tal concepção terá os seus questionamentos durante a Depressão:

Eu argumentei que o Sonho Americano não é necessariamente individualista no sentido estrito da palavra, já que alguém pode, em nome dele, procurar o sucesso para uma família ou comunidade tanto quanto para ele mesmo. Mas é altamente individual, no sentido em que nos leva a focar nas atitudes do indivíduo ao invés de pôr o foco nos processos econômicos, problemas ambientais, ou estruturas políticas para explicar as causas dos processos sociais<sup>93</sup> (HOCHSCHILD, 1995, p.36).<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> MOE: I'm going to loan you a dollar, and I hope you're going to start a whole new life (...). And pay me back, but don't rush (*He holds out his hand*). Glad to have met you, and good luck.

<sup>93</sup> “I have argued that the American Dream need not be individualistic in the narrow sense, given that one can under its rubric pursue success for one's family or community as well as for one self. But it is highly individual, in that it leads one to focus on people's behavior rather than on economic processes, environmental constraints, or political structures as the causal explanation for social orderings” [tradução minha].

<sup>94</sup> Os conceitos de *self-made man* e de Sonho Americano ganharam muita força nos EUA com as concepções científicas do século XIX: “Grande parte da elite e seus defensores intelectuais baseavam-se na doutrina do darwinismo social, segundo o qual o grande poder político e econômico refletia o sucesso natural dos mais aptos da sociedade. O poderoso banqueiro Russell Sage, por exemplo, argumentou num debate público, em 1902, que a sua inteligência superior, honestidade e habilidade para negócios foram responsáveis pela sua enorme fortuna pessoal. Criticar a acumulação da riqueza, de acordo com ele, era ‘criticar os decretos de justiça’. A exploração extrema da classe trabalhadora – carga horária excessiva com salários muitos baixos e péssimas condições de trabalho – era apresentada como um estado natural da sociedade” (PURDY et alii, 2008, p.175).

Taylor, por sua vez, terá um certo orgulho em receber este “dinheiro emprestado” de Moe: “eu não estava pedindo por caridade<sup>95</sup>” (2012, p.444). O ex-fazendeiro apresenta, nesta fala, algo que será comum a muitos americanos neste momento histórico: uma certa repulsa em receber ajuda (seja do governo, ou como caridade), algo ainda embasado na concepção do *self-made man*, cuja ideologia tem como efeito se pensar que não se deve depender de ajuda alheia, mas sim construir um patrimônio com as próprias mãos, em que receber auxílio de outrem seria, de certa forma, como se o que está sendo ajudado tivesse se tornado um preguiçoso ou um vagabundo. No entanto, com tantas pessoas precisando de ajuda durante a crise, esta visão de mundo será constantemente questionada e posta à prova, criando uma tensão na forma de pensar dos americanos.

A concepção de empréstimo financeiro como solução das dificuldades econômicas (comum nos anos 1920 e que foi vista acima) também retorna nesta cena, e faz parte das ideias de Vovô. Assim como outros personagens, ele não enxergava, naquele momento, o tamanho da crise na economia dos EUA. O avô de Lee entra em cena, fica sabendo da história de Taylor, e quando Rose lhe diz que o ex-fazendeiro havia perdido tudo o que tinha, Vovô sugere: “Oh, bem, ele deve pedir empréstimo<sup>96</sup>” (2012, p.445).

Esta dependência ao crédito financeiro entra em choque com a concepção de *self-made man*, ou seja, da iniciativa individual como fonte de sucesso econômico, uma vez que a falta deste crédito auxiliou no início de toda uma crise na estrutura da economia dos EUA. Tal crise impediu muitos de conseguirem este sucesso individual, e fez com que esta concepção ideológica fosse duramente questionada nos anos 1930.<sup>97</sup>

### **A Alemanha em 1922 e os EUA em 1930**

Ao se referir à situação dos bancos americanos, Robertson se dirige à plateia (num procedimento épico que será analisado com mais profundidade em outra parte do trabalho), e faz um comentário com uma comparação importante entre a crise econômica dos EUA e a situação da Alemanha em 1922:

<sup>95</sup> TAYLOR: I wasn't asking for charity...

<sup>96</sup> GRANDPA: Oh. Well, he should borrow.

<sup>97</sup> Esta repulsa em receber ajuda (seja de caridade, seja governamental) é exemplificada nos depoimentos do livro *Hard Times*, de Studs Terkel: “Políticos modernos gostam de romanticizar as coisas. A Seguridade Social é a substituta para a realidade. Henry Ford, por exemplo, nunca acreditou em caridade. Ele acreditava no trabalho, e não na pensão [Modern politicians would like to romanticize things. Social Security is the substitute for the real thing. Henry Ford, for instance, never believed in charity. He believed in a job rather than a pension]. (Depoimento de Gerald L.K. Smith, seção “O Doutor, Huey e o Sr. Smith [*The Doctor, Huey and Mr. Smith*], p.21). In: TERKEL, 1986 [tradução minha].

ROBERTSON (*da área coral*): Para mim... está começando a parecer a Alemanha em 1922, e eu estou tendo preocupações reais com os bancos. Há momentos em que eu ando com vinte e cinco, trinta mil dólares nos meus sapatos.<sup>98</sup> (2012, p.431)

Robertson se refere à Alemanha em 1922 devido à conhecida hiperinflação que ocorreu neste país após a Primeira Guerra Mundial. Como a Alemanha cria que venceria a guerra, pegou muito dinheiro estrangeiro emprestado para financiá-la, no intuito de não aumentar os impostos para sua população. Uma vez que ela perdeu o conflito bélico, foi duramente multada pelos aliados vencedores - entre eles, França e Inglaterra. No entanto, o governo social-democrata resolveu não pagar esta dívida para não onerar os alemães com impostos, e estes aliados, liderados pela França, ocuparam o centro industrial de Ruhr, o que castigou ainda mais o país já devastado pela guerra. O governo alemão começou a imprimir dinheiro, já que teve que importar usando moeda estrangeira, e não podia cobrar taxas de importação, com a ocupação da região de Ruhr. Com isto, a moeda alemã sofreu desvalorização ainda maior, e mais dinheiro foi impresso, o que causou uma hiperinflação, em que os preços aumentavam a cada momento.<sup>99</sup>

Hobsbawm comenta que, na prática, o valor da moeda alemã em 1923 foi reduzido à zero (cf. HOBBSAWM, 1995, p.89). E, entre os que sofreram com a crise, estava especialmente a classe média alemã:

Políticas inflacionárias também tiveram efeitos sociais destrutivos. Na época da reforma monetária e da estabilização no início de 1924, vários setores da classe média alemã viram suas economias e suas pensões desaparecerem, e a diferença real entre seus salários e os dos operários ser drasticamente reduzida (FERGUSON & GRANVILLE, 2000, p.1083).<sup>100</sup>

Assim como os americanos na década de 1930, que perderam suas economias com a falência dos bancos e viram seu patrimônio desaparecer, algo muito semelhante aconteceu com a classe média alemã no contexto pós-Primeira Guerra Mundial – que também perdeu

<sup>98</sup> ROBERTSON (*from choral area*): To me... it's beginning to look like Germany in 1922, and I'm having real worries about the banks. There are times when I walk around with as much as twenty-five, thirty thousand dollars in my shoes.

<sup>99</sup> Esta questão sobre a hiperinflação alemã também pode ser vista em SAN JOSE STATE UNIVERSITY (DEPARTMENT OF ECONOMICS). Episodes of Hyperinflation. Disponível em: <http://www.sjsu.edu/faculty/watkins/hyper.htm#GERMANY>. Acesso em: 19 ago. 2014.

<sup>100</sup> "Inflationary policies also had damaging social effects. By the time of the monetary reform and the stabilization in early 1924, large sections of the German middle class had seen their savings and pensions wiped out, and the real differential between their salaries and workers' wages dramatically reduced." [tradução minha]

suas pensões e depósitos bancários devido à hiperinflação. E se, por causa da crise econômica, muitos americanos passaram a apoiar correntes políticas alternativas ao liberalismo (comunismo, socialismo, fascismo), isto também ocorreu na Alemanha. Entre outras coisas, estas perdas financeiras da população alemã (especialmente de sua classe média) foram uma das razões que levaram os germânicos a apoiar Hitler e sua política nazista e totalitária:

Assim como na Alemanha da época da República de Weimar, os perdedores podem ainda se tornar parte natural de uma reação política tanto contra credores estrangeiros quanto contra aqueles que lucram dentro do país. As palavras de Stefan Zweig devem ser lembradas: Nada nunca amargou tanto a população alemã... nada a deixou tão furiosa, com ódio, e tão inclinada a aceitar Hitler como a inflação (FERGUSON & GRANVILLE, 2000, p.1084).<sup>101</sup>

E as consequências que podemos inferir desta situação é que algo parecido com os EUA nos anos 1930 ocorreu na Alemanha de 1922: os pobres se tornando miseráveis, os ricos não tão afetados assim, e a classe média perdendo suas posses, sendo que esta começa a apoiar partidos que prometessem criar um “governo forte”, supostamente capaz de lidar com os problemas econômicos alemães. Neste sentido, inicia-se o apoio de parte do país às medidas totalitárias e nazifascistas de Adolph Hitler, o que trará a tragédia à boa parte do mundo, entre outras coisas, por meio da Segunda Guerra Mundial<sup>102</sup>.

### **A presença da palavra “acreditar” na peça**

Como foi visto até o momento, durante os anos 1920, muitos americanos “creram” na segurança dos pilares de sua estrutura econômica capitalista e liberal: eles “criam” nos bancos, na bolsa de valores, na certeza do Sonho Americano conseguido por meio do esforço individual. Esta “crença” acabou sendo abalada com a crise de 1929.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> “As in Weimar Germany, the losers may yet become the natural constituency for a political backlash against both foreign creditors and domestic profiteers. The words of Stefan Zweig are worth recalling: ‘Nothing ever embittered the German people so much ... nothing made them so furious with hate and so ripe for Hitler as the inflation.’” [tradução minha]

<sup>102</sup> As palavras do dramaturgo alemão Bertolt Brecht parecem até referências diretas, respectivamente, à situação dos EUA nos anos 1930 e à Alemanha hiperinflacionada e subjugada pelo nazismo: “Nos países democráticos a natureza violenta da economia não é mostrada (i.e., é escondida); nos países autoritários é o caráter econômico da violência que não é mostrado” (BRECHT, 2002, p.149-50).

<sup>103</sup> Purdy et alii apontam para o fim das “certezas econômicas” dos anos 1920 durante a Depressão, o que, de certa forma, está relacionada à ideia de “crença” no sistema econômico, que é duramente atingida após 1929: “A maior crise econômica da história do capitalismo, na década de 1930, pôs fim às certezas econômicas e sociais dos anos 20” (PURDY et alii, 2008, p.197).

A consequência disso para *The American Clock* é que a palavra “acreditar [*believe*]” aparece várias vezes durante a peça de Miller. Ela é central na obra, em que, neste momento histórico, todo o mundo acredita ou deixa de acreditar em algo. Primeiro o americano acreditou que a crise não viria; houve, neste momento, a passagem da “ilusão” (de que a economia prosperaria para sempre) para a realidade de dificuldades econômicas da Depressão; e, em seguida, como será visto adiante, a crença era de que os EUA venceriam esta recessão. Neste momento, cada um “acreditava” do seu modo, e cria em diferentes soluções para a crise, que iam desde o liberalismo, até o fascismo e o comunismo.

Lee Baum, por meio de um comentário à plateia, aponta para esta “crença”, presente nos EUA dos anos 1920 e que vem de longa data, na certeza do sucesso individual financeiro para aqueles que lutassem por ele, e que foi problematizada após a crise:

LEE: Até 1929 estávamos na era da crença. Como pôde Lindbergh atravessar o Atlântico naquele avião pequenininho? Ele acreditou. Como pôde Babe Ruth fazer todos aqueles pontos? Ele acreditou. Charley Paddock, ‘O homem mais rápido do mundo’, disputou corrida com um cavalo... e venceu! Porque ele acreditou.<sup>104</sup> (2012, p.418)

Esta fala de Lee não é dirigida à sua mãe Rose, com quem dialoga no palco, e sim ao público, num procedimento épico. Temos aqui a menção a três personalidades americanas que tiveram muito êxito em suas áreas, quebrando recordes e se destacando.

Charles A. Lindbergh (1902-1972), criado em Minnessota, entrou na aeronáutica em 1924. Trabalhava como aviador no serviço aerpostal norte-americano (*airmail*) quando descobriu sobre o prêmio Raymond Orteig, que daria 25 mil dólares à primeira pessoa que conseguisse voar sem parar de Nova Iorque a Paris, atravessando assim o Oceano Atlântico. Construindo seu avião, chegou à capital francesa em 21 de maio de 1927, depois de 33 horas de voo.

Anos depois de ficar famoso com seu feito, Lindbergh conheceu e ficou impressionado com a força militar da Alemanha, e chegou a chamar Hitler de “um grande homem”. Durante a Segunda Guerra Mundial, foi o porta-voz de uma organização que defendia a neutralidade americana no conflito. Lindbergh era contra o envolvimento dos EUA na guerra, o que

---

<sup>104</sup> LEE: Up to '29 it was the age of belief. How could Lindbergh fly the Atlantic in that tiny little plane? He believed. How could Babe Ruth keep smashing those homers? He believed. Charley Paddock, “The World’s Fastest Human”, raced a racehorse... and won! Because he believed.

não foi visto com bons olhos por Roosevelt. Ainda assim, participou de atividades da Segunda Guerra.<sup>105</sup>

Já Babe Ruth (George Herman Ruth, Jr., 1895-1948), cujos pais o deixaram numa espécie de orfanato católico durante sua infância, aprendeu com seus tutores o beisebol, e se tornou um dos grandes jogadores da história norte-americana. Ele, que nasceu em Baltimore, no estado de Maryland, ganhou este apelido de “*Babe* [bebê]” quando começou sua carreira no esporte. Foi jogar no *New York Yankees*, um time que não vencia campeonatos. Com Babe no time, os *Yankees* ganharam vários títulos entre 1920 e 1933. Neste período, o time nova-iorquino foi quatro vezes campeão mundial.<sup>106</sup>

E, por fim, nascido no Texas no início do século XX, Charles Paddock (1900-1943) serviu na Primeira Guerra Mundial como tenente. Na universidade em que estudou, na Califórnia, começou a correr como atleta. Participou dos jogos entre os Aliados da Primeira Guerra em 1919, em que soldados competiram desportivamente, e ganhou três medalhas nas olimpíadas de 1920 na Bélgica, sendo uma de ouro nos 100 metros. Seu recorde de 10.2 segundos nestes 100 metros, conquistado em 1921, durou mais de 30 anos. Ele é conhecido por ter quebrado vários outros recordes mundiais no atletismo durante sua carreira. Trabalhou também como ator e jornalista. Morreu no período da Segunda Guerra Mundial, num acidente de avião no Alasca<sup>107</sup>.

Temos, nesta fala de Lee, as referências extrapalco - a aviadores e esportistas que realmente existiram, em outro procedimento épico que será discutido posteriormente. Tanto Lindbergh quanto Ruth e Paddock, segundo o filho de Rose, acreditaram no sucesso, e, por isto, o conseguiram. No entanto, esta crença no sucesso oriunda destes nomes citados é ironizada pela outra parte do comentário de Lee, que contradiz esta: “Com quatorze anos, o que eu acreditava é que o cabelo da minha mãe tinha que ficar na altura dos ombros. E, um dia, ela entrou no apartamento... e ele estava curto!”<sup>108</sup> (2012, p.418).

O comentário de Lee sobre os cabelos de Rose é de suma importância, uma vez que, enquanto na primeira parte de sua fala, há a referência a grandes feitos no esporte e na aviação, aqui o filho de Moe fala de sua crença em algo sem heroísmo algum (um simples corte de cabelo), num momento de adolescência em que, oriundo de uma família rica, ele não apresen-

<sup>105</sup> UNIVERSITY OF MISSOURI-KANSAS CITY (SCHOOL OF LAW). Charles A. Lindbergh. Disponível em: <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/hauptmann/clindbergh.html>. Acesso em: 22 ago. 2014.

<sup>106</sup> UNIVERSITY OF VIRGINIA (AMERICAN STUDIES). The Babe is born. Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~UG02/yeung/Baberuth/born.html>. Acesso em: 22 ago. 2014.

<sup>107</sup> CHARLES WILLIAM PADDOCK official website. A brief synopsis of his life. Disponível em: <http://www.charlespaddock.com/a-little-about-charley>. Acesso em: 23 ago. 2014.

<sup>108</sup> LEE: What I believed at fourteen was that my mother’s hair was supposed to flow down over her shoulders. And one afternoon she came into the apartment... and it was short!



tava nenhuma consciência da estrutura social americana. E mesmo essa sua crença em algo que não é heroico não vai se realizar: sua mãe não terá eternamente o cabelo nos ombros, mas um dia mudará, e o cortará, assim como a economia norte-americana não será eternamente próspera, mas apresentará uma profunda recessão nos anos 1930. De certa forma, o fato de Lee acreditar que o cabelo de sua mãe seria sempre o mesmo simboliza humorística e ironicamente a fé que os americanos tinham na longevidade da prosperidade econômica antes da Depressão.

Além disso, os feitos de Paddock e Lindbergh são relativizados se pensarmos que ambos participaram das guerras mundiais – inclusive, com a simpatia inicial de Lindbergh por Hitler.<sup>109</sup> Tal participação nos conflitos bélicos internacionais vai de encontro com uma das teses sobre a Depressão, analisada pela peça de Miller - a de que a Segunda Guerra Mundial foi um dos fatores que salvou a economia estadunidense, incentivando sua indústria bélica e criando empregos, causando também, contraditoriamente, a morte de muitos, americanos e estrangeiros.

Na peça, Lee diz à sua genitora que nunca imaginou que isto (cortar o cabelo) aconteceria com ela – com um grande destaque dado por ele à palavra “acontecer [*happen*]”, que aparece em sua fala após as reticências (*LEE: I just didn't think it would ever... happen* - 2012, p.419), do mesmo modo em que muitos americanos jamais imaginaram que a recessão econômica dos anos 1930 pudesse acontecer. Rose critica-o por não aceitar a inovação, e lhe pergunta por que não podem existir coisas novas, como o seu corte de cabelo (*ROSE: But why can't there be something new!* – 2012, p.419). E, de fato, muitas transformações sociais, políticas, econômicas e culturais vão acontecer nos EUA a partir da crise econômica.

Como dito anteriormente, a ideia de “acreditar” estará presente durante toda a peça. Numa outra cena, por exemplo, quando Lee já havia saído de casa, e aparece no sul do país, viajando nos barcos do rio Mississippi, Rose pede para que, onde quer que Lee esteja, “acredite em algo”, uma vez que a crença no sistema econômico americano parecia já não existir mais: “Oh, meu querido Lee, onde quer que você esteja – acredite em alguma coisa. Em qualquer coisa. Mas acredite (*ela vira e sai com o banquinho do piano, como se tivesse sido esvaziada*)”<sup>110</sup>. (2012, p.464). No entanto, com as dívidas aumentando, a mãe de Lee vê até mesmo o

<sup>109</sup> “Alguns eminentes americanos como o industrial Henry Ford, o famoso aviador Charles Lindbergh e o embaixador dos Estados Unidos na Inglaterra, Joseph Kennedy, pai do futuro presidente JFK, abertamente simpatizavam com aspectos do regime nazista” (PURDY et alii, 2008, p.219).

<sup>110</sup> ROSE: (...) Oh, my dear Lee, wherever you are – believe in something. Anything. But believe (*she turns and moves off with the piano stool, as though emptied out*).

que ela menos queria perder – o seu piano – sendo levado embora - algo que, ironicamente, aumenta o seu ceticismo no sistema econômico.

### **As dificuldades econômicas presentes no período de Depressão**

Como foi visto acima, durante a Depressão, havia aqueles que enriqueciam com a recessão econômica - tal como Robertson, que comprava e restaurava empresas falidas e tomadas pelos bancos, e depois vendia estas instituições empresariais por um preço bem mais alto do que havia comprado. Por outro lado, houve milionários que perderam todo o seu patrimônio – e como exemplos apresentados na peça, tivemos Jesse Livermore e William Durant.

No entanto, as classes menos favorecidas foram as que mais sofreram com a crise: desemprego, despejos, fome e miséria eram frequentemente visíveis neste contexto em que, por meio da fortuna de Robertson, podemos perceber como as desigualdades sociais se tornaram agudas neste período histórico. Enquanto alguns enriqueciam grandemente com a recessão, a maioria dos americanos estava chegando ao nível da miséria.

Em *The American Clock*, quando o empresário Moe Baum, por exemplo, vai gradualmente percebendo suas perdas econômicas, quem passa a sofrer mais ainda são seus empregados, simbolizados pelo chofer Frank. Se o empresário começa a perder os seus bens, o chofer perde ainda mais: o seu emprego, e sua possibilidade de subsistência.

No momento em que o chofer percebe que realmente vai perder o emprego, pergunta ao patrão o que será de sua vida sem o trabalho de motorista. Moe sugere que ele procure ajuda de seus familiares, e quando Frank diz que não se dá bem com eles, o empresário, já consciente da recessão econômica e prevendo seus efeitos, comenta que o chofer deveria ter se dado bem com os parentes [*You should've*] (2012, p.432). Moe sai de cena chamando um táxi, depois de dispensar os serviços do motorista particular.

A cena com Frank indica que, se os grandes financistas e industriais foram atingidos pela crise e perderam, neste momento, parte de suas fortunas, eles também fizeram cortes nos orçamentos que aumentaram o desemprego nos EUA (cujo nível será altíssimo durante a década de 1930). Deste modo, os assalariados foram bem mais atingidos pela Depressão, perdendo casas e empregos, e, muitas vezes, chegando ao nível da miséria:

Nas cidades industriais, as condições de vida tornaram-se igualmente miseráveis. O desemprego paralisou muitas destas cidades. No estado de Ohio, em 1932, a taxa de desemprego era de 50% em Cleveland, 60% em Akron e 80% em Toledo. Milhões de solteiros desempregados com rostos magros e rou-

pas puídas caminhavam penosamente pelas ruas de todas as cidades, procurando empregos inexistentes. Muitos foram humilhantemente forçados a pedir ajuda da prefeitura ou do Estado cujos poucos órgãos de assistência não acompanharam a crescente necessidade. Favelas proliferaram nas periferias das cidades do Oeste. Foram chamadas ‘Hooverilles’, uma ironia ao odiado presidente americano, e constituíram marcas pungentes da paisagem urbana na severidade da Depressão (PURDY et alii, 2008, p.207-8).

Os “*Hooverilles*”, comentados por Purdy et alii acima, são também descritos por Robertson, que, vivendo em boas condições financeiras (de quem ascendeu economicamente com a crise), avistava de seu apartamento o sofrimento das pessoas gerado pela crise. Ele comenta à plateia como, durante a Depressão econômica, muitos americanos foram despejados de suas casas, e chegaram ao nível da miséria, passando a morar em caixas de papelão no meio das ruas. Segundo Hobsbawm, “(em 1933) quase metade de todas as hipotecas residenciais dos EUA não estavam sendo pagas, e mil reintegrações de posse de propriedades eram feitas por dia<sup>111</sup>” (1995, p.100-1). Bairros inteiros de “casas” de madeira e papelão foram surgindo ao longo do país, sendo batizados de *Hooverilles* – referência ao presidente Hoover, visto por muitos como responsável pela recessão. E, quando se põe a culpa da crise em uma única pessoa – neste caso, no presidente -, novamente se deixa de considerar os problemas da estrutura social, e se responsabiliza a potencial “incompetência” de um único indivíduo (algo comum de acontecer na sociedade estadunidense da época).

Do mesmo modo, neste comentário, Robertson diz que Roosevelt assumiu a presidência, e que terá muito trabalho para resolver os problemas da Depressão. Além disso, o empresário faz menção ao título da peça, no sentido de que, naquele momento, se chegou a pensar que os EUA como país liberal e democrático estivessem a ponto de se desintegrar, com a ampulheta do império americano indicando o fim de sua era. O medo era que o “relógio americano” parasse de funcionar a qualquer momento:

ROBERTSON (*da área coral*): Eu acho que a coisa mais chocante é o que eu vejo da minha janela no meu apartamento em Riverside Drive. Era uma Calcutá próxima ao rio Hudson, milhares de pessoas vivendo em caixas de papelão bem próximo àquela rua bonita. É como um acampamento do exército ao longo da ilha de Manhattan. À noite você via as fogueiras que eles faziam brilhando no local, e em algumas noites eu descia e andava entre eles. Era marcante o humor que ainda tinham, mas é claro que as pessoas ainda culpam a si mesmas ao invés de culparem o governo. Mas nunca houve uma sociedade cujo relógio não estivesse marchando, e você não deixa de pensar - até quando? Até quando eles vão suportar isto? Agora que Roosevelt assumiu eu estive pensando – cara, ele tem que agir. E é melhor que

---

<sup>111</sup> “while (in 1933) nearly half of all US home mortgages were in default and a thousand properties a day were being foreclosed”.

ele aja rápido... E não dá para evitar; a primeira coisa que eu faço toda a noite quando chego em casa é ir para a janela e olhar para baixo, para aquelas fogueiras, as labaredas fazendo o rio brilhar ao longo da noite.<sup>112</sup> (2012, p.454-5).

Robertson também menciona o humor das pessoas, apesar da dificuldade que viviam, além do fato de elas próprias se culparem por estarem na miséria, não conseguindo enxergar as contradições do sistema econômico. Tinham a concepção de que falharam individualmente, e estariam pagando por isto. Mesmo assim, o empresário se pergunta até quando estas pessoas suportariam esta situação: haveria uma grande revolução nos EUA? A história demonstrou que houve mudanças, mas não algo revolucionário (tal como será visto adiante).

### **Os negros na Depressão**

Se os pobres sofreram com a Depressão, os negros tiveram ainda mais problemas do que os brancos:

A era da Grande Depressão se mostrou sombria para trabalhadores negros e suas famílias enquanto eles lutavam contra a dupla dificuldade do racismo e da devastação econômica. Como eles ainda recebiam, na maior parte das vezes, apenas os piores empregos com os piores salários e pouca possibilidade de mobilidade socioeconômica, sendo os últimos a serem contratados e os primeiros a serem demitidos, os negros americanos enfrentaram um crescimento dramático da pobreza e do desemprego e sofreram consideravelmente com as mazelas produzidas por esta situação<sup>113</sup> (GREENBERG, 2009, p. 40).

Entre as dificuldades enfrentadas pelos negros durante a Depressão, podemos citar o fato de que muitos deles perderam os seus empregos para os brancos: “Os negros americanos foram particular e fortemente atingidos, uma vez que homens brancos passaram a ocupar em-

---

<sup>112</sup> ROBERTSON (*from choral area*): I guess the most shocking thing is what I see from the window of my Riverside Drive apartment. It's Calcutta on the Hudson, thousands of people living in cardboard boxes right next to that beautiful drive. It is like an army encampment down the length of Manhattan Island. At night you see their campfires flickering, and some nights I go down and walk among them. Remarkable, the humor they still have, but of course people still blame themselves rather than the government. But there's never been a society that hasn't a clock running on it, and you can't help wondering – how long? How long will they stand for this? So now Roosevelt's got in I'm thinking – boy, he'd better move. He'd better move fast... And you can't help it; first thing every night when I get home, I go to the window and look down at those fires, the flames reflecting off the river through the night.

<sup>113</sup> “The Depression era proved bleak for black workers and their families as they struggled against the dual burdens of racism and economic devastation. Still largely restricted to the worst jobs offering the least pay and mobility, hired last and fired first, African Americans endured dramatic increases in poverty and unemployment and suffered greatly from the ills they produced”. [tradução minha]

pregos que antes eram reservados aos homens negros, e mulheres brancas começaram a trabalhar onde mulheres negras trabalhavam<sup>114</sup>” (GREENBERG, 2009, p. 21).

Há alguns personagens negros em *The American Clock* que merecem atenção. Um deles é Louis Banks. Ele viveu como *hobo* nos anos 1930, e se tornou soldado com a Segunda Guerra Mundial. Num de seus comentários à plateia, ele fala sobre o seu sofrimento durante a Grande Depressão:

BANKS: Mil novecentos e vinte e nove foi um ano muito difícil. Minha família tinha uma pequena e antiga fazenda de algodão em McGehee, Arkansas. Mas um homem tem que ir para a estrada – deixar sua mulher, sua mãe – apenas para tentar conseguir um pouco de dinheiro para viver. Mas, por Deus, não conseguia nada, e eu estava muito envergonhado para mandar a eles uma foto, estava todo sujo e maltrapilho e não fazia a barba. Escrevi um cartão postal: “Minha querida mãe, estou me dando maravilhosamente bem aqui e espero que esteja tudo bem”. E eu estava dormindo numa calçada de Los Angeles debaixo de um jornal. E minha mãe poderia dizer: “Oh, meu filho está em Los Angeles, ele está indo muito bem” (*Ele sorri*). Sim... “todo o caminho em Santa Fe”. Tão fraco e faminto que eu comecei a ver cobras na fumaça do trem, e um rapaz branco, viajando na mesma condição que eu, chamado Callahan, envolveu suas pernas em mim – se não fosse isto, eu teria caído lá na plantação de milho. Mas, com exceção de Callahan, não tinha espaço para amizades nesta selva de andarilhos. Todo o mundo estava preocupado e com a aparência triste, e eles eram maus uns com os outros. Eu ainda ouço o apito longo e baixinho... *whoo-ooo!* (2012, p.440)<sup>115</sup>

Como será visto posteriormente, Banks é um personagem importante em *The American Clock*. Ele é o único que não participa dos diálogos, tendo como função exclusivamente fazer comentários à plateia sobre as situações da peça. O veterano de guerra negro reúne em si elementos da década de 1930 (sua viagem de trem pelo país como *hobo*, tentando e não conseguindo melhores condições de vida) e da década de 1940 (como soldado na Segunda Guerra Mundial). Em seu comentário citado acima, há a presença de um episódio de ação solidária entre negros e brancos numa situação econômica difícil (sua referência a Callahan); no entanto, se os anos 1930 são considerados anos de solidariedade entre as pessoas e de mobilização

<sup>114</sup> “African Americans were particularly hard hit, as white men took jobs formerly held by black men, and white women took the jobs of black women”. [tradução minha]

<sup>115</sup> BANKS: Nineteen twenty-nine was pretty hard. My family had a little old cotton farm, McGehee, Arkansas. But a man had to be on the road – leave his wife, his mother – just to try to get a little money to live on. But God help me, I couldn’t get anything, and I was too ashamed to send them a picture, all dirty and ragged and hadn’t shaved. Write a postcard: “Dear mother, doin’ wonderful and hope you’re all fine”. And me sleepin’ on a Los Angeles sidewalk under a newspaper. And my ma’d say, “Oh, my son’s in Los Angeles, he’s doin’ pretty fair” (*He grins*). Yeah... “all the way on the Santa Fe”. So hungry and weak I begin to see snakes through the smoke, and a white hobo named Callahan got a scissors on me, wrapped me ‘tween his legs – otherwise I’d have fell off into a cornfield there. But except for Callahan there was no friendships in the hobo jungle. Everybody else was worried and sad-lookin’, and they was evil to each other. I still hear the long low whistle... *whoo-ooo!*

coletiva (algo que será analisado adiante), Banks comenta que não havia espaço para amizades, o que relativiza esta concepção de ajuda mútua neste contexto histórico.

Apesar destas dificuldades econômicas, a Depressão causou algumas “mudanças” sociais entre os negros: “Entretanto, bem mais acostumadas a trabalhar fora de casa que as mulheres brancas, 38% das negras estavam empregadas em 1939 comparado a 24% das mulheres brancas” (PURDY et alii, 2008, p.208). Do mesmo modo, em *The American Clock*, Miller foge de certos estereótipos e apresenta um negro que, apesar da recessão dos anos 1930, tinha seu próprio negócio e estava ganhando algum dinheiro. Este personagem, que se chama Isaac, aparece em cena, inclusive, numa certa posição de “superioridade” em relação ao xerife branco de sua região.

Numa cena em que Lee Baum está na faculdade de jornalismo, ele comenta com seus colegas que, uma vez que não havia empregos disponíveis para jornalistas naquele período histórico, ele desejava trabalhar nos barcos que viajavam o rio Mississipi (*paddleboats*), no intuito de conhecer diferentes regiões dos EUA. Lee comenta que queria fazer viagens semelhantes às de Mark Twain, escritor americano do século XIX, e seus personagens: “Eu gostaria de refazer as viagens de Mark Twain<sup>116</sup>” (2012, p.460).

Quando Lee cita o nome de Mark Twain, Rudy, seu colega de universidade, faz referência a um dos livros deste escritor: *Huckleberry Finn* (1885). Esta menção não é gratuita. *Huckleberry Finn* era um jovem adolescente que viajava pelo rio Mississipi com um escravo fugido, remetendo ao problema da escravidão dos negros nos EUA. A estrutura escravagista que esteve presente em solo americano durante muito tempo (especialmente no sul do país) teve como consequência histórica o preconceito, a violência e à opressão política e econômica aos afrodescendentes – algo muito presente naquele contexto analisado dos anos 1930. Curiosamente, nas próximas cenas, em que Lee estará viajando pelo rio Mississipi, ele irá encontrar justamente o afrodescendente Isaac, personagem mencionado acima.

Isaac foge um pouco desta estimativa por ser o dono de um restaurante, e conseguir ganhar algum dinheiro com a venda de melancias e de frango frito, ambos muito apreciados pelos brancos. No entanto, em seu analfabetismo, ele também representa o problema dos negros, que sofreram muito mais com os efeitos da Depressão do que os brancos.

A cena com Isaac é introduzida na peça por um comentário de Banks à plateia, marcando o tempo cronológico em *Clock*: “no verão de 1935 [*1935 in the summertime*]” (2012, p.463), e fazendo alusão aos *hobos* da época – como dito anteriormente, pessoas que viajavam

---

<sup>116</sup> LEE: (...) I’d like to retrace Mark Twain’s voyages.

o país em busca de emprego e comida, e, muitas vezes, acabavam presos, morando nas ruas ou passando fome. Se Banks e Taylor foram *hobos*, de certa forma, é Lee quem, na cena seguinte, estará viajando pelos EUA.

Isto é visível quando Lee chega ao sul do país e encontra Isaac. Este lhe diz que nunca havia visto o rapaz por lá, e lhe pergunta se ele viaja com frequência. O filho de Moe lhe explica que está vindo de Nova Iorque, e que se trata de sua primeira viagem. O objetivo de Lee, ao navegar pelo Mississipi, era conhecer o país e as pessoas que fazem parte dele, conversando com elas<sup>117</sup> (cf. 2012, p.464).

Isaac traz uma fatia de melancia – um produto, segundo ele, valorizado e amado pelos brancos [*Ohhh – white folks loves watermelon*], o que permitia ao dono do restaurante, mesmo num período de Depressão, cobrar uma alta quantia por este produto, já que ele sabia que, com a demanda dos brancos, sua venda era garantida (algo que remete às leis capitalistas de oferta e procura). Lee se mostra surpreso por este alto preço cobrado: “Eu estou meio que surpreso de ver que você consegue vender uma fatia de melancia por quinze centavos atualmente”<sup>118</sup> (2012, p.464).

Temos, novamente, a referência a Mark Twain nesta cena. O filho de Rose pergunta a Isaac se ele já tinha ouvido falar em Twain (uma vez que a inspiração para a viagem de Lee tinha sido a vida e obra deste escritor norte-americano). Num momento de uma ironia algo humorística da peça, Isaac, pensando que se tratava de alguém vivo, diz que não o conhece, e orienta o rapaz a pedir informações sobre Twain na agência dos correios (“*you ask at the post office?*” – 2012, p.464).

Esta frase de Isaac é reveladora de vários aspectos. Ela demonstra que mesmo a literatura canônica americana não chegava à maior parte da população, especialmente num período de Depressão econômica. Além disso, o dono do restaurante era analfabeto, e dizia que “Eu não poderia ler meu nome nem se um avião o escrevesse no céu [*I couldn't read my name if an air-o-plane wrote it in the sky*]” (2012, p.465). O analfabetismo entre a população negra norte-americana, neste contexto histórico, superava a falta de instrução dos brancos, devido às consequências da escravidão nos EUA. Deste modo, ironicamente, até mesmo um escritor que escrevia sobre as dificuldades socioeconômicas dos negros, como Twain, não era conhecido entre muitos afrodescendentes.<sup>119</sup>

<sup>117</sup> LEE: (...) I'm just kind of looking around the country, talking to people.

<sup>118</sup> LEE: I'm kind of surprised you can get fifteen cents a slice down here these days.

<sup>119</sup> Este fato evidencia o caráter desigual do acesso à cultura, disponível para aqueles que tinham recursos, mas não para a classe trabalhadora, ou seja, o proletariado propriamente dito.

Isaac pergunta a Lee se as coisas estão ruins no norte do país com a crise econômica. O jovem acredita que o sul deve estar passando por maiores dificuldades, e confessa que não gostaria de estar no lugar dos sulistas. De fato, de acordo com Zinn, o sul dos EUA sofreu sobremaneira com a recessão dos anos 1930:

No sul rural, também houve mobilização coletiva, em geral, estimulada pelos comunistas, mas também alimentada pelas mazelas vividas por negros e brancos que eram arrendatários ou empregados nas fazendas, sempre em dificuldades econômicas mas atingidos ainda mais gravemente pela Depressão<sup>120</sup> (ZINN, 2010, p. 293).

No entanto, a recessão não espanta ao dono do restaurante. Isaac afirma que, se a crise chegou para os brancos da região setentrional dos EUA, ela já não era novidade para os negros do sul: “Senhor, se eu te disser a honesta e divina verdade, a principal coisa sobre a Depressão é que finalmente ela atingiu os brancos. Porque nós negros nunca tivemos nada mais do que isto (...)”<sup>121</sup> (2012, p.464). Embora sendo parte do diálogo entre os personagens, esta frase de Isaac tem uma função épica de comentário sobre as dificuldades socioeconômicas dos afrodescendentes em solo estadunidense ao longo da história.

Num determinado momento da cena, o xerife da cidade aparece e vai pedir ajuda a Isaac para preparar um jantar a Allan, político e primo de segundo grau da autoridade local. Ele solicitou ao dono do restaurante que fizesse um “frango frito mágico [*magical fried chicken*]” (2012, p.465). O intuito do xerife era, por meio deste jantar, convencer o primo, com seu cargo legislativo, a conseguir para ele uma vaga na polícia estadual, que, de acordo com a autoridade local, ainda estava recebendo salários: “Eu vou tentar falar com Allan sobre um emprego na polícia estadual. Eles ainda estão pagando a polícia *estadual*, sabe”<sup>122</sup> (2012, p.465).

No diálogo entre Isaac e o xerife, fica implícito que a cena se passa em Louisiana (cf. 2012, p.465). Uma vez que não estava recebendo salários devido à crise econômica, e, consequentemente, não podia pagar por este jantar solicitado, a autoridade local utiliza um rádio como forma de pagamento ao dono do restaurante.

<sup>120</sup> “In the rural South, too, organizing took place, often stimulated by Communists, but nourished by the grievances of poor whites and blacks who were tenant farmers or farm laborers, always in economic difficulties but hit even harder by the Depression”

<sup>121</sup> ISAAC: Mister, if I was to tell you the God’s honest truth, the main thing about the Depression is that it finally hit the white people. ‘Cause us folks never had nothin’ else (...).

<sup>122</sup> SHERIFF: (...) I’m gonna try to talk to Allan about a job on the state police. They still paying the *state* police, see.



A solicitação do xerife, bem como sua forma improvisada de pagamento, põe esta autoridade local branca numa posição de inferioridade diante do afrodescendente Isaac, proprietário de um estabelecimento comercial que, mesmo com a recessão econômica, ainda consegue gerar a sua renda. Se, no início da cena, Isaac diz a Lee que “Ele é tudo o que ele quer ser, senhor – ele é o xerife<sup>123</sup>” (2012, p.464), indicando o grande poder da autoridade policial, o fato de este não estar recebendo salários devido à Depressão faz com que o afrodescendente, proprietário, possa escolher se vai atender o pedido do policial ou não. Neste sentido, o xerife está nas “mãos” de Isaac – o que indica como, muitas vezes, a estrutura política e social sofreu transformações com a crise econômica (tal como a própria presidência americana, que deixou de ser republicana para se tornar democrata com o início da Depressão).

Outra personagem negra que se destaca em *The American Clock* é Irene. Ela, que é uma senhora afrodescendente de meia-idade, narra e comenta à plateia sobre cenas da peça, além de atuar em alguns de seus diálogos.

Numa das cenas de *Clock*, Irene diz que ficou viúva, e, com as dificuldades da Depressão, estava sendo despejada de sua moradia. Neste momento, ela viu a necessidade de participar de movimentos populares e coletivos no intuito de lutar por direitos e melhorias sociais:

IRENE: Meu marido morreu e me deixou com três crianças pequenas. Sem dinheiro, sem trabalho – estava pronta para pôr minha cabeça no forno. Aí o oficial da cidade veio e levou minha cômoda, cama e mesa, e me deixou sentada numa caixa laranja e velha no meio da sala. Aí eu decidi, senhor, eu decidi ser dura. E eu me tornei realmente dura. Fui para as ruas e comecei a gritar e a uivar como uma mulher verdadeiramente dura. E as pessoas se juntaram em volta do caminhão do oficial, e antes que você visse ele estava recuando e voltando para o centro da cidade de mãos vazias (...) (2012, p.476)<sup>124</sup>.

Ao lado de outros personagens, Irene simboliza o forte surgimento, nos anos 1930, de movimentos sociais e coletivos como consequência da união entre os mais desfavorecidos no intuito de lutar contra a crise econômica e pressionar o governo e empresários a garantir-lhes direitos econômicos e sociais que lhes foram negados durante séculos.

<sup>123</sup> ISAAC: He’s anything he wants to be, mister – he the sheriff.

<sup>124</sup> IRENE: (...) My husband pass away and leave me with three small children. No money, no work – I’s about ready to stick my head in the cooking stove. Then the city marshal come and take my chest of drawers, bed, and table, and leave me sittin’ on an old orange crate in the middle of the room. And it come over me, mister, come over me to get mean. And I got real mean. Go down in the street and start yellin’ and howlin’ like a real mean woman. And the people crowd around the marshal truck, and ‘fore you know it that marshal turn himself around and go on back downtown empty-handed (...).

## A “Década Vermelha”

Os anos 1930 nos EUA são comumente conhecidos como a “Década Vermelha”, devido ao fortalecimento de movimentos de esquerda e de luta coletiva neste período histórico:

A década de 1930 é frequentemente chamada de a “Década Vermelha” e por boas razões. Os esforços persistentes de sindicalistas e radicais, especialmente o Partido Comunista dos Estados Unidos (CPU-SA), inspiraram grande parte da população, empurrando a agenda reformista de Roosevelt mais para a esquerda. A crescente influência de intelectuais e artistas de esquerda, evidente em muitos países da Europa e também na América Latina, foi uma expressão do desejo de muitas pessoas por uma alternativa aos horrores da crise econômica (PURDY et alii, 2008, p. 211).

Os esforços de movimentos como o Partido Comunista e a própria situação econômica difícil dos EUA fizeram com que muitos se mobilizassem coletivamente para buscar melhorias sociais e soluções aos problemas econômicos causados pela Depressão.

A recessão fez com que a conscientização sobre os problemas sociais e econômicos do país aumentasse entre os americanos. Neste sentido, houve, neste momento, um interesse maior pela leitura de teóricos que analisassem aspectos de política e economia, tal como os filósofos alemães do século XIX Karl Marx e Friedrich Engels.

Isto é exemplificado em *The American Clock* quando Lee conversa com seus colegas de faculdade, e há referências à leitura de Marx. Ralph, Rudy, Lee e Joe falam sobre a relação entre capitalismo e guerra, e demonstram uma consciência política e um estudo do marxismo mais aprofundado neste momento histórico. A simpatia destes ao comunismo parece transparecer em seus gestos; Joe diz a Lee: “Não se esqueça de ler Karl Marx, Lee<sup>125</sup>” (2012, p.459). E quando os rapazes se despedem, eles fazem o gesto do “punho fechado [*clenched-fist salute*]” (2012, p.460) uma possível referência à saudação comunista.<sup>126</sup>

Os jovens também falam sobre a falta de empregos para graduados neste período, reiterando o fato de o desemprego nos anos 1930 ter sido massivo nos EUA. Não parecia interessante, para os universitários, ter que procurar trabalho naquele momento histórico. Rudy cogita até cursar algo que não tem nada a ver com a sua formação acadêmica (Instrumentos de Banda Romana [*Roman Band Instruments*]) só para continuar na universidade e ter acesso a casa, comida e um serviço odontológico do qual necessitava (cf. 2012, p.460). Nestas palavras

<sup>125</sup> JOE (...): Don't forget to read Karl Marx, Lee (...).

<sup>126</sup> Joe também aparece, num outro momento da peça, sugerindo à prostituta Isabel a leitura de um livro de Engels (*A origem da família, da propriedade privada e do Estado*). Esta cena será analisada com mais profundidade numa outra parte deste trabalho.

de Rudy, há a sugestão de que, para aqueles que tinham acesso, a universidade era uma alternativa de sobrevivência num contexto de desemprego e pobreza – tal como foi para o próprio Arthur Miller em sua vida real.

No entanto, além do interesse teórico e da maior conscientização política das pessoas nos EUA dos anos 1930, houve também mobilização coletiva e ação prática por parte dos trabalhadores e daqueles que sofriam com a Depressão – o que fortaleceu movimentos sociais, organizações sindicais, além de partidos que defendiam o socialismo e o comunismo:

Houve poucas greves nos três primeiros desolados anos da crise. Isso mudou espetacularmente em 1934: greves enormes sob a liderança da base e socialistas e comunistas em São Francisco (estivadores), Mineápolis (caminhoneiros) e Toledo (metalúrgicos) obtiveram ganhos impressionantes que inspiraram operários da nação como um todo. Encorajados por essas vitórias, pelos esforços dos movimentos dos empregados, a organização sindical dos comunistas e as promessas de reforma do governo Roosevelt, centenas de milhares de trabalhadores em setores antes ignorados pelo movimento sindical conservador representado pela AFL – fábricas de automóveis, aço, borracha, frigoríficos e muitas outras - sindicalizaram-se em massa no período 1934-39. Até 1939, sindicatos haviam dobrado seus números, abarcando 20,7% da mão-de-obra nacional (PURDY et alii, 2008, p.211-2).

Em setembro de 1934, uma greve nacional de trabalhadores do setor têxtil se tornou a maior greve da história numa única indústria dos EUA, envolvendo 400 mil trabalhadores de Maine ao Alabama. Greves nas fábricas da Califórnia no contexto rural eram as maiores da história dos EUA no setor da agricultura (...) <sup>127</sup> (DENNING, 1997, p.xiv).

A luta política coletiva aparece na peça de Miller, por exemplo, no momento em que vários dos personagens da peça estão num *relief office*.

A oferta de Seguridade Social para os trabalhadores nos EUA era mínima antes dos anos 1930:

O que fez a crise se tornar ainda mais dramática foi a provisão pública de serviços sociais, incluindo auxílio aos desempregados, que, ou era inexistente, como nos EUA, ou, pelos padrões do fim do século

---

<sup>127</sup> “In September 1934, a national textile strike became the largest strike in a single industry in American history, involving 400,000 workers from Maine to Alabama. Strikes in California’s factories in the fields were the largest agricultural strikes in American history (...)”. DENNING, M. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. London / New York: Verso, 1997. Os trechos deste livro citados nesta tese têm tradução minha.

XX, mostrava-se extremamente escassa, particularmente para o trabalhador que ficava muito tempo desempregado<sup>128</sup> (HOBSBAWM, 1995, p.93).

Deste modo, quando a crise econômica chegou, estes trabalhadores não tinham nenhum tipo de proteção por parte do governo, e tampouco a estrutura governamental estava preparada para ajudar a tanta gente que estava chegando ao nível da miséria. Assim, surgiram os *relief offices* - locais (classificados como “improvisados” pela peça) pelos quais o governo procurava dar assistência social (emprego, alimento, moradia) àqueles que sofriam com a Depressão<sup>129</sup>.

No entanto, como dito acima, estes locais não tinham a estrutura adequada para ajudar a todos, e muitos ficavam sem receber esta ajuda. Neste sentido, a mobilização coletiva para luta por direitos sociais e melhorias econômicas aparece nesta cena de *The American Clock* representada por Irene – a senhora negra de meia-idade mencionada acima.

Irene opta por se unir a outras pessoas e participar de movimentos sociais no intuito de resolver os problemas gerados pela recessão dos anos 1930. A senhora afrodescendente luta intensamente por esta causa. Ela conta ao assistente social do *relief office*, Ryan, que há pessoas sendo despejadas de suas casas em seu bairro; elas estão nas calçadas com seus pertences necessitando de ajuda, e ainda não a conseguiram. Uma vez que o assistente social diz que não tem como ajudá-los, Irene ameaça Ryan, dizendo que “(...) As pessoas estão sendo jogadas nas calçadas, colchões, panelas, e tudo mais que elas têm. Bem na Rua Cento e Trinta e Oito. Ou eles voltam para o apartamento delas hoje ou a gente vai transformar aquilo num verdadeiro inferno”<sup>130</sup> (2012, p.472).

Irene acaba representando movimentos coletivos e de esquerda que surgem neste contexto de dificuldades econômicas. Segundo esta senhora, Ryan não está falando com ela, mas sim com um movimento coletivo, o *Local Forty-five of the Workers Alliance* (A aliança dos trabalhadores local 45) (2012, p.472-3). Quando Irene pergunta ao assistente social se ele sabe o que isto significa, Dugan, um personagem de origem irlandesa, comenta, com um tom de ironia, que se trata do Partido Comunista.

<sup>128</sup> “What made it even more dramatic was that public provision for social security, including unemployment relief, was either non-existent, as in the USA, or, by late twentieth-century standards, extremely meagre, especially for the long-term unemployed”.

<sup>129</sup> *Relief office*, numa tradução literal, pode ser entendido como “escritório de assistência” – muito embora *relief* possa também ser traduzido como “alívio”.

<sup>130</sup> IRENE: (...) People been thrown out on the sidewalk, mattresses, pots and pans, and everything else they own. Right on A Hundred and Thirty-Eighth Street. They goin’ back in their apartments today or we goin’ raise us some real hell.

Zinn comenta sobre estes grupos organizados pelos destituídos da época, como a Aliança dos Trabalhadores, e de sua ação na luta por melhorias num contexto de Depressão econômica:

A força do Conselho era a força democrática possível no coletivo, e sua função era impedir que os destituídos fossem despejados, ou, se isto ocorresse, o esforço era em pressionar o governo e a comissão de assistência social (*relief*) para que uma nova habitação lhes fosse concedida. Se um desempregado tinha seu gás ou sua água cortados por falta de pagamento, o Conselho ia atrás das autoridades competentes; se ele estivesse sem roupa ou calçados, este lhe conseguia o necessário<sup>131</sup>. (ZINN, 2010, p. 290)

A senhora afrodescendente também simboliza o apoio de certos movimentos coletivos a aspectos da política de Roosevelt, o que fazia com que muitos pensassem que o presidente democrata estava se alinhando à esquerda. Irene tem certeza de que será ajudada, uma vez que, segundo esta senhora negra, Roosevelt depende dela e do movimento para angariar votos em seu prédio:

IRENE: É isto mesmo, senhor, e eles não estão de brincadeira. Então por que você não pega o telefone e liga para Washington? E enquanto você está falando com eles, você pode lembrar o Sr. Roosevelt que eu agitei a Rua 139, conseguindo votos para ele na última eleição, e se ele quiser este agito de novo é melhor ele se mexer<sup>132</sup> (2012, p.473).

A fala de Irene exemplifica também a relação ambígua entre os movimentos sociais daquela época (incluindo partidos e sindicatos) e o governo Roosevelt, de alianças e contestações. O presidente democrata, ao mesmo tempo em que atendia parte de suas reivindicações, conseguia permanecer no poder durante este contexto de Depressão também por meio do apoio destas mesmas organizações:

Inteligentemente usando os meios da propaganda política, apelando aos sentimentos de justiça social e fazendo alianças com políticos regionais, sindicatos, intelectuais e muitos imigrantes, Roosevelt e o partido Democrata construíram um programa político que duraria duas gerações. (PURDY et alii, 2008, p.210)

---

<sup>131</sup> “The Council’s weapon is democratic force of numbers, and their function is to prevent evictions of the destitute, or if evicted to bring pressure to bear on the Relief Commission to find a new home; if an unemployed worker has his gas or his water turned off because he can’t pay for it, to see the proper authorities; to see that the unemployed who are shoeless and clothesless get both; (...)”

<sup>132</sup> IRENE: That’s right, mister, and they don’t mess. So why don’t you get on your phone and call Washington. And while you’re at it, you can remind Mr. Roosevelt that I done swang One Hundred and Thirty-ninth Street for him in the last election, and if he wants it swung again he better get crackin’.

### ***A cena no relief office***

Como foi dito acima, o *relief office* foi um local de assistência social em que pessoas à beira da miséria recebiam ajuda do governo neste contexto de Depressão. Na peça de Miller, este estabelecimento é descrito como um local improvisado, e é possível verificar (tal como nas falas de Irene citadas acima) que era uma estrutura ineficaz para atender as demandas de toda a população estadunidense.

O imprevisto emergencial da situação é explicado uma vez que poucos imaginavam uma recessão econômica tal como a ocorrida nos anos 1930. Além disso, as empresas e a estrutura governamental estadunidense ofereciam muito pouco de Seguridade Social aos trabalhadores, que não tinham nenhuma proteção contra crises e desempregos. Isto só mudou mais consideravelmente após o fortalecimento dos movimentos coletivos (partidos, sindicatos, organizações populares) neste período, que pressionaram o governo Roosevelt a conceder mais benefícios sociais e econômicos:

A grande riqueza dos chamados “capitães da indústria” não foi compartilhada com os trabalhadores. Os salários dos operários industriais em 1900 eram muito mais baixos do que o necessário para manterem um padrão razoável de vida. Benefícios não existiam. Os trabalhadores não tinham qualquer defesa diante das oscilações do mercado, perda de emprego ou arrocho salarial nas frequentes recessões econômicas. A jornada de trabalho típica era de dez horas por dia, seis dias por semana. Doenças ocupacionais e acidentes fatais eram comuns (PURDY et alii, 2008, p.177).

Devido a esta pressão e no intuito de salvar a estrutura econômica dos EUA, Roosevelt passou a defender uma intervenção estatal na economia, incluindo o auxílio governamental para as pessoas com dificuldades financeiras. Com este objetivo, o presidente democrata lançou o chamado *New Deal*, um pacote de ações que buscavam estimular a economia americana e auxiliar aqueles que estavam na miséria:

Em 1933 e 1934, Roosevelt lançou o primeiro *New Deal* – um pacote de reformas para promover a recuperação industrial e agrícola, regular o sistema financeiro e providenciar mais assistência social e obras públicas. O principal órgão público criado pelas reformas, a Administração da Recuperação Nacional (NRA, em inglês), foi desenhado para controlar a economia por meio de uma série de acordos entre empresários, trabalhadores e o governo, estabelecendo limites para os preços, salários e competição. Programas de planejamento regional, obras públicas e subsídios à construção civil tentaram animar a

economia enquanto diversos esquemas de previdência e empregos públicos foram implementados para mitigar o desemprego (PURDY et alii, 2008, p.209-10).

Este primeiro *New Deal*, como foi visto acima, lidou com a tentativa de diminuição das dificuldades no campo (simbolizadas, na peça de Miller, por Henry Taylor), de regulação do mercado financeiro (incluindo a bolsa de valores e os bancos, também analisados em *The American Clock*), e de concessão de assistência social, tal como os esquemas de previdência mencionados por Purdy et alii. No entanto, devido à gravidade da crise econômica e à pressão popular, as medidas do primeiro *New Deal* não foram suficientes, e Roosevelt teve que implantar ações mais radicais de Seguridade Social e de incentivos à economia, chamadas de “segundo *New Deal*”:

Esse empenho de Roosevelt logo se enfraqueceu: os novos órgãos públicos mostraram-se ineficientes, a economia piorou e desafios significativos foram levantados pela esquerda e por organizações populistas, como a do senador Huey J. Long, de Louisiana, que propôs um programa radical de redistribuição de riqueza. Como resposta política, Roosevelt também radicalizou, lançando o segundo *New Deal*, de 1935, com programas ampliados de assistência social emergencial, impostos sobre fortunas privadas, um sistema de relações industriais que incentivou a sindicalização e a previdência social para os desempregados, crianças, deficientes e aposentados. Três anos depois, a legislação foi estabelecida para construir habitação pública, garantir um salário mínimo e limitar a jornada de trabalho (PURDY et alii, 2008, p.210).

É neste contexto do segundo *New Deal* que surge o WPA (*Works Progress Administration*, ou *Administração das Obras Públicas*), um programa de criação de empregos públicos para desempregados, em que estes construiriam pontes, estradas, e outras obras de interesse público. É exatamente um destes empregos que Lee, acompanhado de seu pai, Moe, buscará na cena de *The American Clock* que se passa no *relief office*.

Moe (já bastante empobrecido e humilhado pela situação de dificuldades econômicas que vive) e Lee chegam ao *relief office*, e encontram muitas pessoas que também estão procurando por comida, auxílio financeiro e empregos. Ryan, o funcionário da assistência social (*welfare worker*) dá uma folha de papel para cada um, indicando o aspecto burocrático desta ajuda governamental. Apesar de o filho de Rose ter como objetivo conseguir um trabalho por meio da WPA, ele tinha consciência de que, neste momento, havia tantas pessoas com dificuldades financeiras que o governo só estava concedendo emprego para quem estivesse rece-

bendo a assistência conseguida no *relief office* - ou seja, somente para quem realmente estava no “fundo do poço”:

MOE: Eu não entendo. Eu li com clareza no jornal que qualquer um que quiser trabalhar pode ir direto para a WPA e eles te arranjam um emprego.

LEE: Eles mudaram isto. Você só pode ter um emprego na WPA agora se você pedir ajuda na assistência social [*relief office*] antes.<sup>133</sup> (2012, p.470)

Em versões antigas da peça (que serão analisadas numa outra seção do trabalho), Lee comenta que havia, naquele momento, 16 milhões de desempregados nos EUA. Isto fazia com que o governo utilizasse critérios drásticos para conceder os benefícios: a seletividade era tamanha que somente quem estivesse em gravíssima situação econômica recebia a assistência do *relief office*; como consequência disso, muitos que também precisavam acabavam não recebendo este auxílio governamental.

O marido de Rose pergunta ao filho se vale a pena lutar por um emprego que lhe daria um salário de 22 dólares por semana. Lee, que havia se formado em jornalismo, fica nervoso e responde ao pai comentando que, nesta época, muitos jornais não estavam nem funcionando, nem empregando ninguém. Na verdade, havia inclusive demissões de jornalistas renomados. O intuito de Lee, com um emprego na WPA, era conseguir ganhar dinheiro e experiência profissional enquanto não conseguia ser o jornalista que tanto queria:

LEE: (*ficando nervoso*) O que é que eu vou fazer? Até mesmo jornalistas bem experientes estão desempregados... Veja, se eu conseguir entrar no Projeto de Escritores da WPA, ao menos eu vou adquirir experiência se aparecer um emprego de verdade. Eu já expliquei isto mil vezes, pai, não há nada complicado nisso.<sup>134</sup> (2012, p.470-1)

O WPA era um programa que tinha vários segmentos para atender diferentes setores sociais. Lee queria uma vaga no Projeto de Escritores da WPA (*Federal Writers Project*, que será explicado mais adiante); no entanto, caso não conseguisse esta vaga, ele estava disposto a participar das outras áreas deste programa governamental (inclusive como operário no setor de construção civil, responsável por construir pontes e obras de interesse público):

<sup>133</sup> MOE: I don't understand this. I distinctly read in the paper that anybody wants to work can go direct to WPA and they fix you up with a job.

LEE: They changed it. You can only get a WPA job if you get on relief first.

<sup>134</sup> LEE: (*angering*) What am I going to do? Even old-time newspapermen are out of work... See, if I can get on the WPA Writers Project, at least I'd get experience if a real job comes along. I've explained this a dozen times, Pa, there's nothing complicated.



MOE: Lee, o que você vai fazer se eles te derem um trabalho com picaretas e pás?

LEE: Eu vou aceitar.

MOE: Você vai cavar buracos nas ruas?

LEE: Não é nenhuma desgraça, pai<sup>135</sup> (2012, p.471).

Se Lee vai ao *relief office* para tentar um emprego na WPA, os outros personagens que estão neste local têm também como função, na peça, expor as diferentes visões ideológicas presentes neste contexto de Depressão econômica, em que o liberalismo e o livre mercado estavam à beira de um colapso. Na cena do *relief office*, há tanto pessoas de movimentos de esquerda - comunistas, socialistas (como Irene, por exemplo) quanto defensores de concepções de extrema direita (fascismo), todos em busca deste auxílio governamental.

No *relief office*, as pessoas começam a conversar; podemos encontrar neste local diferentes setores da sociedade procurando por auxílio do governo (e tendo dificuldades para consegui-lo), com diferentes visões ideológicas e origens diversas. Entre eles, havia, por exemplo, negros e imigrantes, que foram fortemente atingidos pela crise.

Esta diversidade de origens e pontos de vista da sociedade americana neste contexto fica explícita quando surgem, nesta cena, Dugan, que era irlandês, Toland, um ex-taxista, Irene, descrita como “uma mulher negra de meia idade [*a middle-aged black woman*]” (2012, p.472) e Kapush, que, com seus sessenta anos, representa a imigração oriunda do leste europeu [*Slavonic*].

Este último, particularmente, chama a atenção em suas falas. O irlandês Dugan, em determinados momentos da cena, acusa Kapush de ser fascista: “Ele é fascista. Eu já o vi na *Union Square* várias vezes<sup>136</sup>” (2012, p.472). Se não é exatamente fascista, Kapush tem posturas, no mínimo, antidemocráticas, ao criticar a democracia estadunidense: “Eu desafio qualquer um a achar a palavra democracia na Constituição. Esta é uma república! *Demos* é a palavra grega para turba” (2012, p.474)<sup>137</sup>.

Curiosamente, Dugan também chama Kapush de “relógio-cuco”: “Volta para o relógio, seu cuco<sup>138</sup>” (2012, p.472). Novamente, temos, tal como no título da peça, a referência ao

<sup>135</sup> MOE: Lee, what'll you do if they give you a pick-and-shovel job?

LEE: I'll take it.

MOE: You'll dig holes in the streets?

LEE: It's no disgrace, Dad.

<sup>136</sup> DUGAN: He's a fascist. I seen him down Union Square plenty of times.

<sup>137</sup> KAPUSH: I challenge anybody to find the word democracy in the Constitution. This is a republic! *Demos* is the Greek word for mob.

<sup>138</sup> DUGAN (...): Get back in the clock, ya cuckoo!

tempo (histórico) por meio da imagem do relógio; no entanto, este seria um relógio-cuco, antigo, que pouca gente ainda tem. Neste sentido, o imigrante do leste europeu parece estar sendo chamado de “retrógrado” e conservador pelo irlandês.<sup>139</sup>

Kapush perdera todo o seu dinheiro com a falência dos bancos. Provavelmente, sua postura conservadora se intensificou muito devido a este incidente. Ele também critica a nomeação de juizes da Suprema Corte feita por Roosevelt: “O que você pode esperar de um país que põe um frankfurtiano na Suprema Corte? Felix de Frankfurt. Veja só” (2012, p.472).<sup>140</sup>

Esta frase de Kapush contém muito de humor, ironia e análise de questões políticas da época, uma vez que o imigrante pronuncia o nome do juiz de forma equivocada, e isto causa desdobramentos que serão analisados posteriormente. Na verdade, o magistrado que foi indicado por Roosevelt para a Suprema Corte dos EUA se chama *Felix Frankfurter* (1882-1965), e ocupou o cargo desta instituição entre 1939 e 1962.<sup>141</sup> Ele se destacou em sua carreira, entre outras coisas, por demonstrar uma postura contrária à condenação de Sacco e Vanzetti<sup>142</sup>.

Felix Frankfurter foi indicado à Suprema Corte por Roosevelt em 1939<sup>143</sup>, ou seja, dois anos após a polêmica entre o presidente democrata e esta Suprema Corte em 1937. Roosevelt tinha dificuldades de fazer com que os magistrados desta instituição aprovassem seus projetos do *New Deal*, que muitas vezes eram revogados. Segundo Guerra (2011)<sup>144</sup>,

Em *Railroad Retirement Board v. Alton Railroad* (1935) foi invalidado estatuto federal por usurpação de competência dos estados. Em *Schechter Poultry Corp v. United States* e *Louisville Joint Stock Land Bank v. Radford* (1935) a tensão com Roosevelt e o *New Deal* ficou declarada. O presidente acusou a Corte de ter uma interpretação da Constituição da “era da carroça” (*horse-and-buggy age*). O que se intensificou em 1936, com *Morehead v. New York ex. rel. Tipaldo*, *United States v. Butler* e *Carter v. Carter Coal Co.* (p.2)

Estes casos exemplificam a tensão que existia entre Roosevelt e os magistrados. Quando foi reeleito com facilidade em 1936, o presidente democrata, de certa forma, “amea-

<sup>139</sup> Em inglês, “*cuckoo*” significa tanto este tipo de relógio-cuco, quanto o pássaro deste relógio, e também é um termo utilizado para chamar alguém de “louco”.

<sup>140</sup> KAPUSH: What can you expect from a country that puts a frankfurter on the Supreme Court? Felix the Frankfurter. Look it up.

<sup>141</sup> Cf. KUSHNER [ed], 2012, p.817.

<sup>142</sup> “O chauvinismo da Primeira Guerra Mundial e a reação antirradical do *Red Scare* [perseguição a comunistas e a setores da esquerda americana] contribuíram para intensificar o clima anti-imigrante. O antisemitismo e a pseudociência da eugenia inundaram a cultura popular e oficial. Foi esse clima de reação que, injustamente, levou dois imigrantes anarquistas, Nicolo Sacco e Bartolomeo Vanzetti, à cadeira elétrica, em 1927” (PURDY et alii, 2008, p.201).

<sup>143</sup> ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Verbete sobre Felix Frankfurter. Disponível em: <http://global.britannica.com/biography/Felix-Frankfurter>. Acesso em: 13 mai. 2014.

<sup>144</sup> GUERRA, M.P. Constitucionalismo no *New Deal*. In: *Revista Observatório da jurisdição constitucional*. Brasília: IDP, Ano 4, 2010/2011, p.1-21.

çou” a Suprema Corte, criando um projeto de reforma nesta instituição, cuja ideia era permitir que o presidente indicasse ministros adicionais a cada vez que um dos juízes chegasse a setenta anos:

No final de 1936, Roosevelt se reelegeu com uma margem significativa. Duas semanas após assumir, em 1937, declarou que resolveria o problema. Um projeto de lei que ficou conhecido como o "*Court-Packing Plan*", e que consistia em nomear mais um juiz para a Suprema Corte, cada vez que um *Justice* chegasse aos 70 anos e não se aposentasse. Como seus opositores estavam à beira dos 70, isso equivaleria a neutralizá-los. (GUERRA, 2011, p.2)

O projeto não chegou a ser votado. No entanto, de certa forma, depois disso, por várias razões, algumas decisões tomadas pela Suprema Corte foram revistas, e o apoio dos magistrados aos projetos do *New Deal* passou a ser bem maior: “A partir daí, a Suprema Corte passou a decidir favoravelmente ao *New Deal*. Em *West Coast Hotel Co v. Parrish*, confirmou lei estabelecendo salário mínimo, contrariando a sua decisão do ano anterior em *Morehead v. New York ex. rel. Tipaldo*” (GUERRA, 2011, p.3).

Deste modo, até os trabalhadores tiveram benefícios neste sentido, uma vez que, por exemplo, o caso *Morehead v. New York ex. rel. Tipaldo*, em 1936, diz que o que valia para os trabalhadores era o contrato particular acertado entre patrão e empregado, e não certas leis trabalhistas e o salário mínimo. Coincidência ou não, depois do plano de reforma de Roosevelt, esta decisão foi revogada pela Suprema Corte por meio da sentença ao caso *West Coast Hotel Co v. Parrish* (1937).

Depois de falar sobre a nomeação de Frankfurter à Suprema Corte, o imigrante continua criticando Roosevelt. Irene, por sua vez, reclama que Kapush estava falando demais (uma “diarreia mental”, nas palavras de Dugan). O que poderia representar um conflito ideológico, comum neste período histórico (entre um imigrante do leste europeu acusado de ser “fascista” e uma senhora negra acusada de ser “comunista”), é desfeito quando Kapush confessa não ter nada contra pessoas de cor (“*I got nothing against colored*” – 2012, p.474). Sua crítica seria ao governo e ao banco que faliu. Estes, segundo o imigrante, o fizeram perder sua loja e suas economias, mantidas na instituição bancária há 13 anos.

Esta ausência de conflito entre Kapush e Irene pode simbolizar o fato de que muitas das filiações ideológicas deste contexto histórico dos anos 1930 surgem muito mais pelas necessidades práticas e materiais de sair da crise econômica do que por fidelidade a alguma ideologia. Kapush, possivelmente, está se aliando a qualquer movimento que prometa a saída da

crise e a recuperação de seu patrimônio, tal como muitos alemães apoiaram o nazismo por acreditarem erroneamente que nele estavam as soluções de seus dilemas econômicos. Do mesmo modo, Irene procura se mobilizar política e coletivamente no intuito de conseguir melhorias sociais para ela e para as pessoas filiadas ao movimento.

É necessário ressaltar que as teorias político-ideológicas surgem, em geral, da prática política, e as filiações à esquerda e à direita também se dão pela identificação do indivíduo com as ideias de cada orientação ideológica – o que indica a forte presença das teorias políticas neste contexto histórico. No entanto, nos anos 1930, as necessidades econômicas fizeram com que estas filiações fossem mais intensas, e, muitas vezes, a ação política foi desenvolvida sem tanta relação assim com estas teorias.

Zinn exemplifica e comenta sobre esta ação política dos anos 1930 baseada muito mais nas necessidades práticas do que em teorias ideológicas. Nas palavras do historiador, “Talvez, como a consciência de classe dos trabalhadores, era um grupo de ações cuja origem não era a teoria, mas a necessidade prática e instintiva<sup>145</sup>” (ZINN, 2010, p. 291):

Os mineiros mostraram, de uma forma clara e impressionante, que a tão sentida ausência de uma ideologia socialista entre os trabalhadores não impediu, de fato, que eles atuassem de forma sobremaneira anticapitalista, de acordo com suas próprias necessidades. Rompendo as barreiras da propriedade privada no intuito de ir ao encontro dessas necessidades, a ação dos mineiros é, ao mesmo tempo, uma manifestação da parte mais importante da consciência de classe - na verdade, que os problemas dos trabalhadores só podem ser resolvidos pelos próprios trabalhadores<sup>146</sup> (ZINN, 2010, p. 291).

Outro personagem que aparece na cena do *relief office* é Clayton – possivelmente, o mesmo Arthur Clayton que conversa com Durant e Livermore no episódio dos investidores. Ryan o chama para dizer que não pode conceder a ajuda a este, argumentando que ele tinha móveis e alugava uma casa num bairro mais abastado (*Gramercy Park South*). A resposta do agora ex-investidor e ex-empresário é que o fato de ele ter uma mobília e pagar um aluguel caro não significava nada, já que Clayton tentara e não conseguira vender estes móveis, não comia há alguns dias (“*I haven't really eaten in a few days, actually...*” - 2012, p.475), e seu aluguel não era pago há oito meses. Clayton representa a seletividade do governo para conce-

<sup>145</sup> “Perhaps, like the workers' class consciousness, it was a set of actions arising not from held theory, but from instinctive practical necessity”.

<sup>146</sup> “The bootleg miners have shown in a rather clear and impressive way, that the so-much bewailed absence of a socialist ideology on the part of the workers really does not prevent workers from acting quite anticapitalistically, quite in accordance with their own needs. Breaking through the confines of private property in order to live up to their own necessities, the miners' action is, at the same time a manifestation of the most important part of class consciousness- namely, that the problems of the workers can be solved only by themselves.”

der ajuda neste contexto, sendo que até mesmo pessoas com alto padrão de vida precisaram buscar assistência governamental.

Numa outra referência algo humorística feita pela peça à especulação financeira no mercado de ações como fator de causa da crise econômica, Clayton até se oferece para trabalhar com estatística, dizendo que era corretor da bolsa: “eu sou muito bom em números, eu trabalhava como corretor. Eu pensei que se eu pudesse trabalhar em algo que precisasse... vamos, dizer, de estatística...”<sup>147</sup> (2012, p.475). No entanto, não sabemos se Clayton foi ajudado ou não pelo *relief* neste momento.

Bush é outro personagem responsável por exemplificar os setores da classe média que precisaram desta ajuda governamental do *relief office*. Nesta cena, ele chega a desmaiar de fome. Irene percebe que o homem estava faminto (“*This man’s starvin’, Mr. Ryan*” – 2012, p.475) e, agindo por conta própria, pede para Grace (uma moça que estava no *relief* e carregava um bebê no colo) dar a Bush um pouco do leite da mamadeira de seu bebê. Após tomar o leite, ele começa a se recuperar, demonstrando que estava realmente com fome, dadas as suas dificuldades econômicas. A senhora negra, juntamente com Lucy e Moe (espantado pelo que acabara de ver), providenciam leite e morango no intuito de alimentá-lo.

As falas de Irene, Grace e Lucy (nas quais Moe também se insere) demonstram ação e organização coletiva, além da solidariedade presente naqueles diálogos. A senhora afrodescendente pergunta a Bush por que ele demorou tanto para procurar ajuda. O homem diz que não gostava da ideia de buscar auxílio governamental, o que remete ao pensamento de muitos americanos da época, baseado na ideologia do *self-made man*. Uma vez que, nesta concepção, a pessoa deve tentar “vencer na vida” com o seu próprio esforço individual, receber caridade de qualquer natureza (seja vinda do governo ou oriunda de outras fontes) era tido com algo condenável e vergonhoso, digno de um vagabundo ou preguiçoso. Era a ideia de que uns trabalhavam, enquanto outros usufruíam do esforço alheio. No entanto, num contexto de alto desemprego, tal concepção começa a ser problematizada: a noção de solidariedade coletiva passa a ser defendida nos anos 1930, e as palavras de Irene exemplificam isto.

Bush confessa que era um químico. Curiosamente, a senhora afrodescendente o chama não de burguês, mas de “burguesia”: “você é um verdadeiro burguesia [*you a real bourgeoisie*]” (2012, p.476). Seu inglês informal acaba, inconscientemente, generalizando o comportamento do homem como algo próprio desta classe social. Irene argumenta que a atitude de Bush, vista por ela como individualista, é própria de um grupo social mais intelectualizado, e

---

<sup>147</sup> CLAYTON: I’m very good at figures, I was in brokerage. I thought if I could only get anything that required...say, statistics...

que, naquele momento, era necessário deixar estas concepções de lado para que as pessoas se unissem e se ajudassem, em que a solidariedade era fundamental: “Eu acredito nisto também – o senhor é tão educado que ia preferir morrer a dizer ‘companheiro’. Agora deixe-me dizer uma coisa a vocês (*Se dirigindo à multidão*). O tempo chegou em que precisamos ser irmãs”<sup>148</sup> (2012, p.476).

Como dito anteriormente, nesta cena do *relief office*, é possível perceber, entre outras coisas, as diferentes visões ideológicas que tentam alternativas à crise liberal dos anos 1930 – tanto grupos que simpatizavam com o fascismo, próximos à extrema direita (Kapush) como organizações de esquerda (Irene) aparecem aqui – e, se várias teorias políticas tem forte presença neste momento histórico, o que podemos encontrar nestes personagens é a adesão a estes movimentos muito mais no intuito de encontrar soluções práticas para dificuldades econômicas e materiais (os despejos da senhora afrodescendente, as perdas financeiras do imigrante do leste europeu) do que por fidelidade a alguma ideologia.

### **A mulher durante a Depressão**

*The American Clock* também representa cenicamente as mulheres neste contexto de Depressão econômica dos anos 1930 nos Estados Unidos. Mas, para compreender esta participação feminina na peça, é preciso lembrar como ocorreram algumas de suas conquistas políticas nos anos 1920.

Segundo Denning, “As duas primeiras décadas do século XX foram importantes para a mobilização política feminina: neste período, houve a forte presença da luta em favor do voto feminino, da ascensão da ‘nova mulher’, e a invenção de um novo termo – ‘feminismo’<sup>149</sup>” (DENNING, 1997, p.28). Assim, depois de 1920, as mulheres tiveram algumas vitórias políticas importantes nos Estados Unidos. Dentre elas, houve, por parte do governo, a regulamentação do voto feminino, apesar de sua restrição às classes média e alta: “As mulheres tinham finalmente conseguido, depois de muita mobilização, ganhar o direito de votar nos anos 1920 com a aprovação da 19ª Emenda Constitucional, mas o voto ainda era uma atividade da classe média e alta<sup>150</sup>” (ZINN, 2010, p. 283).

<sup>148</sup> IRENE: I believe it too – you so educated you sooner die than say brother. Now lemme tell you people (*Addressing the crowd*). Time has come to say brother.

<sup>149</sup> “The first two decades of the century were a high point of the woman’s movement: these years were dominated by the struggle for women’s suffrage, by the emergence of a ‘new woman’, and by the invention of a new term – ‘feminism’”

<sup>150</sup> “Women had finally, after long agitation, won the right to vote in 1920 with the passage of the Nineteenth Amendment, but voting was still a middle-class and upper-class activity”.

A Primeira Guerra Mundial contribuiu para uma certa emancipação política e social da mulher. Com os homens nos campos de batalha, muitas mulheres passaram a trabalhar nas indústrias de armamentos: “trabalhando na indústria de guerra, muitas mulheres ganharam uma porção de liberdade, e não foi surpresa que o sufrágio lhes tenha sido estendido nesta época, durante a guerra” (PURDY et alii, 2008, p.194). Este contexto permitiu o fortalecimento da luta do movimento sufragista feminino: “Com esta mensagem, sob a liderança de Anna Howard Shaw e Carrie Chapman Catt, a Associação Nacional de Sufrágio para Mulheres (NAWSA, em inglês) conseguiu afiliar dois milhões de membros em 1917” (PURDY et alii, 2008, p.188).

Apesar desta grande conquista política, o contexto dos anos 1930 ainda demonstrava muitos desafios à mulher americana:

Por outro lado, a ênfase no voto limitou a luta feminista à busca desse direito político formal, colocando em segundo plano o problema das desigualdades de classe. Aliás, a tendência feminista na época aceitava ideias discriminatórias prevalentes sobre raça (...) (PURDY et alii, 2008, p.189-90).

As limitações sociais e econômicas impostas à mulher são discutidas por Lee e Rose no final de *The American Clock*. A esposa de Moe comenta sobre a falta de liberdade de muitas mulheres de sua época, em que ser mãe e esposa eram as únicas funções sociais que elas podiam ter:

LEE: Ou ela lamentava seu destino de mulher...

ROSE e LEE: "Eu devia ter nascido vinte anos mais tarde!"

ROSE: Eles tratam uma mulher como uma vaca, enchem-na de bebês e as trancam dentro de casa o resto de suas vidas (2012, p.494).<sup>151</sup>

Rose reclama das limitações sociais impostas às mulheres neste contexto histórico. Elas eram preparadas quase que exclusivamente para serem donas de casa, esposas e mães, e encontravam restrições para trabalhar e estudar. A mãe de Lee desejava ter nascido vinte anos mais tarde, provavelmente para poder usufruir das conquistas femininas de anos posteriores (sendo que, antes mesmo da crise econômica, já havia movimentos feministas lutando por mais direitos para as mulheres).

---

<sup>151</sup> LEE: Or she'd lament her fate as a woman –

ROSE and LEE: "I was born twenty years too soon!"

ROSE: They treat a woman like a cow, fill her up with a baby and lock her in for the rest of her life.

Estas contradições socioeconômicas vividas pelas mulheres são também representadas por Rose em suas próprias falas. Ao mesmo tempo em que a mãe de Lee enxerga estas restrições à liberdade feminina na sociedade em que vive, dizendo, inclusive, que elas são tratadas como “animais”, a esposa de Moe também demonstra em seu discurso clichês preconceituosos contra a mulher, sugerindo, por exemplo, que elas contêm em si um ardil com o qual o homem tem que ter cuidado, ou afirmando que o sexo feminino é mentalmente inferior ao masculino. Nas palavras de Lee: “Mas aí ela [Rose] me aconselhava, ‘cuidado com as mulheres - quando elas não são estúpidas, são cheias de malícia’”<sup>152</sup> (2012, p.494).

Assim como Rose apresenta ideias simultaneamente inovadoras e preconceituosas contra as mulheres, os EUA demonstram uma postura similar neste contexto histórico: possuem em sua formação a promessa de que todos são iguais em seus direitos políticos, mas, assim como os negros, as mulheres têm restrições econômicas e sociais que as impedem de usufruir de muitos destes direitos.

Se, na década de 1920, as mulheres tiveram conquistas políticas, nos anos 1930, esta luta feminista será mais canalizada para a mobilização contra as dificuldades políticas e econômicas geradas pela Depressão: “Não houve nenhum grande movimento feminista nos anos 1930. Mas muitas mulheres se envolveram na luta política dos trabalhadores naqueles anos.”<sup>153</sup> (ZINN, 2010, p. 299). Um grande exemplo disso em *The American Clock* é a personagem Edie, escritora de diálogos dos quadrinhos do Super-homem [*Superman*].

Edie é uma moça engajada em movimentos políticos de esquerda, além de ter posicionamentos oriundos do feminismo. No entanto, na cena em que dialoga com Lee, ela ainda tem hábitos que simbolizam a submissão feminina na sociedade daquele período, como, por exemplo, lavar as roupas de Lee: “Se você tiver roupas para lavar, jogue no tanque. Eu vou lavá-las depois”<sup>154</sup> (2012, p.478).

Chama a atenção que Edie, ao se referir ao *Superman*, enxerga este super-herói como um símbolo do movimento anticapitalista, já que ele “luta pela justiça [*stands for justice*]” (2012, p.479). A implicação seria de que não se pode haver justiça sob a égide do capitalismo.

<sup>152</sup> LEE: But then she'd warn me, “Watch out for women - when they're not stupid, they're full of deceit” (...).

<sup>153</sup> “There was no great feminist movement in the thirties. But many women became involved in the labor organizing of those years”. As artistas americanas também eram exemplo desta situação: “O feminismo de Rukeyser (como o de muitas de suas contemporâneas nos anos 1930 e 1940) era expressado de forma indireta, numa rebelião contra múltiplas formas de desumanidade, e não por meio de uma crítica sexual e de gênero explícita) [Rukeyser’s feminism (like that of many of her contemporaries in the 1930s and 1940s) is expressed indirectly, through rebellion against multiple forms of inhumanity rather than through explicit gender and sexual critique]” (KELLER & MILLER, 2005, p.82). [traduções minhas]

<sup>154</sup> EDIE: (...) If you have any laundry, throw it in the sink. I’m going to wash later.



A moça diz que o *Superman* é um “grande professor da consciência de classe [*a great teacher of class consciousness*]” (2012, p.479).

Os quadrinhos do *Superman* tiveram sua estreia em junho de 1938<sup>155</sup>, o que nos dá um indicativo da data desta cena. No entanto, a defesa que Edie faz deste super-herói é algo contraditória, uma vez que *Superman* também remete à ideia de iniciativa exclusivamente individual, própria de concepções culturais dos EUA pré-crise (daquele que realiza proezas impossíveis a mortais, ajuda a outras pessoas e resolve os problemas sozinho). Assim, as soluções individuais do herói entram em conflito com um engajamento de esquerda, cuja coletividade é o principal pressuposto.

Há uma grande ironia nesta defesa feita pela moça, pois o *Superman* é um dos produtos da indústria de massas e está plenamente contextualizado no âmago da sociedade capitalista. Trata-se de um produto da indústria de entretenimento estadunidense, coisa de que Edie não se dá conta.

Lee e Edie apresentam um conflito nesta cena. A tensão entre ambos ocorre porque a moça cobra de Lee um engajamento político maior, enquanto o rapaz, mais cético de que a luta política coletiva pudesse gerar uma sociedade melhor, procura demonstrar o seu interesse amoroso e sexual pela jovem.

Lee reclama de que se sente sozinho, e pede para dormir com a moça. É curioso perceber que há aqueles que dizem que esta década de 1930 foi de muito individualismo e solidão, tal como o rapaz deixa transparecer neste pedido feito a Edie, e outros que afirmam a existência de uma grande corrente de solidariedade nesta época. E a moça, apesar de confessar que também se sente sozinha, defende que “uma pessoa não precisa ir para a cama com outra para estar conectada com a humanidade<sup>156</sup>” (2012, p.479), clamando por ação e união coletivas.

Edie critica Lee por seu pessimismo político, e exalta o gradual crescimento do partido socialista nos EUA: “Por que você é tão pessimista, centenas de pessoas estão aderindo ao partido toda a semana”<sup>157</sup> (2012, p.479). No entanto, Lee não parece acreditar muito na militância política defendida pela moça:

LEE: Eu não sei por que, talvez eu seja muito cético – ou cínico. Como... quando eu estava em Flint, Michigan, durante a greve que houve lá. Eu pensei em escrever um artigo especial sobre a greve... todos aqueles milhares de homens que ocuparam a fábrica da GM, as esposas içando comida para os maridos

<sup>155</sup> Cf. KUSHNER (ed), 2012, p.817.

<sup>156</sup> EDIE: (...) But a person doesn't have to go to bed with people to be connected to mankind.

<sup>157</sup> EDIE: Why are you so defeatist, hundreds of people are joining the Party every week.

pela janela em cestos. Era como a Revolução Francesa. Mas aí eu consegui falar com eles individualmente, e havia preconceito! A ignorância! Na fábrica da Ford havia quase uma guerra racial porque alguns dos trabalhadores negros não queriam participar da greve... era algo homicida.<sup>158</sup> (2012, p.479)

Uma das contradições vistas por Lee nas lutas trabalhistas da época era justamente a relação entre os sindicatos, negros e imigrantes, que envolvia racismo, preconceito e rivalidade étnica, prejudicando o engajamento coletivo. Numa greve de 1919, por exemplo, a *Sherman Service* foi contratada pelas corporações do setor de aço para atrapalhar a mobilização dos trabalhadores. Entre suas ações, estava instigar a rivalidade entre imigrantes. Era dito aos sérvios que os italianos “furariam a greve”, e aos italianos, que eles deveriam voltar ao trabalho porque os sérvios “roubariam os seus empregos” (cf. ZINN, 2010, p. 281). Do mesmo modo, como os negros, devido ao racismo, eram excluídos dos sindicatos, eles sentiam que não deviam lealdade às organizações trabalhistas: “Mais de 30 mil negros foram trazidos para Chicago como ‘furadores de greve’ – eles tinham sido excluídos dos sindicatos, e, por isto, não se sentiam obrigados a serem leais com o movimento<sup>159</sup>” (ZINN, 2010, p. 281).

Esta greve em Flint, Michigan, mencionada por Lee, realmente existiu, começando no final de 1936 e durando 44 dias. A mobilização teve como vitória operária o reconhecimento, por parte das montadoras de automóveis, do Sindicato dos Trabalhadores Automotivos Unidos (UAW-CIO). Ela foi uma das principais dentre as novas modalidades de greve que ocorreram neste período histórico: as chamadas “greves sentadas [*sit-down strikes*]”. Zinn comenta sobre as características peculiares deste tipo de ação grevista:

Jeremy Brecher conta a história, no seu livro *Strike! [Greve!]* de um novo tipo de tática utilizada pelos trabalhadores do setor da borracha em Akron, Ohio, no início dos anos 1930: a “greve sentada [*sit-down strike*]”. Os trabalhadores ficavam na indústria ao invés de saírem, e isto, claramente, apresentava vantagens: eles estavam diretamente impedindo a ação de fura-greves; não tinham que agir com a anuência dos sindicatos, mas estavam diretamente no controle da situação; não precisavam ficar fora da fábrica, expostos ao frio e à chuva, mas tinham abrigo; também não estavam isolados, tal como em seus traba-

<sup>158</sup> LEE: I don’t know why, maybe I’m too skeptical – or cynical. Like...when I was in Flint, Michigan, during the sit-down strike. Thought I’d write a feature story... all those thousands of men barricaded in the GM plant, the wives hoisting food up to the windows in the baskets. It was like the French Revolution. But then I got to talk to them as individuals, and the prejudice! The ignorance! In the Ford plant there was damn near a race war because some of the Negro workers didn’t want to join the strike... It was murderous.

<sup>159</sup> “More than thirty thousand black workers were brought into the area as strikebreakers - they had been excluded from AFL unions and so felt no loyalty to unionism.”

lhos, ou na linha do piquete: eram milhares sob o mesmo teto, livres para falar uns com os outros, formando uma comunidade de luta<sup>160</sup> (ZINN, 2010, p. 294-5).

Segundo Denning, 1936-7 teria sido o período de maior efervescência deste tipo de mobilização trabalhista: “A segunda grande onda de mobilizações ocorreu no outono de 1936 e continuou durante a primavera e o verão de 1937, iniciada pelas vitórias do CIO em Akron e em Flint: era o ano da efervescência das ‘greves sentadas’<sup>161</sup>”. (DENNING, 1997, p.23). Os números comprovam esta informação: “Em 1936 houve 48 ‘greves sentadas’; em 1937, foram 477<sup>162</sup>” (ZINN, 2010, p. 295). E, de acordo com Zinn, estas “‘greves sentadas’ eram particularmente perigosas para o sistema porque não eram controladas pelas lideranças de sindicatos regulares<sup>163</sup>”. (ZINN, 2010, p. 295).

Zinn também faz referência, especificamente, à greve de Flint mencionada por Lee:

A ideia se espalhou em 1936. Em dezembro daquele ano iniciou-se a mais longa “greve sentada” de todas, na fábrica da organização Fisher n.1 em Flint, Michigan. Começou quando dois irmãos foram demitidos, e durou até fevereiro de 1937. Por 40 dias, havia uma comunidade de 2 mil grevistas. “Era como uma guerra”, alguém dizia. “Os caras que estavam comigo tornaram-se meus parceiros”. Sidney Fine, no livro *Sit-Down*, descreve o que ocorreu. Comitês organizados pelos grevistas providenciavam recreação, informação, aulas, um serviço postal, serviço sanitário. Pequenos tribunais foram organizados para lidar com aqueles que não cumpriam as tarefas estabelecidas. Eles julgavam quem não lavava os pratos, quem jogava lixo fora do lugar, fumava onde era proibido, ou trazia licor para a fábrica. A “punição” consistia em tarefas extras, e a “pena capital” era a expulsão da fábrica. Um dono de restaurante do outro lado da rua preparava três refeições por dia para 2 mil grevistas. Havia aulas de procedimentos legislativos, de como falar em público, de história do movimento trabalhista. Estudantes de graduação da Universidade de Michigan davam aulas de jornalismo e escrita criativa<sup>164</sup> (ZINN, 2010, p. 295).

<sup>160</sup> “Jeremy Brecher tells the story in his book *Strike!* - a new kind of tactic began among rubber workers in Akron, Ohio, in the early thirties - the sit-down strike. The workers stayed in the plant instead of walking out, and this had clear advantages: they were directly blocking the use of strikebreakers; they did not have to act through union officials but were in direct control of the situation themselves; they did not have to walk outside in the cold and rain, but had shelter; they were not isolated, as in their work, or on the picket line; they were thousands under one roof, free to talk to one another, to form a community of struggle”.

<sup>161</sup> “The second great surge began in the fall of 1936 and continued through the spring and summer of 1937: kicked off by the CIO victories in Akron and Flint, it was the year of ‘sit-down fever’”.

<sup>162</sup> “In 1936 there were forty-eight sit-down strikes. In 1937 there were 477”.

<sup>163</sup> “The sit-downs were especially dangerous to the system because they were not controlled by the regular union leadership”.

<sup>164</sup> “The idea spread through 1936. In December of that year began the longest sit-down strike of all, at Fisher Body plant #1 in Flint, Michigan. It started when two brothers were fired, and it lasted until February 1937. For forty days there was a community of two thousand strikers. ‘It was like war,’ one said. ‘The guys with me became my buddies.’ Sidney Fine in *Sit-Down* describes what happened. Committees organized recreation, information, classes, a postal service, sanitation. Courts were set up to deal with those who didn’t take their turn washing dishes or who threw rubbish or smoked where it was prohibited or brought in liquor. The ‘punishment’ consisted of extra duties; the ultimate punishment was expulsion from the plant. A restaurant owner across the

Como será visto posteriormente, esta greve de Flint, mencionada por Lee em seu diálogo com Edie, é testemunhada e relatada tanto por Miller (que, possivelmente, era um dos estudantes de graduação mencionados acima) quanto por pessoas que são entrevistadas no livro *Hard Times*, de Studs Terkel.

No entanto, se 1936 e 1937 foram anos de intensa luta política dos trabalhadores norte-americanos, eles também são marcados pela constante repressão e violência aos movimentos trabalhistas:

O verão de 1937 foi um dos mais violentos da história dos trabalhadores americanos: dezoito operários foram mortos neste período, algo que se iniciou no Massacre do *Memorial Day*, quando a polícia de Chicago matou dez trabalhadores do setor do aço e feriu dezenas na siderúrgica *Republic Steel*.<sup>165</sup> (DENNING, 1997, p.23)

Além disso, ações como estas “greves sentadas” não eram vistas com bons olhos pelas próprias centrais sindicais da época, configurando-se numa outra contradição desta luta trabalhista. O Congresso das Organizações Industriais [*Congress of Industrial Organizations*, ou CIO], fundada em 1935, era uma central sindical voltada ao setor industrial, que se baseava, dentre outras coisas, na organização dos trabalhadores de acordo com a indústria em que trabalhavam (operários da *Chevrolet*, *GM*, etc). Ela surgiu durante a Depressão como forma de contestação a centrais sindicais vistas como conservadoras, tal como a Federação Americana do Trabalho [*American Federation of Labor*, ou AFL], fundada em 1886 e baseada no ofício para a mobilização coletiva (sindicato de atores, jornalistas, etc)<sup>166</sup>. Entretanto, mesmo a CIO será contra estas ações grevistas mais “espontâneas”:

E, segundo, a própria organização dos trabalhadores, a estrutura sindical - até mesmo uma central radical e militante como a CIO canalizaria a energia insurrecionária dos trabalhadores em contratos, negociações, encontros de sindicatos, tentando minimizar greves, no intuito de construir organizações sindicais grandes, de influência, até mesmo respeitáveis.

---

street prepared three meals a day for two thousand strikers. There were classes in parliamentary procedure, public speaking, history of the labor movement. Graduate students at the University of Michigan gave courses in journalism and creative writing”.

<sup>165</sup> “The summer of 1937 was one of the most violent in the history of American workers: eighteen workers were killed that summer, beginning with the Memorial Day Massacre, when Chicago police killed ten steelworkers and wounded dozens at Republic Steel”.

<sup>166</sup> As duas centrais sindicais se fundiram em 1955. Fonte: ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Verbete sobre as centrais sindicais *American Federation of Labor* (AFL) e *Congress of Industrial Organizations* (CIO). Disponível em: <http://global.britannica.com/topic/American-Federation-of-Labor-Congress-of-Industrial-Organizations>. Acesso em: 09 set. 2015.

A história destes anos parece reforçar o argumento de Richard Cloward e Frances Piven no livro *Movimentos dos Desfavorecidos [Poor People's Movement]* de que as maiores vitórias dos trabalhadores ocorreram nas mobilizações espontâneas, antes de os sindicatos terem sido reconhecidos ou estarem bem organizados: “Os trabalhadores industriais tiveram sua maior influência, e foram capazes de obter as concessões mais substanciais do governo, durante a Grande Depressão, nos anos anteriores à organização dos sindicatos. O poder da luta trabalhista durante a Depressão não era fundamentado na organização, mas sim na ruptura<sup>167</sup>” (ZINN, 2010, p. 296-7).

Vale destacar, também, a aproximação de pensamento e de objetivos entre Roosevelt e o CIO, indicando que o presidente teve que se alinhar a certas causas trabalhistas devido à Depressão e para evitar mobilizações maiores de trabalhadores, enquanto a central sindical apoiava muitas medidas implantadas por Roosevelt: “Nisso o CIO e o governo Roosevelt concordavam plenamente. O esforço para tirar o país da Depressão deveria incluir o aumento do poder de compra dos trabalhadores” (LIMA, 2012, p. 58).

Em *The American Clock*, chama a atenção o comentário de Lee, em seu diálogo com Edie, sobre estas ações coletivas, que existiram pela organização de movimentos políticos e sua presença nas indústrias e, principalmente, pela necessidade prática dos operários de lutar por melhores condições de trabalho. Lee defende que posições conservadoras (e até mesmo racistas) ainda existiam entre estes trabalhadores, apesar de sua organização coletiva, o que o leva a um ceticismo político.

Edie concorda que estes trabalhadores ainda têm uma postura conservadora. O filho de Moe, no entanto, afirma que eles são “normais [*No, They're normal*]” (2012, p.479), argumentando que este conservadorismo era regra na maior parte da população dos EUA desta época. Quando o rapaz pergunta à moça se ainda havia tempo para salvar o país, Edie refuta este ceticismo, demonstrando seu engajamento político, e listando as ações que estavam sendo feitas por estes movimentos coletivos:

EDIE: Nós faremos piquete no consulado italiano amanhã, para protestar contra Mussolini por ele enviar tropas italianas para a Guerra Civil Espanhola. Venha! Faça algo! Você gosta tanto do Hemingway,

<sup>167</sup> “And second, the workers' organization itself, the union, even a militant and aggressive union like the CIO, would channel the workers' insurrectionary energy into contracts, negotiations, union meetings, and try to minimize strikes, in order to build large, influential, even respectable organizations.

The history of those years seems to support the argument of Richard Cloward and Frances Piven, in their book *Poor People's Movements*, that labor won most during its spontaneous uprisings, before the unions were recognized or well organized: ‘Factory workers had their greatest influence, and were able to exact their most substantial concessions from government, during the Great Depression, in the years before they were organized into unions. Their power during the Depression was not rooted in organization, but in disruption.’”

leia o que ele acabou de dizer – “Um homem só não é algo bom”. Decadente como ele está, até *ele* está aprendendo<sup>168</sup> (2012, p.479-80).

Neste momento da fala de Edie, a Guerra Civil Espanhola e a ameaça do fascismo de Mussolini já estão presentes – fatores que, de certa forma, contribuirão para a eclosão da Segunda Guerra Mundial.

Assim como outros personagens da peça, Edie também “acredita” – mas, neste caso, em sua militância de esquerda: “Eu acredito nos meus companheiros. Eu acredito na União Soviética. Eu acredito na classe trabalhadora e na paz do mundo inteiro quando o socialismo vier<sup>169</sup>” (2012, p.480). Suas palavras demonstram a esperança de parte da esquerda americana dos anos 1930 na União Soviética e numa revolução proletária, sendo que esta crença será muito abalada após as descobertas, nos anos 1950, dos crimes de Stalin na URSS.

O lado feminista de Edie aparece nesta cena, por exemplo, quando Lee propõe pagar um jantar para a moça, uma vez que, neste momento, ele estava recebendo ajuda do governo (“*Now that I’m on relief*”) (2012, p.480). Ela lhe responde: “Por que você tem que pagar para mim, só porque sou uma mulher?<sup>170</sup>” (2012, p.480)<sup>171</sup>.

Edie e Lee também fazem referência aos projetos da WPA (tal como foi explicado acima, *Works Progress Administration* ou *Administração das Obras Públicas*, programa criado por Roosevelt em 1935 para dar empregos públicos aos desempregados durante o período de Depressão)<sup>172</sup>. A moça pergunta ao filho de Rose se este vai participar do Projeto Federal de Escritores (*Federal Writers’ Project*). Ele, por sua vez, fala sobre o *Guide*, um guia organizado pela WPA que descreve a história e a geografia de cada região dos EUA.

O Projeto de Escritores fazia parte da WPA:

<sup>168</sup> EDIE: We’re picketing the Italian consulate tomorrow, to protest Mussolini sending Italian troops to the Spanish Civil War. Come! Do something! You love Hemingway so much, read what he just said – “One man is no fucking good”. As decadent as he is, even *he’s* learning.

<sup>169</sup> EDIE: I believe in my comrades. I believe in Soviet Union. I believe in the working class and the peace of the whole world when socialism comes.

<sup>170</sup> EDIE (...): Why must you pay for me, just because I’m a woman?

<sup>171</sup> Curiosa e ironicamente, Lee, ao dizer que Edie é maravilhosa, numa gíria, chama a moça de “Garoto [*Boy*]”. Tal menção pode ser interpretada como uma referência pejorativa ao aspecto feminista de Edie.

<sup>172</sup> “A Administração das Obras Públicas (WPA) do Governo Roosevelt contratou fotógrafos, musicólogos, atores, artistas plásticos, coreógrafos e músicos para documentar e dar expressão à diversidade do povo americano e suas tradições comuns, resultando em projetos inovadores, tais como as fotografias dos pobres migrantes e trabalhadores rurais feitas por Dorothea Lange e Walker Evans, o ‘teatro do povo’, que novamente descobriu os setores humildes da população, seus costumes e preocupações, e as canções e atuações de Paul Robeson, o grande cantor e ator negro e comunista, que louvou a cultura dos afro-americanos em teatros, musicais e óperas” (PURDY et alii, 2008, p.213).

O Projeto Federal de Escritores foi criado em 1935 como parte da Administração das Obras Públicas [WPA] para providenciar emprego a historiadores, professores, escritores, bibliotecários, e outros profissionais liberais. Originalmente, a proposta do projeto era produzir uma série de livros-guia com o nome de Guia Americano, focando nas paisagens, na história, cultura e recursos econômicos de diferentes regiões dos Estados Unidos. Posteriormente, novos programas foram desenvolvidos e outros projetos já iniciados sob a gerência da Administração Federal de Assistência Emergencial foram absorvidos pelo Projeto de Escritores. Desde seu início em 1935 até o final de 1939, o Projeto Federal de Escritores teve como diretor Henry Alsberg <sup>173</sup>.

E constituía-se como um entre vários projetos criados e subsidiados pelo governo federal estadunidense e que eram voltados ao setor cultural e artístico:

Depois de alguns esforços iniciais para gerar assistência financeira a trabalhadores de classe média por meio da Administração do Trabalho Civil (CWA) – particularmente, por meio da Administração Pública de Projetos Artísticos (PWAP) no inverno de 1933-4 -, a Administração das Obras Públicas (WPA), um programa nacional de geração de empregos criado na primavera de 1935, organizava auxílio econômico para artistas (...), incluindo o setor de artes (com direção de Holger Cahill), de música (com direção de Nikolai Sokoloff), de teatro (com direção de Hallie Flanagan), de literatura (com direção de Henry Alsberg), e, um pouco depois, de registros históricos<sup>174</sup>. (DENNING, 1997, p.44-5)

Se o setor de registros históricos também recebeu auxílio governamental neste período, o filho de Rose exemplifica este tipo de subsídio federal na peça. Lee diz a Edie que poderia participar na elaboração deste grande guia sobre a história, geografia e cultura dos Estados Unidos organizado pelo Projeto de Escritores. O rapaz atuaria na região próxima ao lago Champlain, que fica entre os estados de Nova Iorque e Vermont, e entrevistaria descendentes dos soldados que lutaram na Batalha do Forte Ticonderoga.

Esta batalha mencionada por Lee está relacionada com a independência dos EUA, no século XVIII (e sua referência na peça será analisada posteriormente). O método do filho de

---

<sup>173</sup> "The Federal Writers' Project was created in 1935 as part of the United States Work Progress Administration to provide employment for historians, teachers, writers, librarians, and other white-collar workers. Originally, the purpose of the project was to produce a series of sectional guide books under the name American Guide, focusing on the scenic, historical, cultural, and economic resources of the United States. Eventually new programs were developed and projects begun under the Federal Emergency Relief Administration were absorbed by the Writers' Project. From its inception in 1935 through late 1939, the Federal Writers' Project was directed by Henry Alsberg". THE LIBRARY OF CONGRESS. Verbete sobre o *Federal Writer's Project*. Disponível em: <http://www.loc.gov/rr/program/bib/newdeal/fwp.html>. Acesso em: 10 jan. 2015 [tradução minha].

<sup>174</sup> "After a couple of initial efforts at white-collar relief under the Civil Works Administration (notably the Public Works of Art Project (PWAP) in the winter of 1933-4), the Works Progress Administration (WPA), a national employment program established in the spring of 1935, organized relief for artists (...), including art (directed by Holger Cahill), music (directed by Nikolai Sokoloff), drama (directed by Hallie Flanagan), writers (directed by Henry Alsberg), and, somewhat later, historical records".

Rose, inserido no Projeto Federal de Escritores, de entrevistar pessoas e criar uma compilação de narrativas orais, no intuito de construir um painel histórico da região, é algo parecido com o que faz Studs Terkel em *Hard Times (Tempos difíceis)*, livro de 1970, em que Terkel entrevista os sobreviventes da recessão econômica dos anos 1930 e seus descendentes. A presença deste livro em *The American Clock* é marcante, reiterada por Miller, e, por isto, uma seção do trabalho sobre esta presença de *Hard Times* na peça aparecerá adiante.

Lee comenta sobre a importância deste guia da WPA para que os americanos conheçam o seu próprio processo histórico: “É um projeto maravilhoso, porque as pessoas realmente não conhecem sua própria história<sup>175</sup>” (2012, p.480). E Edie afirma, com confiança, que as pessoas conhecerão esta história assim que o socialismo for o regime vigente no país.

Num determinado momento da cena, Lee tenta beijar Edie. Esta, inicialmente, responde ao beijo (demonstrando que poderia haver algum sentimento entre os jovens); no entanto, logo Edie o repele e o critica, dizendo que a única intenção de Lee era ter relações sexuais com a moça<sup>176</sup>.

Edie chama o rapaz de “cínico” – na esfera afetiva, por tentar beijá-la enquanto discutiam sobre política, e na esfera pública, por sua posição politicamente cética ao falar dos trabalhadores de Flint. Quando o filho de Moe confessa não conseguir ver relação entre os fatos, a moça afirma que “Tudo está conectado<sup>177</sup>” (2012, p.481), tentando, numa ótica marxista, analisar a esfera privada e pública como áreas relacionadas (especialmente com a estrutura econômica). Edie manda Lee embora de sua casa, sendo que, em nome do engajamento político, a jovem abre mão de qualquer relacionamento afetivo com o rapaz.

Se o filho de Rose acreditava em algo politicamente, o seu ceticismo, de certa forma, aparece destacado nesta cena ao falar dos grevistas de Flint. Veremos, no entanto, que ao longo da história dos EUA, nem a revolução socialista, defendida e profetizada tão confiantemente por Edie, e nem o fracasso do movimento trabalhista, enxergado ceticamente por Lee, ocorreram: na verdade, a década de 1930 trouxe grandes vitórias ao movimento operário, mas não teve como consequência uma ação revolucionária do proletariado que pusesse fim ao capitalismo, tal como se imaginava que pudesse ocorrer naquele momento histórico.

Isto pode ser exemplificado se pensarmos em algumas das conquistas que os trabalhadores tiveram no período de governo de Roosevelt e de seu *New Deal*:

<sup>175</sup> LEE: It’s a wonderful project; ‘cause people really don’t know their own history.

<sup>176</sup> De acordo com a rubrica da peça: “(...) *She starts to respond, then rejects*” (2012, p.480).

<sup>177</sup> EDIE (...): Everything is connected! (...)



Comparado aos estados de bem-estar dos países socialdemocratas da Europa, o *New Deal* de Roosevelt foi modesto. Não recuperou a economia (a Segunda Guerra Mundial o fez) nem redistribuiu renda, mas trouxe em alguma medida segurança econômica para muita gente, transformando as relações entre cidadãos e o Estado por meio da garantia de uma mínima qualidade de vida e proteção social contra adversidades. Imigrantes e sindicatos participaram pela primeira vez na cena política nacional (garantindo o seu apoio ao Partido Democrata até os dias de hoje), americanos rurais receberam novos serviços públicos como eletricidade e os mais pobres, inclusive negros, beneficiaram-se da previdência emergencial. Depois de anos de miséria econômica, muitos americanos ganharam um senso de confiança e progresso (PURDY et alii, 2008, p.210).

E compararmos estas conquistas a algumas das “derrotas” sofridas pelos movimentos trabalhistas ao tentar conseguir maiores direitos sociais e econômicos durante o governo Roosevelt:

O Ato de Seguridade Social [promulgado por Roosevelt] concedeu aposentadorias e seguros-desemprego, e organizou fundos estaduais para auxiliar a mães e crianças dependentes; no entanto, não incluiu, entre os beneficiários, proprietários rurais, trabalhadores domésticos, e idosos, além de não ter oferecido aos americanos nenhum seguro-saúde. Tal como Conkin disse: “os poucos benefícios da Seguridade Social foram insignificantes se comparados à seguridade que foi dada ao grande setor empresarial<sup>178</sup>” (ZINN, 2010, p. 297).

Podemos dizer que Edie representa, em *The American Clock*, a mulher que, no contexto dos anos 1930, estava num processo de conscientização sobre as questões políticas e sociais do país, ao mesmo tempo em que refletia sobre as dificuldades vividas pelas mulheres no âmbito socioeconômico. No entanto, como foi possível perceber, este processo não começou durante a Depressão; ele já existia há muito tempo, destacando-se nos anos 1920, com o movimento a favor do voto feminino.

Ao mesmo tempo em que Edie tem atitudes oriundas de uma luta feminista (temos, como exemplo disso, a sua recusa a sair para jantar com Lee e deixá-lo pagar a conta, o que representaria a “dependência” econômica da mulher frente ao homem), ela ainda apresenta posturas que reproduzem a submissão feminina à opressão masculina, imposta ao longo da história (simbolizadas pelo ato de Edie de lavar as roupas de Lee). Esta contradição é visível também em sua defesa simultânea do super-homem (que “luta pela justiça” individualmente)

---

<sup>178</sup> “The Social Security Act gave retirement benefits and unemployment insurance, and matched state funds for mothers and dependent children - but it excluded farmers, domestic workers, and old people, and offered no health insurance. As Conkin says: ‘The meager benefits of Social Security were insignificant in comparison to the building of security for large, established businesses’”.

e do socialismo (que pressupõe um engajamento coletivo), indicando as vitórias conquistadas e derrotas sofridas nos EUA dos anos 1930 tanto pelo movimento feminista quanto pelas organizações de esquerda.

Nesta peça de Miller, há outras personagens femininas de suma importância, e que devem ser analisadas com atenção – tal como a prostituta Isabel e a jovem Dóris. No entanto, isto será feito em outras seções do trabalho.

### **A Segunda Guerra Mundial**

Como dito anteriormente, entre os anos 1920 e os anos 1930 houve transformações significativas nos EUA devido à crise econômica, na área cultural, política, social e da economia do país. Isto é exemplificado de vários modos em *The American Clock*. No final da peça, na iminência do despejo, Rose fala à plateia, e comenta sobre os valores presentes na sociedade norte-americana desde a época de sua infância, e que começavam a ser questionados durante a Depressão. Se ela acreditava nestes valores antes da crise, o ceticismo passa a conviver com Rose neste momento de dificuldades econômicas:

ROSE: Quando eu ia para a escola nós tínhamos que nos sentar como soldados, com as costas alinhadas e nossas mãos sobre a carteira; as coisas eram para ser moralmente corretas. Quando a marinha aparecia no rio Hudson, você chorava de tão bonito que era. A gente até chorou quando eles atiraram no Czar da Rússia. Ele também era lindo. O presidente Warren Gamaliel Harding, outro homem lindo. O prefeito James J. Walker sorria como um anjo, que nariz, e aqueles pés pequenos. Richard Whitney, presidente da Bolsa de Valores, um homem lindo, honesto. Eu poderia listar uns cem da rotogravura! Quem poderia saber que aqueles homens lindos e honestos iriam se tornar criminosos enviados para a cadeia ou idiotas? No que ainda se pode acreditar? No banheiro. Eu me tranco nele e seguro nas torneiras para não gritar. Gritar com o meu marido, com minha sogra, e com quem sabe Deus até que eles me levem dali... (*Retorna para as cartas, e com profunda ansiedade*): Mas que porcaria que eu joguei aqui? O que é isto?<sup>179</sup> (2012, p.485)

---

<sup>179</sup> ROSE: When I went to school we had to sit like soldiers, with backs straight and our hands clasped on the desk; things were supposed to be upright. When the navy came up the Hudson River, you cried it was so beautiful. You even cried when they shot the Czar of Russia. He was also beautiful. President Warren Gamaliel Harding, another beauty. Mayor James J. Walker smiled like an angel, what a nose, and those tiny feet. Richard Whitney, president of the Stock Exchange, a handsome, upright man. I could name a hundred from the rotogravure! Who could know that these upright handsome men would either turn out to be crooks who would land in jail or ignoramuses? What is left to believe? The bathroom. I lock myself in and hold on to the faucets so I shouldn't scream. At my husband, my mother-in-law, at God knows what until they take me away... (*Return to the fortune, and with deep anxiety*): What the hell did I lay out here? What is this?

Se Rose um dia “acreditou” em seu país e na sua estrutura social, política e cultural, sua crença nestes valores americanos anteriores à crise estava se dissipando. Homens que eram tidos como moralmente exemplares (tendo inclusive sua beleza estética admirada por Rose) estavam agora perdendo seu patrimônio ou respondendo a processos criminais.

A alusão ao presidente Harding é um exemplo disso. Seu mandato, que se estendeu entre 1921 e 1923, remete à sequência de presidentes republicanos da década de 1920. Harding tinha como slogan de campanha “menos intervenção do governo nas empresas, e mais presença das empresas no governo [*Less government in business and more business in government*]”, e decepcionou Rose, provavelmente, devido a denúncias de corrupção que apareceram em sua gestão, com pessoas próximas ao presidente que teriam ocupado cargos oficiais e conseguido enriquecimento ilícito<sup>180</sup>.

Deste modo, Harding exemplifica as políticas econômicas de livre mercado dos anos 1920 que estimularam a especulação financeira, permitiram atos de corrupção, e assim aceleraram o processo de crise da economia do país.

Quando a recessão chegou aos EUA, a ineficiência do Partido Republicano em lidar com ela foi visível:

A Depressão confundiu completamente a liderança política dos Estados Unidos. O presidente Hoover e o Congresso, controlado pelos republicanos, tomaram algumas medidas moderadas que tiveram pouco impacto dado o tamanho da crise. Logo, o público se convenceu de que Hoover não se importava muito com seus problemas, o que foi confirmado em 1932 quando ele mandou tropas, lideradas pelos futuros heróis de guerra, general Douglas MacArthur, George S. Patton e o futuro presidente Dwight Eisenhower, extinguirem um protesto de veteranos militares em Washington, matando três manifestantes e ferindo centenas (PURDY et alii, 2008, p.209).

E isto custou aos republicanos perder o poder governamental para o Partido Democrata:

Os duros tempos duros, a falta de auxílio governamental à população, a ação do governo em dispersar os veteranos de guerra – tudo isso teve efeito nas eleições de novembro de 1932. Franklin D. Roosevelt, como candidato do partido Democrata, derrotou Herbert Hoover com uma boa margem de diferença, assumindo a presidência na primavera de 1933 (...). Quando houve uma pequena marcha de veteranos para Washington no início de sua administração, Roosevelt os cumprimentou e providenciou café. Estes

---

<sup>180</sup> THE WHITE HOUSE website. Warren G. Harding. Disponível em: <http://www.whitehouse.gov/1600/presidents/warrenharding>. Acesso em: 15 dez. 2014.

veteranos se encontraram com um de seus assessores e foram para casa. Era um sinal da aproximação do presidente democrata<sup>181</sup>. (ZINN, 2010, p. 289)

Enquanto Hoover reprimia a mobilização de veteranos de guerra (que também será analisada em outras seções do trabalho), por exemplo, Roosevelt estava aberto ao diálogo com os ex-combatentes. Esta sagacidade de Roosevelt o manteve na presidência e colocou o Partido Democrata no poder durante toda a década de 1930. O presidente democrata conseguiu lidar melhor com a crise, tomando medidas de intervenção estatal e fazendo alianças com setores da sociedade<sup>182</sup>. Isto trouxe aos americanos uma sensação de maior segurança social, com mais acesso a bens públicos como energia, pensões a quem estava desempregado, regulamentação do salário mínimo, entre outras ações<sup>183</sup>.

No entanto, no final da década, como já foi dito anteriormente, foi possível perceber que as medidas de Roosevelt tinham suas limitações, não atingiram a todos, e a economia estadunidense só conseguiu realmente voltar a crescer com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial:

A chegada da Segunda Guerra Mundial enfraqueceu a velha militância trabalhista dos anos 1930 porque a economia de guerra criou milhões de novos empregos com salários maiores. O *New Deal* teve êxito apenas em reduzir o desemprego de 13 para 9 milhões. Foi a guerra que gerou empregos para quase todo o mundo, e o conflito bélico fez algo mais: patriotismo, o impulso à unidade de todos os setores sociais contra inimigos além-mar, o que fez com que se tornasse mais difícil a mobilização contra as cor-

---

<sup>181</sup> “The hard, hard times, the inaction of the government in helping, the action of the government in dispersing war veterans - all had their effect on the election of November 1932. Democratic Party candidate Franklin D. Roosevelt defeated Herbert Hoover overwhelmingly, took office in the spring of 1933 (...). When a small veterans' march on Washington took place early in his administration, he greeted them and provided coffee; they met with one of his aides and went home. It was a sign of Roosevelt's approach.”

<sup>182</sup> Há quem diga, no entanto, que Roosevelt apenas continuou medidas de intervenção estatal já iniciadas pela administração de Hoover: “Inseridos no planejamento de Hoover, estavam o aumento da taxa sobre heranças, a construção de barragens públicas, e, significativamente, a regulação governamental no mercado financeiro para eliminar a ‘especulação viciosa’. Aqui está um exemplo anterior da hostilidade de Hoover em relação ao mercado financeiro, uma hostilidade que seria um dos lemas de sua administração. Hoover, que, a seu ver, nunca fingiu ser um apoiador do livre mercado, tal como muitos o consideram agora, aponta que alguns denunciaram as suas iniciativas como ‘radicais’ (...) [Featured in Hoover’s plan were increased inheritance taxes, public dams, and, significantly, government regulation of the stock market to eliminate ‘vicious speculation’. Here was an early display of Hoover’s hostility toward the stock market, a hostility that was to form one of the *leitmotifs* of his administration. Hoover, who to his credit has never pretended to be the stalwart of *laissez-faire* that most people now consider him, notes that some denounced his program as ‘radical’ (...)]” (ROTHBARD, 2000, p. 188-9) [tradução minha].

<sup>183</sup> Segundo Rothbard (2000, nota p.195), Hoover e Roosevelt já haviam trabalhado juntos em comissões governamentais antes de se tornarem presidentes (mais especificamente, o Conselho de Construção dos EUA [*The American Construction Council*]) o que nos faz pensar que as concepções dos partidos Republicano e Democrata nos EUA não eram tão opostas assim no contexto dos anos 1920: “Hoover e Roosevelt, juntos, formavam o Conselho no verão de 1922, para estabilizar e organizar a indústria (...) [Hoover and Roosevelt together formed the Council in the Summer of 1922, to stabilize and organize the industry (...)]” [tradução minha].

porações. Durante a guerra, a CIO e a AFL orientaram para que os trabalhadores não fizessem greves<sup>184</sup>. (ZINN, 2010, p. 297)

Há momentos em *The American Clock* que representam cenicamente esta entrada dos Estados Unidos no conflito bélico mundial cujo início se deu em 1939. Na cena em que Lee conversa com seus amigos de faculdade, podemos inferir que Ralph, um destes amigos, está se formando em engenharia, com especialidade em hélices de aviões (*propellers*), o que indica que, provavelmente, o rapaz irá trabalhar nas indústrias bélicas da Segunda Guerra Mundial. Ralph fala aos colegas universitários que há uma pequena fábrica de aviões em Louisville, ainda em atividade, e que “Oh, eles vão construir aviões novamente – assim que tiver uma guerra<sup>185</sup>” (2012, p.459). Quando Lee lhe pergunta como pode haver outro conflito armado, Joe diz aos seus colegas que haverá guerras “enquanto houver capitalismo<sup>186</sup>” (2012, p.459).

E, de fato, se havia alguma ameaça ao capitalismo liberal nos anos 1930 (representada por diferentes visões políticas, tais como o comunismo e o fascismo), esta foi totalmente dissipada após a Segunda Guerra Mundial, quando os Estados Unidos se tornaram uma superpotência econômica, uma vez que criaram uma indústria bélica, empregos, e não foram atingidos em seu território pelo conflito – ao contrário dos países europeus e do Japão, por exemplo, que foram devastados pela guerra:

Quando a Segunda Guerra terminou em 1945, os Estados Unidos não só saíram vitoriosos, como ainda se tornaram a nação mais poderosa do mundo. A Inglaterra e a União Soviética foram aliados bélicos dos americanos e compartilharam o triunfo sobre o fascismo, mas ambos os países foram gravemente afetados. Os perdedores - Alemanha, Itália e Japão - estavam prostrados, e outras nações poderosas como França e China sucumbiram com o peso da guerra, das ocupações de seus territórios, e com suas próprias divisões internas. Os EUA, ao contrário, terminaram triunfantes a sua participação no conflito bélico, com suas fábricas e seu território imaculado, sua produção - voltada para a guerra - a todo o vapor, e seus domínios tecnológicos e militares - simbolizados pelas bombas atômicas jogadas no Japão - muito acima do que qualquer rival poderia ter. Naquele momento, os EUA eram a nação mais poderosa que o mundo já presenciou (ANDERSON, 2002, p. 19).<sup>187</sup>

<sup>184</sup> “The coming of World War II weakened the old labor militancy of the thirties because the war economy created millions of new jobs at higher wages. The New Deal had succeeded only in reducing unemployment from 13 million to 9 million. It was the war that put almost everyone to work, and the war did something else: patriotism, the push for unity of all classes against enemies overseas, made it harder to mobilize anger against the corporations. During the war, the CIO and AFL pledged to call no strikes.”

<sup>185</sup> RALPH: Oh, they’ll make airplanes again – soon as there’s a war.

<sup>186</sup> JOE: Long as there’s capitalism, baby.

<sup>187</sup> “When World War II ended in 1945, the United States was not only victorious, it was also the most powerful nation in the world. Britain and the Soviet Union were wartime allies of the United States and shared in the triumph over fascism, but both countries were themselves heavily damaged by the war. The losers— Germany, Italy, and Japan—were prostrate, and other major nations, such as France and China, were burdened by the

Houve, nos anos 1940, a retomada de pressupostos considerados por muitos americanos antes da Depressão econômica – tal como o conceito de empreendedorismo individual:

Vale lembrar que o empreendedorismo individual é uma das bases do *American Way of Life* e que a passagem da economia conturbada dos anos 1930 para a economia dinâmica dos anos 1940 permitiu para milhões de pessoas o retorno à estabilidade financeira, e para outros tantos a chance de ascensão econômica ao se tornarem donos de seus próprios negócios (FLORES, 2013, p.127).

E, ratificando o que foi dito por Ralph e por Joe em *The American Clock*, a guerra fez com que o governo norte-americano privilegiasse não mais as reformas de cunho social que beneficiavam os trabalhadores, mas sim a aliança com os capitalistas e com o crescimento da produtividade e dos lucros:

Crescimento econômico contínuo exigia estabilidade política nacional e internacional. O governo democrata chefiado por Truman (1945-1952) [que assumiu a presidência após a morte de Roosevelt], sob a pressão dos seus partidários do Sul, dos republicanos, e do empresariado, abandonou suas intenções de empreender mais reformas sociais, favorecendo uma aliança entre empresas, governo e Forças Armadas com concessões limitadas à classe trabalhadora. Comentou Charles E. Wilson, presidente da *General Motors*, que o melhor cenário seria uma “economia permanente de guerra” (PURDY et alii, 2008, p.227).

Em *The American Clock*, a cena que mais se refere aos efeitos da Segunda Guerra Mundial sobre a população americana é a final, que se passa anos depois da Depressão econômica. Neste episódio, aparecem Lee, que, neste momento, já havia conseguido se tornar jornalista, e Sidney, seu primo, trabalhando como segurança durante uma luta de boxe. Ambos começam a conversar sobre suas experiências nos anos 1930.

Se, na cena com Lee e os colegas de faculdade, Ralph aparece dialogando com estes, no final da peça, ele reaparecerá não para participar deste diálogo entre Lee e Sidney, mas para fazer comentários à plateia a respeito dos efeitos da Segunda Guerra Mundial sobre a população americana.

Ao lado de Ralph, outro que faz comentários épicos à plateia nesta cena é Banks, veterano de guerra negro, que, como foi dito acima, foi *hobo* nos anos 1930 e lutou como soldado

---

weight of war, occupation, and their own internal divisions. In contrast, the United States stood triumphant with its fields and factories unscathed, its productivity—geared up for war—at an all-time high, and its military and technological dominance—symbolized by the atomic bombs dropped on Japan—well beyond any potential rival. At that moment, the United States was the strongest nation the world had ever known.” [tradução minha]

na Segunda Guerra Mundial. Além disso, a própria companhia de atores comenta ao público sobre a participação americana em guerras do século XX. Estes comentários de Ralph, Banks e da companhia de atores estão entre os procedimentos épicos da peça que serão analisados com mais profundidade nas próximas seções do trabalho.

Lee pergunta ao primo se ele tem visto Lou Charney, seu amigo de infância. Sidney, por sua vez, diz que Charney morreu na Itália - provavelmente lutando na Segunda Guerra Mundial (*"He's dead. Got in Italy"* - 2012, p.492). Sidney, então, começa a falar de Georgie Rosen, o mesmo que vendeu a bicicleta ao Lee adolescente, e que foi roubada: "E você sabe que Georgie Rosen foi morto, não sabe?"<sup>188</sup> (2012, p.492). A companhia nos informa, num comentário épico à plateia, que o rapaz foi assassinado na guerra da Coreia, conflito bélico do qual os EUA participaram nos anos 1950: "Coreia [*Korea*]" (2012, p.492).

Banks, como soldado, diz ao público do teatro que já viu "todos os tipos de guerra"<sup>189</sup> (2012, p.492). Em seguida, Ralph faz outro comentário à plateia: "Muitas guerras neste quartirão" (2012, p.492), e, por fim, Sidney comenta que o filho de Lou Charney estava lutando no Vietnã (*"Oh, yeah – Lou Charney's kid was in Vietnam"* - 2012, p.492), sendo que a companhia repete a palavra "Vietnã" ao mesmo tempo em que o primo de Lee.

É possível perceber que Ralph, Banks e a companhia não participam do diálogo entre Lee e Sidney. Sua função é comentar este diálogo à plateia e relacioná-lo ao contexto histórico norte-americano, num dos procedimentos épicos da peça que será analisado posteriormente. Por meio destes comentários ao público do teatro, que tem como consequência, nesta cena, a citação de três países (Itália, Coreia e Vietnã) e a vinculação destes países referidos a guerras e à morte em batalha dos amigos de infância de Lee e Sidney, temos a alusão à política de participação em guerras dos Estados Unidos, que fez a sua economia crescer e gerar empregos após a Depressão por meio de sua indústria de produção de armamentos, mas que causou prejuízos a muitas pessoas (americanos e não americanos), mortas em batalha.

A menção que Sidney faz à "Itália" (ao se referir à morte de Lou Charney) remete à participação americana na Segunda Guerra Mundial. Ao lado de Inglaterra, França e URSS, os EUA lutaram contra as forças nazifascistas de Itália, Alemanha e Japão neste conflito bélico, contando com "Dezoito milhões de americanos" que "se alistaram nas Forças Armadas e dez milhões" que "serviram fora do país" (PURDY et alii, 2008, p. 219).

Chama muito a atenção, no caso da Segunda Guerra Mundial, o apoio quase irrestrito da população americana à participação dos EUA no conflito bélico, especialmente depois que

<sup>188</sup> SIDNEY: And you knew Georgie Rosen got killed, didn't you?

<sup>189</sup> BANKS: Yeah, I seen all kinds of war (...).

os japoneses atacaram a base naval estadunidense de *Pearl Harbor* (Havaí). Até mesmo o Partido Comunista americano apoiou a iniciativa de Roosevelt de entrar na guerra: “O apoio da população à guerra foi quase absoluto, inclusive do CPUSA (Partido Comunista), que trocou de lado quando Hitler invadiu a União Soviética” (PURDY et alii, 2008, p.217). E, neste sentido, a atenção dada pelos americanos à iniciativa militar na Segunda Guerra deixou a luta por melhorias sociais e trabalhistas num segundo plano: “Em junho de 1942, os nazistas invadiram a União Soviética, e, em dezembro, os japoneses bombardearam *Pearl Harbor*, trazendo os EUA à participação no conflito bélico; deste modo, a luta por melhorias sociais rapidamente foi subordinada à mobilização de guerra<sup>190</sup>” (DENNING, 1997, p.24).

Este conflito bélico, ao mesmo tempo em que auxiliou a economia dos EUA a crescer e sair da Depressão nos anos 1940 (com o crescimento da indústria bélica, criação de empregos, entre outros efeitos econômicos<sup>191</sup>), também fez com que muitos morressem nos campos de batalha, sejam jovens americanos ou de outras nacionalidades<sup>192</sup>.

O mesmo ocorreu com as outras guerras mencionadas. Exemplo disso é a participação dos EUA na “Guerra da Coreia”, que se deu nos anos 1950 como parte de sua disputa com a União Soviética pela hegemonia política e econômica do planeta (num dos episódios da chamada “Guerra Fria” entre EUA e URSS):

A Guerra Fria tornou-se “quente” quando os Estados Unidos intervieram na dividida Coreia, em 1950, para ajudar o ditador da parte sul do país depois de esta ter sido invadida pelas tropas do ditador comunista da parte Norte. A Guerra da Coreia tornou-se uma “guerra por procuração”, na qual cada um dos lados tinha o apoio de uma das duas superpotências. A guerra também serviu como pretexto para convencer o Congresso americano da necessidade de aumentar o orçamento militar e de os EUA procurarem conter a influência do poderoso partido comunista do Japão e o governo comunista da China. Com duração de três anos, a guerra foi enormemente sangrenta, matando ou ferindo 140 mil soldados americanos e três vezes esse número entre os coreanos do Norte e seus aliados chineses. Dois milhões de ci-

---

<sup>190</sup> “In June 1942, the Nazis invaded the Soviet Union, and in December the Japanese bombed Pearl Harbor, bringing the US into the war; very quickly, the social struggle was subordinated to war mobilization”.

<sup>191</sup> “Começando em 1940, o governo americano diversas vezes emprestou dinheiro e armas à Inglaterra abalada por fortes ataques aéreos alemães. Mas a ajuda teve um preço alto: as autoridades americanas sacaram da Inglaterra as reservas de ouro e seus investimentos estrangeiros e restringiram exportações inglesas no mundo inteiro. Negociantes americanos expandiram sua presença em mercados antigamente controlados pelos ingleses” (PURDY et alii, 2008, p.219).

<sup>192</sup> Curiosamente, o dramaturgo alemão Bertolt Brecht, que desenvolveu um teatro de cunho épico, percebeu esta relação entre guerra e crescimento econômico durante a Segunda Guerra Mundial antes mesmo de se exilar nos EUA em 1941 devido à perseguição de Hitler. Ainda na Finlândia, em 1940, ele afirma, de forma algo irônica, em seus escritos: “Assim, o rearmamento era de fato a solução do problema do desemprego no campo do capitalismo. Para os trabalhadores havia nele algo intrinsecamente razoável, visto que realmente combatia o desemprego” (BRECHT, 2002, p.73).



vis morreram no conflito, que terminou com a mesma divisão territorial que havia no início, uma tradução precisa da Guerra Fria como um todo (PURDY et alii, 2008, p.229).

Do mesmo modo, a Guerra do Vietnã ocorreu nos anos 1960 e 1970 para alimentar a indústria de guerra norte-americana e como reflexo da disputa de poder entre Estados Unidos e União Soviética, uma vez que, para impedir a influência soviética neste país asiático, os americanos intervieram no território vietnamita:

As origens da Guerra Fria são complexas, mas o resultado foi uma divisão do mundo em esferas de influência ligadas a uma ou outra das duas nações, com áreas fora destas esferas sendo disputadas por ambos. É neste contexto de Guerra Fria que a história norte-americana se encontra com a história do Vietnã<sup>193</sup> (ANDERSON, 2002, p. 20).

A ação militar estadunidense no Vietnã causou estragos consideráveis para ambos os lados. Os horrores desta guerra, exposta pela mídia americana, ficaram explícitos para milhões de americanos, e a intervenção dos EUA em solo vietnamita passou a sofrer severas críticas de vários setores da sociedade, dentro e fora do país: “[Nos anos 1970], Inquestionavelmente, muito do clima de hostilidade nacional ao governo e ao setor empresarial se originou da guerra do Vietnã, com suas 55 mil mortes, sua vergonha moral, e sua exposição das mentiras e atrocidades do governo<sup>194</sup>” (ZINN, 2010, p. 401).

Em *The American Clock*, o efeito da repetição da palavra “Vietnã” pela companhia de atores enquanto Lee e Sidney conversam demonstra a continuidade da política bélica norte-americana, que atingia e prejudicava diferentes gerações (o filho de Lou Charney, que morreu na Itália, por exemplo, se torna soldado no Vietnã), alimentava a economia dos EUA por meio da indústria de armamentos, e persistia ainda nos anos 1970, com a participação estadunidense na Guerra do Vietnã. Assim, estas alusões em *Clock* a conflitos bélicos nos quais o exército norte-americano esteve envolvido demonstram que a peça procura fazer uma análise do processo histórico americano, abrangendo, no mínimo, um período que vai desde a Depressão, na década de 1930, até os anos 1970.

Como dito anteriormente, Miller começou a escrever *The American Clock* no início dos anos 1970, ou seja, num período muito próximo aos acontecimentos da Guerra do Vietnã;

---

<sup>193</sup> “The origins of the Cold War are complex, but the result was a division of the world into separate spheres of influence around one or the other of the nations, with other areas outside these spheres being contested by both. It was in the context of the Cold War that U.S. history intersected with Vietnamese history”. [tradução minha]

<sup>194</sup> “Undoubtedly, much of this national mood of hostility to government and business came out of the Vietnam war, its 55,000 casualties, its moral shame, its exposure of government lies and atrocities”.

neste sentido, os procedimentos épicos desta cena citada (como a repetição, por parte da companhia de atores, da palavra “Vietnã” após se falar de uma morte de guerra na Itália) servem justamente para relacionar historicamente a Segunda Guerra Mundial ao Vietnã (ou seja, o passado ao “presente” de quando Miller começou a escrever a peça), e esta relação é delineada para que haja a análise, por parte do público, de como a economia norte-americana cresceu com sua indústria bélica, mas como esta política de guerra, ao mesmo tempo, foi responsável pela morte de muitas pessoas e pelo prejuízo causado a muitas nações.

Após a cena entre Sydney e Lee, os personagens Robertson e Ted Quinn (este último será analisado com mais profundidade numa outra seção do trabalho) debatem sobre o que realmente impediu o colapso dos EUA e de seu capitalismo liberal: as reformas sociais e econômicas de Roosevelt, ou a Segunda Guerra Mundial? Enquanto o primeiro defende que o conflito bélico “salvou” a economia dos EUA (sendo que esta defesa não aparece em versões anteriores da peça, como será visto posteriormente), o segundo acredita que Roosevelt, com suas medidas econômicas, trouxe de volta a crença do povo no país e em seu governo. Quando Robertson, de certa forma, deixa a entender que concorda parcialmente com ele, mas o assunto é mais complexo, e que gostaria de discuti-lo com mais profundidade, Quinn interrompe bruscamente o debate, e começa a dançar o seu sapateado (*Irish soft-shoe*). Tal interrupção pode indicar que a Depressão econômica não é um assunto tão discutido assim, e, neste sentido, a peça de Miller seria uma tentativa necessária de aprofundar esta discussão.

### **A década de 1930: Um marco na história dos EUA**

Como dito anteriormente, *The American Clock* analisa a década de 1930 nos EUA por este ser um momento histórico marcante neste país, com grandes transformações políticas, sociais, culturais e econômicas. No entanto, também houve continuidades, uma vez que o capitalismo liberal norte-americano não foi transformado no mais profundo de sua estrutura.

E, como foi possível verificar, a peça faz alusão e procura relacionar tanto eventos dos anos 1920, quanto dos anos 1940, 1950 e até mesmo 1960 e 1970 com as questões presentes na década de 1930.

Em épocas como a dos anos 1970, de certa descrença na luta política e com uma sensação de eterna prosperidade econômica similar à dos anos 1920, Miller tenta resgatar a análise de um período de Depressão (década de 1930), em que esta consciência social, econômica e histórica se fortaleceu sobremaneira: “Miller parece alertar que, mesmo atualmente, os Estados Unidos estão ingenuamente aguardando uma prosperidade renovada - um retorno às

soluções passadas - que apagam da memória as catástrofes dos anos 1960 e 1970<sup>195</sup>” (DEMASTES, 1997, p.150). Curiosamente, *The American Clock* começou a ser escrita num momento em que os Estados Unidos iniciavam novamente uma crise econômica, depois de tempos de prosperidade nas décadas de 1940, 1950 e 1960: "Talvez muito da insatisfação geral se deve à situação econômica da maioria dos americanos. Inflação e desemprego cresciam continuamente desde 1973<sup>196</sup> (...)" (ZINN, 2010, p. 412). Este início de recessão pode ser visto, por exemplo, no nível de desemprego da época: "O nível de desemprego, que tinha sido de 5,6% em 1974, havia subido para 8,3% em 1975, e o número de pessoas que utilizaram o seguro-desemprego cresceu de 2 milhões em 1974 para 4,3 milhões em 1975<sup>197</sup>" (ZINN, 2010, p. 412).

Deste modo, é possível enxergar paralelos entre os anos 1920-30 e 1960-70 nos EUA. Tal como naquele momento, o mundo empresarial e as corporações influenciavam sobremaneira as decisões tomadas pelo governo da década de 1970 (cf. ZINN, 2010, p.405); e, se um rico empresário como Andrew Mellon era secretário do Tesouro do republicano Hoover, William Simon foi secretário do Tesouro nos mandatos dos republicanos Richard Nixon (1969-1974) e Gerard Ford (1974-77), sendo um "banqueiro investidor que ganhava mais de 2 milhões por ano<sup>198</sup>" (ZINN, 2010, p. 413).

Além disso, assim como Roosevelt, nos anos 1930, buscava recuperar a crença dos americanos na estrutura econômica e governamental dos EUA, "Em 1976, com uma eleição presidencial se aproximando, havia um temor do poder estabelecido de que houvesse uma queda na crença dos americanos no sistema<sup>199</sup>" (ZINN, 2010, p. 413). E havia, de fato, tal como durante a Depressão, esta descrença na década de 1970:

---

<sup>195</sup> "Miller seems to be warning that even today America is foolheartedly waiting for a renewed prosperity – a return to past solutions - to obliterate the memory of the catastrophes of the late 1960s and 1970s" [tradução minha].

<sup>196</sup> "Perhaps much of the general dissatisfaction was due to the economic state of most Americans. Inflation and unemployment had been rising steadily since 1973 (...)"

<sup>197</sup> "Also, the unemployment rate, which had been 5.6 percent in 1974, had risen to 8.3 percent in 1975, and the number of people who exhausted their unemployment benefits increased from 2 million in 1974 to 4.3 million in 1975".

<sup>198</sup> "William Simon, Secretary of the Treasury under both Nixon and Ford (before then an investment banker earning over \$2 million a year), (...)"

<sup>199</sup> "In the year 1976, with a presidential election approaching, there was worry in the Establishment about the public's faith in the system".

Inflação, a aparente inabilidade do país em resolver seus problemas econômicos, e um pressentimento de que a crise energética seria um passo permanente para trás para o padrão de vida estadunidense atingiu a confiança, as expectativas, e as aspirações dos americanos.<sup>200</sup> (ZINN, 2010, p. 412)

Deste modo, em *The American Clock*, o espectador dos anos 1970-80 pode ver os acontecimentos históricos dos anos 1930 de forma distanciada, podendo analisar objetivamente as semelhanças e diferenças com o seu tempo presente – o que, guardadas as diferenças, lembra a noção de distanciamento de Brecht e de seu Teatro Épico, cuja concepção de história é central:

Distanciar significa colocar num contexto histórico, significa representar ações e pessoas como históricas, ou seja, efêmeras. Naturalmente, o mesmo se pode fazer em relação aos contemporâneos, também suas atitudes podem ser representadas como ligadas ao tempo, sendo históricas e efêmeras<sup>201</sup> (BRECHT, 2010, p.84).

Os anos 1930 são vistos, por muita gente, como uma era de solidariedade e união coletiva (seja por meio de movimentos sociais, sindicatos, partidos, entre outras organizações), além da conscientização sobre os aspectos sociais e políticos do país. Na cena entre Sydney e Lee, o primeiro afirma: “Mas eu olho para trás agora, e eu não sei você, mas, para mim, aquele tempo parecia mais amigável<sup>202</sup>” (2012, p.493). Lee responde que não sabe se a década de 1930 era mais “amigável”, mas crê que as pessoas se “importavam mais”, possivelmente umas com as outras: “Talvez as pessoas só se importassem mais<sup>203</sup>” (2012, p.493).

No entanto, como visto em cenas anteriores, o individualismo e a solidão também são considerados aspectos desta década. Além disso, se os americanos acreditavam em seu sistema econômico, esta crença sofre suas crises durante a Depressão:

ROSE: A mãe dele diz que há uma Depressão acontecendo. Durante este tempo, vocês podem esquecer os diamantes nos dedos dela. Que Moe lhe deu! A podridão das pessoas! Eu vou dizer para você, a pró-

<sup>200</sup> “Inflation, the apparent inability of the country to solve its economic problems, and a foreboding that the energy crisis will mean a permanent step backward for the nation's standard of living have made inroads into Americans' confidence, expectations, and aspirations...”

<sup>201</sup> “Distanciar significa colocar en un contexto histórico, significa representar acciones y personas como históricas, es decir, efímeras. Lo mismo puede hacerse naturalmente con los contemporáneos, también sus actitudes pueden representarse como atadas al tiempo, históricas e efímeras”.

<sup>202</sup> SIDNEY: But I look back at it all now, and I don't know about you, but it seems it was friendlier (...).

<sup>203</sup> LEE: (...) Maybe people just cared more.

xima vez que eu começar a acreditar em alguém ou em alguma coisa eu quero que minha língua seja cortada!<sup>204</sup> (2012, p.482)

Se Rose não “acredita” em mais ninguém, outros personagens da peça não vão acreditar que a crise poderia ter durado tanto tempo. Ao longo da peça, as dificuldades econômicas da Depressão tendem a ser enxergadas pelos personagens de *Clock* como intensas e muito longe do fim. Exemplo disso é um dos comentários de Robertson à plateia, em que ele remete à longa duração da recessão econômica, e ao fato de uma geração inteira estar sendo prejudicada devido às dificuldades financeiras deste período: “Era incrível para mim como isto estava durando. Eu não teria nunca, nunca acreditado que não nos recuperaríamos antes disso. Os anos estavam se passando, e uma geração inteira estava desfalecendo nos melhores anos de sua vida<sup>205</sup>” (2012, p.471-2).

Por meio desta fala, junto com outros comentários, Robertson analisa justamente a situação vivida pelos personagens na cena do *relief office*, em que era visível o desespero das pessoas em busca de assistência social e financeira. Se os EUA tinham a sua prosperidade nos anos 1920, a pergunta era: seria nos anos 1930 a sua queda? O “relógio americano” pararia de funcionar nos anos 1930? Como dito anteriormente, vimos que isto não aconteceu (apesar do prejuízo que muitas pessoas tiveram neste contexto histórico).

Também vale ressaltar que o estudo das causas e efeitos da Depressão econômica dos anos 1930 torna-se importante porque a recessão na economia é uma realidade que atinge, até hoje, boa parte da população mundial:

Em 2008, o país [EUA] sofreu a mais grave crise econômica desde a Depressão Econômica dos anos 1930, cujos efeitos são similares e ainda perduram: aumento da taxa de desemprego, diminuição da renda mesmo para os que se encontram empregados, aumento do número de albergados e de pessoas que precisam, de diversas formas, do apoio do Estado (e recebem pouco, é bom lembrar), entre tantas outras consequências (FLORES, 2013, p. 241).

Entre outubro de 2008 e março de 2009, a economia mundial viveu à beira do abismo. A violenta crise de crédito provocada pela falência em cadeia de conglomerados financeiros que pareciam inabaláveis transformou as dificuldades até então localizadas à órbita financeira de alguns países em uma crise geral em escala global. O movimento da crise entrava em um segundo momento. A drástica contração dos in-

---

<sup>204</sup> ROSE: His mother says there’s a Depression going on. Meantime you can go blind from the diamonds on her fingers. Which he gave her! The rottenness of people! I tell you, the next time I start believing in anybody or anything I hope my tongue is cut out!

<sup>205</sup> ROBERTSON: It was incredible to me how long it was lasting. I would never, never have believed we could not recover before this. The years were passing, a whole generation was withering in the best years of its life...

vestimentos, o mergulho vertical do comércio internacional, o colapso nas cotações dos ativos financeiros e nos preços das *commodities*, a escalada do desemprego, a ameaça de desmoronamento do sistema financeiro internacional jogaram o mundo num mergulho recessivo sincronizado sem paralelo desde a crise de 1929. Desta feita, ninguém passou incólume (SAMPAIO Jr., 2011, p. 86).

Além disso, as causas e efeitos da crise econômica dos anos 1930 repercutiram no mundo inteiro durante muitos anos, e sob vários aspectos: “em resumo, o mundo da segunda metade do século XX é incompreensível sem o entendimento do impacto do colapso econômico<sup>206</sup>” (HOBSBAWM, 1995, p.86).

Num comentário feito à plateia, Lee sintetiza a atmosfera vivida pelos americanos durante a Depressão, com graves dificuldades econômicas, desigualdades sociais e, inclusive, com a possibilidade de revolução:

LEE: Como o Mississippi é bonito e amedrontador! Como eles conseguem viver? Toda a cidade tem um banco fechado, e todos aqueles homens magérrimos sentados nas calçadas de costas para as lojas. Está tudo parado; como se um feitiço parasse tudo. E a raiva, a raiva... (...). Como isto foi acontecer, Marx está certo? Os jornais dizem que doze executivos do tabaco ganharam mais dinheiro do que trinta mil fazendeiros que o plantaram. Até quando eles vão aceitar isto? A raiva tem cheiro, está suspensa no ar onde quer que as pessoas se juntam... Confrontos de repente começam e terminam. É assim que vem a revolução? E por que não? Como Mark Twain teria escrito o que eu vi? Homens armados guardando plantações de milho e famílias inteiras sentadas ao lado da estrada, olhando para a comida que ninguém podia comprar, e as espigas de milho apodrecendo. É insano (*Ele sai*)<sup>207</sup> (2012, p.461).

O jovem, neste momento, analisa os absurdos desta sociedade estadunidense em Depressão econômica, algo classificado por ele como “insano” – doze executivos ganhando mais dinheiro do que trinta mil produtores, ilustrando as desigualdades sociais deste país<sup>208</sup>; espigas de milho são deixadas para estragar, para aumentar os preços dos produtos, enquanto pessoas morriam de fome pelo caminho. Os bancos fechavam, as lojas não funcionavam, e a vio-

<sup>206</sup> “In short, the world of the second half of the twentieth century is incomprehensible without understanding the impact of the economic collapse.”

<sup>207</sup> LEE: How scary and beautiful the Mississippi is. How do they manage to live? Every town has a bank boarded up, and all those skinny men sitting on the sidewalks with their backs against the storefronts. It's all stopped; like a magic spell. And the anger, the anger... (...). How could this have happened, is Marx right? Paper says twelve executives in tobacco made more money than thirty thousand farmers who raised it. How long can they accept this? The anger has a smell, it hangs in the air wherever people gather... Fights suddenly break out and simmer down. Is this when revolution comes? And why not? How would Mark Twain write what I have seen? Armed deputies guarding cornfields and whole families sitting beside the road, staring at that food which nobody can buy and is rotting on the stalk. It's insane (*He exits*).

<sup>208</sup> Estas desigualdades sociais já aparecem nos EUA com força nos anos 1920: “Mas a realidade era que riqueza econômica e poder político continuaram tendo distribuição muito desigual na sociedade. Enquanto salários reais aumentavam 1,4% ao ano, os lucros de acionistas rendiam 16,4%” (PURDY et alii, 2008, p.200).

lência eclodia com a miséria. Lee, tomando consciência do marxismo, se pergunta: estaria próxima a revolução que daria fim ao capitalismo nos EUA? Vimos, ao longo da história, que não foi o que aconteceu.

## **2. Os personagens em *The American Clock***

Depois de analisar aspectos da matéria histórica que estrutura *The American Clock*, é preciso verificar, com mais detalhes, como esta matéria representada afeta os personagens desta obra teatral.

Numa peça dramática convencional, o indivíduo (protagonista) costuma ser o foco central da representação cênica. Ele precisa vencer obstáculos, em geral impostos por um antagonista. Utilizando o diálogo intersubjetivo (estrutura basilar do drama), e no intuito de superar estas dificuldades, o protagonista pratica ações que desencadeiam outras ações; sendo consequências umas das outras, elas são responsáveis pela progressão do enredo na obra teatral.

Não é exatamente isso que ocorre em *The American Clock*. A família Baum, que muitas vezes é associada pela crítica à família do próprio dramaturgo (com Lee simbolizando Miller), até possui alguma centralidade na obra. No entanto, o foco central desta representação cênica não é nenhum dos membros desta família Baum (como poderia ocorrer no drama, com sua ênfase no indivíduo), nem tampouco os conflitos vividos por algum deles; na verdade, a peça analisa como a Depressão econômica dos anos 1930 atingiu todos os mais de 40 personagens de *Clock*, que representam diferentes setores econômicos e sociais dos Estados Unidos afetados pela recessão.

Uma vez que a representação cênica feita focaliza a coletividade e o processo socioeconômico (a Depressão e os mais de 40 personagens) e não o indivíduo (alguém da família Baum, por exemplo), *The American Clock* tende mais ao épico do que ao dramático (e sua estrutura reforçará esta concepção, como será visto adiante). No caso desta obra teatral, a ênfase não é na tensão entre um protagonista e um antagonista, mas sim nos conflitos gerados pela recessão econômica aos personagens da peça. Também devemos considerar que todos estes personagens têm igual importância – sejam os que aparecem recorrentemente no palco, ou aqueles que estão em uma única cena - pois, em primeiro plano, está esta análise da Depressão.

A todo o momento, as cenas da família Baum são interrompidas por episódios estruturados em diferentes contextos da recessão econômica da década de 1930. Os personagens destes episódios podem ser ambientados num centro de prostituição, como no caso de Joe e Isabel, num *speakeasy* (bar) com investidores, ou até mesmo numa fazenda em Iowa. Estas três cenas citadas, por exemplo, só tem em comum o fato de seus personagens terem sido atingidos pela Depressão econômica dos anos 1930. Neste sentido, a causalidade entre as partes da peça é constantemente relativizada por estes episódios, sendo que estas são muito mais interligadas pelo processo econômico analisado na obra teatral (Depressão) do que pelas ações desenvolvidas pelos personagens. Isto faz com que *The American Clock* apresente uma estrutura episódica, e, por consequência, épica – com grande autonomia entre determinadas cenas da peça.

Os personagens de *The American Clock* interligam-se por uma espécie de “rede” de relações, útil para a análise de diferentes setores socioeconômicos dos Estados Unidos afetados pela Depressão. Esta rede de relações serve para demonstrar como um setor social e econômico está conectado a outro e como ambos estão interligados na estrutura econômica.

A família Baum (Rose, Moe, Lee, além de parentes mais próximos como Fanny e Sidney), por exemplo, que é de Nova Iorque, possui cenas na peça que demonstram progressivamente suas perdas econômicas ao longo da década de 1930; por outro lado, Henry Taylor é o proprietário rural que, devido à crise financeira, não tinha mais condições de cuidar de suas terras no estado americano de Iowa. Estes personagens, que, a princípio, não tinham nenhuma relação entre si, se encontram quando Taylor sai de Iowa para tentar sobreviver em Nova Iorque, e o ex-fazendeiro bate na porta dos Baum para pedir o que comer. O encontro destes personagens simboliza a ligação entre campo e área urbana no impacto que ambos sofreram com a Depressão.

Outro aspecto que chama a atenção em relação aos personagens de *The American Clock* é a diferente natureza que eles apresentam na peça. Há personagens da esfera privada (como Lee, Rose, Moe, Fanny, Sidney) que representam as tensões familiares vividas e desencadeadas pelos processos sociais (neste caso específico, a Depressão econômica).

Outros personagens de *Clock* podem ser classificados como pertencentes a uma esfera pública, e simbolizam cenicamente como determinadas instituições americanas (do Estado, públicas, ou privadas) agiam em pleno contexto de recessão econômica. Exemplos disso são o assistente social Ryan e o juiz Bradley, importantes por indicarem as contradições apresentadas durante a Depressão pelas instituições as quais eles representam.



Ryan atuava no programa de ajuda governamental aos necessitados durante a Depressão. Chamam a atenção o seu cansaço e a sua irritação em cena, representando alguém abarrotado de trabalho (devido ao grande número de pessoas que precisavam do auxílio do governo) e que não tinha condições de ajudar a todos, indicando as limitações dos órgãos do Estado no amparo aos americanos durante a crise econômica.

O juiz Bradley, por sua vez, aparece na cena em que a propriedade rural de Henry Taylor seria leiloada para saldar dívidas do fazendeiro com os bancos. Com um discurso que defendia a manutenção da lei e da ordem, o juiz apoia o leilão, e representa o papel do Estado na defesa dos interesses das instituições bancárias, que, após quase falirem e serem auxiliadas pelo governo federal, passaram a cobrar as dívidas de quem lhes devia.

Além de personagens da esfera privada e pública, também estão presentes em *The American Clock* personalidades que podem ser consideradas históricas - ou seja, pessoas que realmente existiram fora dos palcos. Além de William Durant (1861-1947), fundador das empresas automobilísticas *General Motors* e *Chevrolet*, e Jesse Livermore (1877-1940), famoso investidor na bolsa de valores, várias pessoas que foram entrevistadas por Studs Terkel em seu livro *Hard Times* também são transformadas em personagens na peça, tal como Diana Morgan, o empresário Arthur Robertson e o veterano de guerra negro Louis Banks<sup>209</sup> (sendo que estes dois últimos também atuam como narradores em *Clock*).

Algo que também chama a atenção nesta peça de Miller é o fato de a coletividade aparecer como personagem. Isto ocorre, por exemplo, quando os atores interpretam passageiros no metrô durante o suicídio de Joe (2012, p.478), e também no momento em que a companhia de atores compõe o grupo de pessoas que, durante a crise, buscam por auxílio governamental no *relief office* (cf. 2012, p.472).

Há outro aspecto épico importante em relação aos personagens de *The American Clock*: os atores da peça, em geral, interpretam mais de um personagem no palco, o que auxilia na quebra da ilusão dramática (e também é algo necessário para a economia de gastos com a produção, uma vez que, no caso desta obra, seria difícil contratar mais de quarenta atores para trabalhar nela). Na montagem londrina de 1986, o ator John Normington, por exemplo, interpretou o empresário William Durant, o juiz Bradley e o imigrante irlandês Dugan<sup>210</sup>.

Existem personagens que atuam somente em um episódio da peça; há outros, porém, que estão presentes em várias cenas (alguns deles são também narradores), como, por exem-

<sup>209</sup> Como dito anteriormente, a presença de *Hard Times* em *The American Clock* será analisada numa outra seção deste trabalho.

<sup>210</sup> cf. KUSHNER [ed], 2012, p.815.

plo, o próprio Lee Baum. Este, que aparece com sua família, em Nova Iorque, sofrendo os efeitos da crise, decide, num determinado momento, trabalhar nos barcos do rio Mississippi. O rapaz chega ao sul do país, local em que conhece Isaac, um dono de restaurante negro. Enquanto Lee faz seu percurso por várias cenas da peça, Isaac só aparecerá neste episódio. De qualquer forma, neste caso, *The American Clock* consegue representar cenicamente a Depressão tanto no norte quanto no sul dos Estados Unidos.

É possível perceber que os personagens de *The American Clock* apresentam, em suas relações uns com os outros, tensões e conflitos que representam contradições sociais e econômicas – especialmente as contradições geradas pela Depressão da década de 1930, que tiveram efeitos tanto nos Estados Unidos quanto em outros locais do mundo. Estes personagens falam e agem respondendo às mudanças socioeconômicas provocadas pela recessão da economia.

Neste sentido, é necessário fazer algumas considerações sobre como os personagens se relacionam entre si e como são afetados pela Depressão, psicológica e economicamente.

### **Caracterização sócio-psicológica dos personagens: alguns aspectos**

Os vários personagens que se alternam no palco passam pela crise econômica dos anos 1930, sendo transformados pela Depressão e também transformando a sua visão sobre a estrutura política e econômica dos Estados Unidos.

No entanto, fazer uma análise sócio-psicológica de todos os mais de 40 personagens de *The American Clock* seria algo que excederia o escopo deste trabalho. Neste sentido, serão analisados apenas alguns personagens da peça, no intuito de exemplificar como a Depressão os atingiu, gerando neles conflitos de ordem social e psicológica. A maioria dos que serão estudados nesta parte do trabalho aparece em mais de uma cena de *Clock*; outros personagens, porém, terão um estudo mais detalhado em outras seções do trabalho, como será visto posteriormente.

### **A trajetória da família Baum pela Depressão**

A família Baum tem uma grande importância em *The American Clock*, uma vez que, por meio dela, é possível perceber o processo de perdas econômicas pelo qual passaram muitos americanos durante a década de 1930.

Moe Baum é um empresário de origem imigrante de grande sucesso, que vive em Nova Iorque. Rose, sua esposa, é uma senhora de elite, apreciadora de literatura, teatro, música, entre outras artes. O filho de ambos, Lee, é um jovem que, ao vivenciar o processo de Depressão econômica, vai transformar também a sua visão de mundo.

As primeiras cenas de *Clock* apontam para a prosperidade financeira vivida pela família Baum antes da Depressão (simbolizando, obviamente, o crescimento econômico dos anos 1920 nos Estados Unidos). Neste momento, Moe e sua esposa aparecem frequentando teatros e assistindo a apresentações musicais, enquanto decidem que o pai de Rose, chamado na peça de Vovô (*Grandpa*), deve ir morar numa casa mais modesta no Brooklyn, com a irmã “pobre” de Rose, chamada Fanny.

Vovô não fica feliz com esta decisão, pois não quer ir para esta casa modesta. A rubrica diz que ele aparece em cena “com muita pena de si mesmo [*very sorry for himself*]” (cf. 2012, p.421), o que indica sua insatisfação. Fanny tenta convencer Vovô de que o Brooklyn estava se modernizando: “Não, eles estão construindo grandes apartamentos agora; esta região praticamente não é mais considerada interior (...). Em algumas ruas, quase não existem árvores!<sup>211</sup>” (2012, p.421). No entanto, o pai de Rose ainda tem a imagem do Brooklyn como um local interiorano: “O Brooklyn está cheio de tomates<sup>212</sup>” (2012, p.421).

É inegável que, a partir do início do século XX, os distritos nova-iorquinos tiveram uma rápida urbanização e modernização. Exemplo disso é o que ocorreu no Bronx, que, no século XIX, era visto como uma região interiorana: “Até as últimas décadas do século XIX, a maior parte do Bronx consistia em bosques, prados, e propriedades rurais, com a presença de alguns vilarejos pequenos” (SNYDER, 1989, p.93-4<sup>213</sup>). No entanto, na virada do século, e com acontecimentos como a chegada do metrô, este distrito se tornou mais urbano e moderno:

Entre 1900 e 1910, o Bronx passou de 200.500 habitantes para quase 431 mil, o maior índice de crescimento entre os distritos da cidade de Nova Iorque. Este *boom* e a bonança imobiliária que o acompanhou foram causados parcialmente pela extensão da linha de metrô (IRT) para o Bronx. Os trilhos deste metrô alcançaram o sul do Bronx em 1904, e as regiões setentrionais da Rua 242 e da Broadway em 1908 (SNYDER, 1989, p.93-4<sup>214</sup>).

---

<sup>211</sup> FANNY: No, they're starting to put up big apartment houses now; it's practically not the country anymore (...). On some streets there's hardly a tree! (...).

<sup>212</sup> GRANDPA: Brooklyn is full of tomatoes.

<sup>213</sup> “Until the late nineteenth century, most of the Bronx was woods, meadow, and farmland, dotted with small villages”. [Tradução minha]

<sup>214</sup> “From 1900 to 1910, the Bronx grew from 200,500 residents to almost 431,000, the greatest rate of growth of any borough in New York City. This boom, and the real estate bonanza that accompanied it, were caused partly

No entanto, Miller diz em sua autobiografia que, “antes da guerra [supõe-se a Segunda Guerra Mundial] o Brooklyn era como uma vila silenciosa e arborizada<sup>215</sup>” (MILLER, 1995, p. 70), o que pode indicar que este processo de urbanização e modernização em Nova Iorque ainda não havia se completado mesmo durante a Depressão. Assim, o que parece é que tanto Fanny (dizendo que o Brooklyn estava se urbanizando) quanto seu pai (que via o distrito como local interiorano) tem certa razão em seus argumentos.

Vovô porta em si uma grande ironia. Ele havia sido empresário e investidor, tal como Moe. No entanto, como, devido à sua avançada idade, Vovô não gerava mais rendimentos, e sim gastos, ele passa a ser visto pelo marido de Rose como um “fardo”. Moe tenta se “livrar” de seu sogro colocando-o na casa de Fanny.

Um dos aspectos que reforçam este “descarte” de Vovô é o fato de seu nome verdadeiro (Charley) ser mencionado em *The American Clock* uma única vez (algo feito por Moe – cf. 2012, p.421). No restante da peça, ele é designado por sua relação de parentesco (Vovô) – o que é um sinal de sua representação em *Clock* como alguém anônimo, desvalorizado, sem reconhecimento algum. Além disso, o grau de parentesco pelo qual ele é referido é justamente um dos mais “descartados” pela produção capitalista: o do avô idoso, uma vez que este já não produz e gera lucros como antigamente.

Uma das rubricas da peça indica o contraste entre a opulência dos Baum e a situação de Vovô, que passará a fazer parte da “parte pobre” da família com Fanny: enquanto Rose está vestida em trajes de gala, duas malas aparecem no centro do palco (obviamente, as malas do pai de Rose, que sairá da casa de Moe). E o fato de estas duas informações aparecerem na mesma rubrica reforça o contraste citado acima: “As luzes se acendem sobre Rose, que está tocando piano, vestida em trajes de gala. Duas malas estão ao centro do palco<sup>216</sup>” (2012, p. 418).

Os comentários irônicos e sarcásticos de Moe também reforçam o desprezo com o qual ele trata o pai de Rose. Quando Fanny diz que Vovô não queria ir para a casa do Brooklyn por gostar de espaço, o empresário comenta: “Ele [Vovô] comprou um túmulo, você

---

by the extension of the Interborough Rapid Transit (IRT) subway line into the Bronx. The tracks reached the South Bronx in 1904 and the northern regions of 242nd street and Broadway in 1908” [Tradução minha].

<sup>215</sup> “Before the war Brooklyn Heights was like a quiet, leafy village”.

<sup>216</sup> “*Light rises on ROSE at the piano, dressed for an evening out. Two valises stand downstage*”

sabe. Vai ser numa quadra do cemitério. Então ele vai ter um pouquinho mais de espaço para se mexer<sup>217</sup>” (2012, p. 420).

Deste modo, Vovô acaba indo para a casa no Brooklyn. No entanto, ironicamente, devido à quebra da bolsa de valores em 1929 e a Depressão na década seguinte, a família Baum passa por um processo de perdas econômicas que levarão Rose, Moe e Lee a morar com Vovô na mesma casa modesta de Fanny, desprezada nas cenas iniciais. A crise financeira se intensificará de tal modo que, no final da peça, até mesmo esta residência no Brooklyn será hipotecada, e os Baum aparecerão na iminência do despejo.

Esta crise financeira da família de Moe aparece gradualmente na peça. No momento em que Vovô vai para a casa do Brooklyn, Rose está ostentando uma pulseira de diamantes, percebida (e, possivelmente, invejada) por sua irmã Fanny: “Estou olhando para esta pulseira! Ela é nova?”<sup>218</sup>” (2012, p. 421). Ironicamente, nas cenas seguintes, Rose confessa ao filho que irá penhorar a mesma pulseira, no intuito de obter um empréstimo que pudesse auxiliar a família num período de dificuldades econômicas.

A esposa de Moe tem que começar a explicar palavras, conceitos e situações para o filho com os quais os Baum não estavam acostumados - como, por exemplo, o que é uma *pawnshop* (loja de penhora de objetos). Lee lhe pergunta como fará para ter a pulseira de volta, e ela lhe diz que “é só pagar o empréstimo mais os juros”<sup>219</sup>” (2012, p.430). No entanto, as dificuldades financeiras aumentarão de tal modo que Rose não terá como pagar o empréstimo, e, com isso, perderá a sua joia.

Moe, por sua vez, também começa a se desfazer de seus bens. Além disso, sua percepção sobre determinadas questões também começa a mudar. Ao conversar com seu chofer Frank, ele demonstra como não costumava se importar, antes da crise, com os altos gastos que tinha com o carro, e com os pneus cada vez mais caros e durando menos (obviamente, inflação esta causada pelos movimentos na economia dos EUA):

FRANK: Ah, sim, senhor, esta é a conta dos novos pneus colocados na semana passada.

MOE: E o que aconteceu com aqueles pneus que compramos há seis semanas?

FRANK: Eles não eram muito bons, senhor, se desgastaram muito rápido (...).

MOE: Mas vinte dólares cada um e eles duram [só] seis semanas?<sup>220</sup> (2012, p.431)

<sup>217</sup> MOE: He bought himself a grave, you know. It's going to be in the cemetery on the aisle. So he'll have a little more room to move around.

<sup>218</sup> FANNY: (...) I'm looking at that bracelet! Is it new?

<sup>219</sup> ROSE: You just pay back the loan plus interest (...).

<sup>220</sup> FRANK: Oh, yes, sir, this is the bill for the new tires last week.

MOE: And what happened to those tires we bought six weeks ago?

Durante a crise, pelo contrário, Moe se dá conta de seus gastos, a tal ponto de chegar à conclusão de que deveria vender o automóvel e demitir o chofer. Frank, que demonstrava grande cuidado com o carro, sente que teria problemas com o desemprego, e pergunta ao patrão como Moe faria para se locomover. O pai de Lee responde que é um homem feliz num táxi. Curiosamente, esta frase terá eco várias cenas depois, quando o marido de Rose vai em busca de ajuda governamental no *relief office*, e fica sabendo que o taxista Toland perdera o seu veículo porque, segundo este, “A cidade está andando [*The town is walkin’*]” (2012, p.473), e as pessoas não teriam dinheiro para pagar os serviços de táxi – o que reflete a intensificação da crise econômica ao longo da peça e da década.

Como é possível verificar, os Baum vão se desfazendo de todos os objetos que lhes davam *status* social – dentre eles, a pulseira e o automóvel (este último sendo um produto cobiçado nos Estados Unidos dos anos 1920). A consequência do corte de gastos das classes mais altas acaba sendo, frequentemente, o desemprego das classes mais baixas. Foi o que ocorreu com o chofer Frank.

Curiosamente, ao ser demitido, Frank indica que já se considerava da “família”, e procura demonstrar que irá sentir falta dos Baum. Moe, por sua vez, deixa explícito que este sentimento não é recíproco de sua parte, e que a relação de ambos era objetiva e estritamente profissional, entre patrão e empregado: “Tudo chega a um final, Frank, foi bom enquanto durou. Sem sentimentalismos<sup>221</sup>” (2012, p.432).

O empresário procura pensar no orçamento da família, e no corte de gastos que precisa fazer devido à crise. Dadas as pressões geradas pela recessão, ele não consegue levar em conta os problemas econômicos que o chofer terá com o desemprego. Se Moe tem algum reconhecimento pelos serviços prestados por Frank, este não é suficiente para manter o emprego do motorista.

Desempregado devido à crise, Frank fica desorientado, algo indicado por uma das rubricas da peça, que diz que ele sai do palco “sem rumo [*walks off aimlessly*]” (2012, p.432), e por Irene, personagem que, nesta cena, num procedimento épico, narra e comenta à plateia sobre a situação dos desempregados em plena era de Depressão econômica: “Se você ficasse

---

FRANK: Those weren't very good, sir, they wore out quick (...).

MOE: But twenty dollars apiece and they last six weeks?

<sup>221</sup> MOE: Everything comes to an end, Frank, it was great while it lasted. No hard feelings (...).

desempregado, você ficava andando a esmo; nenhum seguro-desemprego, nenhum Seguro Social – somente os parentes e ar fresco”<sup>222</sup> (2012, p.432).

De fato, antes dos anos 1930, os desempregados não contavam com praticamente nenhum benefício social vindo do governo. Algo como um seguro-desemprego, por exemplo, era inexistente naquele momento. E isto só vai mudar, de certa forma, a partir do mandato de Roosevelt, e muito devido às pressões de movimentos sociais que surgem no contexto da Depressão:

Isto ocorria, claro, muito devido a outra medida profiláctica tomada durante, depois e como consequência da Grande Depressão: a instalação de modernos sistemas de bem-estar social. Quem ficaria surpreso em pensar que os EUA aprovaram sua lei de Seguridade Social em 1935? Tornamo-nos tão acostumados com a predominância universal de ambiciosos sistemas de bem-estar social em países desenvolvidos do capitalismo industrial – com algumas exceções, como o Japão, a Suíça e os EUA – que esquecemos quão poucos países com políticas de bem estar social (no sentido moderno do termo) havia antes da Segunda Guerra Mundial. Até mesmo as nações escandinavas estavam apenas começando a desenvolvê-las. De fato, o próprio termo “estado de bem-estar social” não era utilizado com frequência antes dos anos 1940<sup>223</sup> (HOBSBAWM, 1995, p.96).

O próximo passo nas perdas econômicas sofridas pelos Baum ocorre quando estes aparecem, na cena seguinte, já vivendo, todos juntos (Moe, Rose, Lee e Vovô), na modesta casa do Brooklyn. Não os vemos perder o suntuoso apartamento de onze cômodos (cf. 2012, p. 420); há um salto espaço-temporal na peça, que já os coloca residindo no Brooklyn, sendo este salto um outro procedimento épico.

A representação cênica de americanos que tem que deixar suas casas para irem morar com parentes e conhecidos é verossímil com o que aconteceu historicamente durante a Depressão. Quando alguém perdia sua residência e era despejado devido às dívidas com aluguéis e hipotecas, provocadas pelo desemprego e aumento dos preços, esta pessoa ia morar com os familiares, o que fazia com que as casas ficassem cada vez mais e mais abarrotadas de gente e com pouco espaço para uma vida digna: “Para economizar, muitas famílias alugaram quartos ou dividiram casas com parentes e outras famílias” (PURDY et alii, 2008, p.208).

<sup>222</sup> IRENE: You got fired, you walked away to nothing; no unemployment insurance, no Social Security – just the in-laws and fresh air.

<sup>223</sup> “This was, of course, largely due to another prophylactic measure taken during, after and as a consequence of the Great Slump: the installation of modern welfare systems. Who can be surprised that the US passed its Social Security Act in 1935? We have become so used to the universal prevalence of ambitious welfare systems in developed states of industrial capitalism – with some exceptions, such as Japan, Switzerland and the USA – that we forget how few ‘welfare states’ in the modern sense there were before the Second World War. Even the Scandinavian countries were only just beginning to develop them. Indeed, the very term welfare state did not come into use before the 1940s.”

Para introduzir a cena em que os Baum vão morar com Vovô no Brooklyn, Rose faz um comentário à plateia que remete exatamente ao fato de muitos americanos, durante a Depressão, compartilharem a mesma habitação após perderem suas residências:

ROSE: Ainda assim... era muito bom, de certo modo. Em nosso quarteirão, no Brooklyn, muitos jovens casados tiveram que voltar a morar com seus pais, e você ouvia bebês chorando em casas em que não havia um bebê há mais de vinte anos. Mas é claro que dividir o quarto poderia levar as pessoas à loucura<sup>224</sup> (2012, p.432-3).

Vovô aparece nesta cena justamente reclamando da falta de espaço e dos problemas causados pelo maior número de pessoas morando numa mesma casa. Ele se queixa de ter que dividir o quarto com o neto: “E você vai ter que falar com o Lee – ele fica se mexendo na cama a noite toda, me acorda umas dez vezes, e deixa as meias dele no chão... Duas pessoas naquele quarto é demais, Rose...”<sup>225</sup> (2012, p.433). Esta fala exemplifica como a peça faz a representação cênica deste aspecto de compartilhamento de moradias, comum durante a Depressão econômica.

Os conflitos familiares presentes entre os membros da família Baum são periféricos em relação à análise socioeconômica desenvolvida em *Clock*. Além disso, eles são provocados, na maior parte das vezes, pelos próprios efeitos da crise econômica, representando cenicamente aspectos de como a Depressão atingiu a vida dos americanos nos anos 1930. A tensão entre pai e filho, por exemplo, que poderia ser central numa obra dramática, está em segundo plano em *The American Clock*.

De qualquer forma, o conflito entre Moe e Lee pode ser demonstrado em algumas cenas da peça. Quando Henry Taylor deixa a sua fazenda no estado de Iowa para tentar melhores condições de vida em Nova Iorque, e bate na porta dos Baum, os diálogos presentes nesta cena revelam diferenças ideológicas entre pai e filho.

É perceptível, ao longo da peça, que, devido à crise econômica e às perdas materiais vivenciadas por seus pais, das quais ele é testemunha, Lee vai adquirindo uma consciência da estrutura socioeconômica a qual ele não tinha antes.

A presença de Henry, neste momento, traz de volta o assunto da mobilização organizada coletivamente pelos proprietários rurais de Iowa no intuito de impedir os leilões de fa-

---

<sup>224</sup> ROSE: Still... it was very nice in a certain way. On our block in Brooklyn a lot of married children had to move back with the parents, and you heard babies crying in houses that didn't have a baby in twenty years. But of course the doubling up could also drive you crazy.

<sup>225</sup> GRANDPA: And you'll have to talk to Lee – he throws himself around in his bed all night, wakes me up ten times, and he leaves his socks on the floor... Two people in that bedroom is too much, Rose...



zendas para pagamento de dívidas aos bancos, vivida por Taylor em cenas anteriores. Esta mobilização, que quase resultou no enforcamento do juiz Bradley, chega ao conhecimento de Lee, provavelmente, por meio dos jornais. Lee diz que “leu” sobre o assunto (cf. 2012, p. 443), o que indica como ele passa a se interessar por questões políticas, sociais e econômicas.

Mesmo com o caráter conservador deste movimento (que não visava a uma “reforma agrária”, por exemplo, mas sim à manutenção das propriedades privadas rurais), Lee aprova o ato dos fazendeiros de Iowa como uma luta política contra a Depressão; Moe, pelo contrário, pensa que os proprietários rurais não agiram corretamente, e foram muito radicais.

Pai e filho começam a discutir: Moe afirma que estes fazendeiros “devem ter aprendido a lição<sup>226</sup>” (2012, p.443), argumentando que eles não deveriam fazer mais isso. Lee, por sua vez, acredita que os proprietários rurais estavam certos: “Por quê? Ele estava roubando suas fazendas, aquele juiz!<sup>227</sup>” (2012, p.444). O pai continua seu argumento: “Então você vai para o tribunal e lincha o juiz?<sup>228</sup>” (2012, p.444).

Neste episódio, Lee demonstra sua primeira revolta contra o sistema socioeconômico presente nos EUA desta época: “Mas... mas está tudo *errado*, papai!<sup>229</sup>” (2012, p.444). Rose, não querendo discussões na família, o repreende: “Shh! Não discuta<sup>230</sup>” (2012, p.444). O filho insiste com a mãe que “tudo” (ou seja, a estrutura socioeconômica) está errado, e lhe pergunta o que ela faria, por exemplo, se precisasse sair de casa devido a alguma ordem de despejo. Rose diz que não pensa nesta possibilidade – embora, ironicamente, ela terá não só que pensar, mas também viver isso no futuro, uma vez que os Baum chegarão à iminência do despejo por não conseguirem pagar a hipoteca da residência.

Este conflito entre Lee e seus pais resultará na saída do jovem da casa dos Baum, no intuito de conseguir se sustentar economicamente e devido às diferenças de pensamento, que farão o filho de Moe se simpatizar com o socialismo e o comunismo, por exemplo.

Nesta mesma cena, depois de quase desmaiar de fome e receber um prato de comida de Rose, Taylor pede por moradia no porão, que lhe é negada por Moe: “Não há espaço para outro ser humano nesta casa<sup>231</sup>” (2012, p.444). No entanto, ironicamente, a situação econômica se agravará de tal modo que não só familiares, mas “estranhos” também morarão na casa dos Baum, tal como ocorre com Stanislaus (cf. 2012, p. 486), que perdeu o seu emprego em transatlânticos, e, sem ter onde morar, passa a viver no porão de Moe. Aliás, a moradia no

<sup>226</sup> MOE: Well, you probably all learned your lesson now.

<sup>227</sup> LEE: Why! He was taking their homes away, that judge!

<sup>228</sup> MOE: So you go in a court and lynch him?

<sup>229</sup> LEE: But... but it's all *wrong*, Pa!

<sup>230</sup> ROSE: Shh! Don't argue...

<sup>231</sup> MOE (...): There is no room for another human being in this house, y'understand?

porão é simbólica, uma vez que, sendo a parte mais baixa da casa, simboliza o nível social baixíssimo, próximo à miséria, ao qual chegaram tanto o ex-proprietário rural quanto o ex-homem do mar.

Outro efeito da Depressão que atingiu os Baum (e, mais especificamente, Lee) é a dificuldade de conseguir ingressar na universidade. Se, no início da peça, durante a prosperidade econômica da família, Moe sugere ao filho que comece a pensar nos estudos universitários, e Lee não demonstra tanto interesse em ir à faculdade (cf. 2012, p. 422), ironicamente, quando o próprio jovem busca ingresso numa universidade, ele terá restrições, devido às dificuldades econômicas vividas por seus pais.

No momento em que fala para sua mãe sobre o seu interesse em obter estudos universitários, Lee comenta sobre sua dúvida entre escolher *Cornell* or *Brown* (cf. 2012, p.435) - duas universidades de padrão *Ivy League*, nome dado às instituições universitárias consideradas como as melhores e mais reconhecidas dos EUA (e, conseqüentemente, também do mundo). Esta dúvida de Lee indica o alto padrão financeiro no qual viviam os Baum antes da crise, mas também já mostra um desejo do jovem que é fora da realidade de uma família que sofria com a Depressão econômica.

Rose, já consciente de que ela e seu marido não teriam condições de enviar o filho a uma universidade (pelo menos não naquele momento da peça), afirma que o jovem ainda “tem alguns meses para se decidir<sup>232</sup>” (2012, p.435), no intuito de tentar esconder de Lee a dura realidade da crise financeira (que, possivelmente, pela hesitação do rapaz em escolher uma universidade, ele já intuísse).

Nas cenas seguintes, o próprio Lee perceberá esta impossibilidade de ingressar numa universidade devido à crise econômica que atingiu sua família: “De qualquer modo, eu acho que está muito tarde para eu tentar entrar na faculdade este ano<sup>233</sup>” (2012, p.452). Rose se sente mal por não poder pagar a faculdade para Lee, pois se dá conta de como, ironicamente, ao longo dos anos de prosperidade financeira, os Baum desperdiçaram dinheiro: “Eu me sinto tão mal – todos estes anos a gente estava jogando dinheiro fora, e agora que você precisa dele...<sup>234</sup>” (2012, p.452).

Não podendo estudar, Lee fez como muitos jovens da época: foi procurar um emprego para auxiliar seus pais. Ele diz para a mãe: “(...) Eu acho que talvez eu vá procurar emprego. Mas não sei se tento as vagas em que está escrito ‘Procuram-se homens’ ou ‘Procuram-se

<sup>232</sup> ROSE: (...) Well, there’s still months to decide.

<sup>233</sup> LEE (...): I guess it’s too late to apply for this year anyway (...).

<sup>234</sup> ROSE: I feel so terrible – all those years we were throwing money around, and now when you need it-

garotos”<sup>235</sup> (2012, p.452). Nesta frase do filho de Rose, está implícito como, num momento de recessão econômica, muitos adolescentes tiveram que amadurecer rápido para poder trabalhar e ajudar suas famílias.

De certa forma, as dificuldades financeiras durante a Depressão obrigaram não somente Lee a procurar emprego, mas fizeram também com que Rose desenvolvesse algum tipo de atividade econômica para ajudar nas despesas de casa. Numa das cenas da peça, há a indicação de que ela está trabalhando com livros (aparentemente, no ramo da tradução ou da edição). Rose diz que ganharia 14 centavos por este trabalho.

No entanto, chama a atenção o livro com o qual ela está trabalhando. Trata-se de um romance popular da época da crise econômica: *Coronet* (1929), de Manuel Komroff<sup>236</sup>. A própria mãe de Lee explica ao filho o assunto da obra literária: “É sobre uma coroa real que é roubada e perdida e encontrada de novo e perdida de novo por gerações. Parece ser literatura, mas eu não sei, é muito agradável”<sup>237</sup> (2012, p.451-2).

Este livro fala da ascensão e da queda de diferentes aristocracias ao longo da história. Miller faz referência a esta obra de Komroff, na peça, também como uma alusão à própria Rose, uma vez que, apesar de seu marido estar mais próximo da burguesia do que da aristocracia, a família Baum teve sua ascensão, e agora experimenta uma grande queda, causada pela Depressão. Curiosamente, a mãe de Lee parece também querer dizer que, apesar de o livro ser literatura, ele é agradável – o que possivelmente remeta ao preconceito que muitas vezes existe da literatura como algo desagradável e sem utilidade.

O fato de Rose ter que trabalhar para ajudar nas despesas de casa não foi exclusividade da mãe de Lee no contexto da Depressão econômica. Muitas mulheres fizeram o mesmo na década de 1930:

Mesmo assim, em 1939, 25% mais mulheres estavam trabalhando do que em 1930, primeiramente porque tinham que contribuir com a economia familiar e também porque os empregos femininos – professoras, funcionárias de lojas e secretárias – foram menos abalados pela Depressão do que os da indústria pesada (PURDY et alii, 2008, p.208).

Denning também ratifica tal informação, chamando a atenção para o número de mulheres casadas que, tal como Rose, começaram a fazer parte da força de trabalho da época:

<sup>235</sup> LEE: (...) I think maybe I'll try looking for a job. But I'm not sure whether to look under "Help Wanted, Male", or "Boy Wanted".

<sup>236</sup> Cf. KUSHNER [ed], 2012, p.817.

<sup>237</sup> ROSE: It's about this royal crown that gets stolen and lost and found again and lost again for generations. It's supposed to be literature, but I don't know, it's very enjoyable.

“(...) o percentual de mulheres casadas que passaram a participar da força de trabalho assalariada cresceu entre 1930 e 1940; e, por volta de 1950, este número era duas vezes maior do que foi em 1930<sup>238</sup>” (DENNING, 1997, p.30).

Além de ajudar economicamente com o seu trabalho, Rose também teve que assumir as tarefas domésticas. Ela trocou o seu piano e suas roupas de gala, presentes no início da peça, pelo avental e pelo pano de prato. Isso fica claro na cena em que Henry Taylor bate na porta dos Baum, e Rose está vestida como uma dona de casa (cf. 2012, p. 441), além de estar fazendo a comida, a qual ela oferece ao ex-fazendeiro de Iowa. De fato, a crise econômica provocou alterações significativas nos hábitos familiares: “Mudou a vida econômica e social das famílias durante a Depressão. Ressurgiu a prática de fabricar roupas, manter hortas, cozinhar e fazer todas as refeições em casa” (PURDY et alii, 2008, p.208).

No final do primeiro ato de *Clock*, é possível perceber como os Baum já estão com a situação financeira comprometida. Quando Lee sai de casa para trabalhar, Moe o espera, e caminha com ele. O pai chega ao extremo de pegar emprestado do filho 25 centavos para poder comer um cachorro-quente, uma vez que estava sem dinheiro até para se alimentar: “Você já tem o seu almoço – Eu vou precisar de um cachorro-quente depois<sup>239</sup>” (2012, p. 456). Moe também pede para que o filho não fale nada para Rose, no intuito de não preocupá-la.

No entanto, a tentativa de não preocupar Rose com os problemas financeiros é inútil, já que, ao longo da peça, ela demonstra ter bastante consciência da difícil situação da família. No início do segundo ato, a mãe de Lee afirma que “o Brooklyn está se afastando cada vez mais e mais do Atlântico; Manhattan se tornou um país estrangeiro, e um ano pode se passar sem a gente ir lá”<sup>240</sup> (2012, p.458), ou seja, que cada vez mais a distância entre os mais ricos e urbanos (Manhattan) e os mais pobres e “rurais” (Brooklyn) se acentua, e Rose está inserida no lado dos últimos. Na concepção da mãe de Lee, que, devido aos problemas financeiros, já não frequentava os teatros nova-iorquinos, este distanciamento também se dá em relação à cultura, em que determinados tipos de manifestações culturais estavam, neste momento, restritos a poucos, e os Baum não tinham acesso a eles (embora outros produtos artísticos, mais acessíveis às pessoas, surgirão com a Depressão nos anos 1930).

Isso pode ser visto quando Rose afirma que deve voltar a ler livros. Sua sensação é a de que ela está ficando cada dia mais estúpida, devido à dificuldade de acesso à cultura pro-

<sup>238</sup> “(...) the percentage of married women in the wage-labor force increased between 1930 and 1940; and by 1950, the rate was twice what it had been in 1930.”

<sup>239</sup> MOE: You got your lunch – I’ll need a hotdog later.

<sup>240</sup> ROSE: (...) Brooklyn drifts further and further from the Atlantic; Manhattan becomes a foreign country, and a year can go by without ever going there (...).

vocada pela falta de dinheiro. Neste contexto histórico, a mãe de Lee, de certa forma, argumenta que a arte e as manifestações culturais eram deixadas de lado, uma vez que a preocupação com a economia era enorme, e, como a própria Rose diz, “Eu só ouço falar de dinheiro, dinheiro, dinheiro<sup>241</sup>” (2012, p.458). Nesta frase, aparece o conflito entre a estrutura (economia) e a superestrutura (arte e produções culturais).

Como não havia empregos para os americanos neste contexto de Depressão, muitas pessoas vão procurar formas alternativas de ganhar dinheiro. Neste início de segundo ato, Rose comenta que apostas e loterias proliferaram neste contexto histórico. Numa época de recessão, muitos buscavam o Sonho Americano (*American Dream*) tentando ficar ricos (ou, até mesmo, tentando arrecadar alguma quantia monetária suficiente para sobreviverem) sem necessariamente precisarem de trabalhos formais.

Uma destas formas alternativas de ganhar dinheiro, segundo Rose, ocorria na casa de um vizinho seu, que promovia corridas com baratas. Havia apostas financeiras envolvendo as baratas vencedoras, e estes insetos possuíam nomes próprios e caixas de fósforos, nas quais eles eram guardados. Muitos também tentavam prêmios financeiros por meio de promoções feitas por empresas. A mãe de Lee comenta que empresas como *Kellogg's* e *Post Toasties* fizeram promoções com prêmios de cinco e dez mil dólares.

O fato é que, com estes concursos, as empresas lucravam financeiramente, mas poucos ganhavam o prêmio. Isto está implícito no comentário de Rose, quando esta diz que até poderia tentar participar destas promoções; no entanto, “Os vencedores estão sempre em Indiana de alguma forma<sup>242</sup>” (2012, p.458) - ou seja, estes vencedores são poucos, e estão sempre longe (se é que existem realmente).

No segundo ato, Lee, depois de ter que trabalhar e de muitas dificuldades, consegue ingressar na universidade. No entanto, o problema torna-se outro: a falta de trabalho para graduados. Ele aparece numa cena conversando com seus amigos universitários, e revela o desejo de permanecer na faculdade, no intuito de não ter que precisar procurar empregos num contexto em que eles não existiam. Estudando jornalismo, Lee não tem expectativas de encontrar emprego em jornais neste momento: “os jornais estão fechando por toda a parte<sup>243</sup>” (2012, p.459).

Além disso, há outro problema para que ele consiga determinadas oportunidades profissionais neste momento. Rose comenta que Lee se aproxima do engajamento comunista,

---

<sup>241</sup> ROSE: (...) I don't hear anything except money, money, money (...).

<sup>242</sup> ROSE: (...) the winners are always in Indiana somehow (...).

<sup>243</sup> LEE: (...) papers are closing all over the place (...).

mas quer “vencer na vida” fazendo uma carreira como um (reconhecido) jornalista esportivo. Neste sentido, como conciliar o Sonho Americano, de busca pelo sucesso individual, com sua inclinação ao comunismo, com a preocupação com o coletivo? E é esta pergunta que Rose fará ao público: “Mas como ele vai se tornar um jornalista esportivo se ele é comunista?”<sup>244</sup> (2012, p.461).

O questionamento de Rose já aponta para uma contradição: nos EUA, há a concepção ideológica cuja defesa é a de que o país é a terra das oportunidades para todos que queiram enriquecer nela por meio do esforço individual. No entanto, é possível perceber, na fala da esposa de Moe, que, muitas vezes, estas oportunidades são restritas, e dependem, por exemplo, da inclinação ideológica do indivíduo. Lee não conseguiria trabalhar em determinados jornais da época por estes serem contrários a concepções comunistas, defendidas pelo filho de Rose neste momento histórico. E veremos, no final na peça e após o período de Depressão, que Lee acaba optando pela profissão, se tornando um jornalista esportivo, e deixando o engajamento político num segundo plano.

Este conflito entre o engajamento político e as aspirações individuais de Lee reaparece na cena entre o jovem e Edie, escritora de diálogos dos quadrinhos do Super-homem [*Superman*], engajada em movimentos de esquerda e adepta de concepções feministas. Edie pergunta por que o filho de Rose não se filia ao partido socialista. Lee responde que, se entrar para o partido, tem medo que isto possa arruinar suas oportunidades como jornalista esportivo: “Eu acho que não quero arruinar minhas chances [profissionais]. Eu quero ser um jornalista esportivo”<sup>245</sup> (2012, p. 479). Neste sentido, o rapaz demonstra o conflito entre seu desejo individual de ser reconhecido profissionalmente, e a luta em favor do coletivo.

A relação conflituosa entre a militância política de Edie, o ceticismo de Lee em relação a esta luta política, e o envolvimento amoroso dos jovens num contexto de crise econômica aparece em outras falas desta cena. Lee pergunta à moça se o Super-homem nunca se casa, ou tem relações sexuais. A jovem diz que ele se preocupa mais em fazer justiça, estando “muito ocupado” para uma relação romântica<sup>246</sup> (2012, p.480). Lee tenta beijar Edie, que responde inicialmente ao beijo, demonstrando assim algum afeto por ele, mas logo o repele.

Lee havia dito, antes do beijo, que o rosto de Edie ficava muito bonito quando ela falava a palavra “socialismo”, misturando, possivelmente, sua atração amorosa pela moça com o desejo do jovem de que, um dia, os EUA pudessem se tornar socialistas (apesar de todo o

<sup>244</sup> ROSE (*from choral area, to audience*): But how can he become a sportswriter if he’s a Communist?

<sup>245</sup> LEE: I guess I don’t want to ruin my chances; I want to be a sportswriter.

<sup>246</sup> EDIE: He’s much too busy.

seu ceticismo em relação à revolução proletária). Edie retira-se chorando, e manda Lee embora de sua casa, afirmando que o rapaz “não é uma boa pessoa<sup>247</sup>” (2012, p.481), uma vez que, na concepção de Edie, Lee só queria beijá-la, e estava pouco preocupado com o engajamento político. Ainda nesta cena, Lee anteriormente reclamara de sua solidão, e, neste momento em que é expulso do apartamento, ele permanece sozinho, em conflito, e com remorso do que fizera, concordando com a moça quando ela diz que o rapaz não era alguém bom: “Ela está certa também!<sup>248</sup>” (2012, p.481).

Temos, nesta cena, o conflito entre o engajamento político e o envolvimento afetivo de Lee e Edie. Ainda que a moça tenha algum sentimento pelo rapaz, ela procura deixá-lo de lado em prol da mobilização coletiva, e vê as investidas de Lee para conquistá-la como algo condenável e pouco engajado politicamente. O diálogo dos jovens indica também que o período da Depressão, com suas tensões políticas, econômicas e sociais, não era muito propício para o florescimento de relações amorosas.

Curiosa e paradoxalmente, enquanto Edie acha que Lee não é suficientemente engajado nos movimentos políticos e sociais, e se preocupa muito mais com as suas aspirações individuais, em cenas seguintes, veremos que a família do jovem o considera comunista. Dóris pensa que Lee poderia voltar para casa e ajudar os pais. Rose diz que ele tem que seguir seus próprios caminhos. Lucille comenta: “Mas aderir ao comunismo...<sup>249</sup>”. Rose, por sua vez, defende o filho, embora acredite que ele deva se afastar de seus genitores: “(...) Lee vai ter suas próprias ideias e enfrentar os fatos. Ele não tem nada a aprender conosco. Deixe ele se virar”<sup>250</sup> (2012, p.482).

Esta fala de Rose indica o distanciamento, criado pela crise econômica, entre Lee e seus pais. Além disso, quando Rose diz que o rapaz não tem “nada a aprender” com os seus genitores, isso, de certa forma, simboliza a falência do liberalismo pré-crise representado pelos Baum, que não deveria ser copiado pelas gerações seguintes.

Ao longo da peça, a situação dos Baum vai piorando cada vez mais. Moe passa de empresário bem-sucedido a funcionário mal pago – na verdade, o pai de Lee se torna um vendedor sem salário próprio, cuja renda consistia apenas em comissões. Esta informação chega ao público por meio de seu diálogo com o ex-taxista Toland: “Agora eu trabalho com vendas, e

<sup>247</sup> EDIE: You’re not a good person (...).

<sup>248</sup> LEE (*alone, full of remorse*): She’s right, too! (...).

<sup>249</sup> LUCILLE: But to take up Communism...

<sup>250</sup> ROSE: (...) Lee is going to think his own thoughts and face the facts. He’s got nothing to learn from us. Let him help himself.

ganho comissão. Eu era dono do meu próprio negócio<sup>251</sup>” (2012, p. 474). A crise econômica leva Lee e Moe a procurarem pelos órgãos de assistência social da época (*relief offices*), no intuito de conseguirem auxílio financeiro do governo.

Na cena em que pai e filho aparecem no *relief office*, Ryan, o assistente social, pergunta se Moe está empregado, e o pai de Lee deixa a entender que o seu salário (como vendedor na famosa loja americana de departamentos *R.H. Macy*) era tão baixo que quase não dava para chamar de emprego. Moe vendia roupas femininas por dois dólares e noventa e oito centavos. No entanto, “Meu chefe ganha quatro centavos por venda, eu ganho um décimo de um centavo. É deste jeito que estou empregado!<sup>252</sup>” (2012, p.477). Esta fala do ex-empresário revela as péssimas condições de trabalho existentes durante a Depressão econômica.

Por fim, a família Baum chega ao ponto de hipotecar a sua modesta casa no Brooklyn. As más condições de moradia neste contexto da Depressão aparecem cenicamente representadas, por exemplo, quando Rose reclama do calor da casa. Esta reclamação é reforçada por Fanny e por Lucille, que diz que irá desmaiar. Além disso, Rose deixava boa parte das janelas fechadas no intuito de evitar que um “cobrador profissional” (nas palavras da mãe de Lee) visse que havia alguém na residência e viesse cobrar a hipoteca atrasada: “Eu não quero dar chance a eles. Este é um cobrador profissional. Eu o vi fazendo isto; se uma janela estiver aberta ele tenta ouvir. Eles são impiedosos”<sup>253</sup> (2012, p.482).

Na cena em que esta fala aparece (uma das últimas da peça), Rose e seus familiares (Lucille, Fanny e Dóris) estão em casa, jogando cartas, ao mesmo tempo em que discutem a situação econômica do país. Neste momento, os Baum chegaram muito próximos ao fundo do poço financeiro. O imóvel está hipotecado, e Rose tem um pavor constante de que alguém venha lhe cobrar a hipoteca atrasada e decretar o despejo dela e de seus familiares. A esposa de Moe faz um comentário ao público que remete à difícil situação da família e de muito americanos neste contexto histórico:

ROSE: Este julho infinito no Brooklyn! A pequena casa de madeira quente e assando como um forno (*Ela entra no palco*) Eu nunca cheirei uma coruja, mas em julho o cheiro daquele sótão desceu pelas escadas, e para mim tinha um cheiro seco e de poeira como o de uma coruja (*Ela observa as mulheres olhando para suas cartas*). Da ilha Coney até a Ponte do Brooklyn, quantos milhares de mulheres espe-

<sup>251</sup> MOE: I sell on commission right now. I used to have my own business.

<sup>252</sup> MOE: (...) My boss makes four cents on these, I make a tenth of a cent. That’s how I’m employed!

<sup>253</sup> ROSE: I don’t want to take the chance. This one is a professional collector. I’ve seen him do it; if a window’s open he tries to listen. They’re merciless... (...)



ravam durante as tardes, com suas cartas, sonhando e pedindo por sorte? Ah, sorte, sorte...<sup>254</sup> (2012, p.481).

Rose demonstra muita irritação nesta cena. Ela se revolta com pequenas coisas, como, por exemplo, com o fato de as meninas demorarem a jogar as cartas. Obviamente, isto era expressão de seu desespero com a situação econômica dos Baum. Revoltada, ela comenta sobre a atitude dos bancos, que, se no início da crise quase faliram, neste momento, eles cobram com veemência as dívidas de seus devedores, e não fazem muita questão de ajudar ninguém por meio de empréstimos num contexto de recessão.

Quando Fanny diz não acreditar na possibilidade do despejo por dívidas bancárias, Rose deixa explícito que o fato de ter contado com empréstimos e guardado dinheiro durante tanto tempo nos bancos não fez com que estas instituições reconhecessem a dignidade de seus clientes: “Você não acredita? Acorda, Fanny. É um banco – que eles engasguem com a fortuna que mantivemos lá todos estes anos! Peça para eles duzentos dólares agora e eles...”<sup>255</sup> (2012, p.482). A fala de Rose é parte da problematização feita pela peça da excessiva dependência dos Baum (e de setores sociais dos EUA) a empréstimos financeiros (bancários) antes da Depressão e que, de certa forma, contribuíram para a eclosão da crise financeira.

Num momento anterior da peça (cf. 2012, p. 435), Lee tem a sua bicicleta roubada. Rose amaldiçoa o ladrão, desejando que ele “engasgue” como punição ao seu furto. Curiosamente, a esposa de Moe “roga a mesma praga” aos bancos, e quer que seus donos “engasguem” com o dinheiro dos Baum (numa aproximação feita pela mãe de Lee entre o ato do ladrão e a cobrança feita pelos bancos, ambas as ações vistas como criminosas).

Estas dificuldades econômicas vividas pela família Baum farão com que Rose quase tenha um ataque de nervos. Como dito anteriormente, se a moradia no porão foi negada ao ex-proprietário rural Henry Taylor, ela será concedida ao homem do mar Stanislaus, que perdera seu emprego em transatlânticos e não tinha onde morar. A crise econômica acabou gerando a presença de um estranho na casa, e esta presença deixará Rose cada vez mais nervosa - tal como indica a rubrica da peça: “Com suas mãos tremendo<sup>256</sup>” (2012, p.486).

Rose decide mandar Stanislaus embora. Desesperado por não ter aonde ir e nem o que comer, o “homem do mar” desconversa, promete fazer vários serviços a Rose (alguns até

---

<sup>254</sup> ROSE: That endless Brooklyn July! That little wooden house baking in the heat (*She enters the stage*). I never smelled an owl, but in July the smell of that attic crept down the stairs, and to me it smelled as dry and dusty as an owl. (*She surveys the women staring at their cards*). From Coney Island to Brooklyn Bridge, how many thousands of women waited out the afternoons dreaming at their cards and praying for luck? Ah, luck, luck...

<sup>255</sup> ROSE: You can't? Wake up, Fanny. It's a bank – may they choke after the fortune of money we kept in there all those years! Ask them two hundred dollars now and they... (...)

<sup>256</sup> (...) *but her hand is shaking* (...)

mesmo desnecessários, tal como colocar cortinas nas janelas do porão), e, ainda que gentilmente, não aceita ser despejado:

ROSE: Eu pensei bem, entende?

STANISLAUS (*com um sorriso desesperado*): Eu peguei emprestada uma grande escada da loja de ferramentas. E eu vou fazer belas cortinas para as janelas do porão. Prove a limonada, aprendi a fazê-la no submarino espanhol. Desculpe, preciso limpar a caixa de gelo (*ele sai de cena*)<sup>257</sup>. (2012, p.486-7)

Fatos como esse fazem a mãe de Lee chorar. Fanny tenta acalmá-la, e alguém bate na porta dos Baum. Rose se desespera pensando que se trata do cobrador da hipoteca. Quando ela já está subindo as escadas para se esconder, as familiares descobrem que é Moe quem está entrando na casa.

Se, no início da peça, com a prosperidade econômica, o pai de Lee aparece feliz, “em perfeita harmonia com o mundo [*perfectly at one with the world*]” (2012, p.422), nesta cena, sua feição demonstrará tristeza e desespero, com rubricas que chegam a dizer que ele “grita de dor [*he cries out in pain*]” (2012, p. 490). Vovô e as familiares que estavam jogando cartas se retiram, com Fanny sugerindo que eles pagassem suas contas em conjunto, para economizar na taxa de envio postal (tamanha era a crise financeira que viviam).

Moe percebe as lágrimas de Rose. Afirma que “a cidade é assassina<sup>258</sup>” (2012, p.489), referindo-se às dificuldades trazidas pela crise econômica às pessoas. Na verdade, ficamos sabendo que o pai de Lee não conseguiu vender nada (ou seja, não estava conseguindo nem o seu “salário” baseado em comissões), o que intensifica ainda mais os problemas dos Baum.

A harmonia e a prosperidade econômica do início da peça dão lugar às brigas e discussões. O casal começa a discutir e a brigar por vários aspectos: Rose, desesperada, quer que Lee volte para casa; Moe discorda; em sua opinião, eles não têm nada a oferecer, econômica e psicologicamente, ao jovem. Ele reclama da histeria excessiva apresentada por ela durante as noites. A esposa, por sua vez, exige que o marido cobre da mãe dele o auxílio para enfrentar a crise, e que ele se comporte como um homem, não como um tolo.

Os Baum chegam ao ápice de sua derrocada financeira. Vovô entra em casa depressa, apontando para a campainha. Muito provavelmente, trata-se do cobrador da hipoteca atrasada. Nesta iminência do despejo, Moe, humilhado, acaba pondo sua esperança nas medidas políti-

<sup>257</sup> ROSE: I thought it over, you understand?

STANISLAUS (*with a desperate smile*): I borrow big ladder from the hardware store. And I gonna make nice curtains for the cellar windows. Taste the lemonade, I learn that in Spanish submarine. Excuse me, gotta clean de icebox (*he gets himself out*).

<sup>258</sup> MOE: The city is murder.

cas e econômicas de Roosevelt: “Oh, meu Deus, dê ao nosso novo Presidente a força, e a sabedoria... / ...dê ao Sr. Roosevelt o modo de nos ajudar... / Oh, meu Deus, ajude nosso querido país... e as pessoas!”<sup>259</sup> (2012, p.491). Depois destas palavras, continuamos ouvindo alguém bater na porta da casa, e as luzes se apagam.

Quando estas luzes se reacendem, já não estamos mais nos anos 1930, e, por consequência, não vemos o que aconteceu com Moe e Rose. Anos depois (num salto espaço-temporal próprio do épico), enquanto faz uma reportagem sobre uma luta de boxe, Lee encontra seu primo Sidney (filho de Fanny) trabalhando como segurança neste evento esportivo, o que indica que o primeiro conseguiu parte de seu sonho individual de ser jornalista. No entanto, por meio desta cena, ficamos sabendo que Rose, Moe e Fanny já estavam mortos. Nas palavras do primo de Lee: “Sim, Fanny já não está mais entre nós. Eu sinto muito também pela Tia Rose, e por Moe<sup>260</sup>” (2012, p.493). A frase de Sidney decreta, de certa forma, o fim da trajetória dos Baum: de sua prosperidade à sua derrocada financeira na década de 1930, um período de dificuldades econômicas e transformações sociais.<sup>261</sup>

### **Sidney e a questão do casamento por conveniência**

Se a Depressão econômica atingiu Moe e sua família, que tinham um alto padrão de vida, ela foi ainda mais nociva com Fanny, a irmã “pobre” de Rose, e seu filho Sidney. O jovem acabara de se graduar no Ensino Médio, e Fanny cobra que ele faça alguma coisa na vida, uma vez que eles têm aluguel para pagar: “Se eu fosse a rainha da Romênia eu não teria que pagar aluguel<sup>262</sup>” (2012, p.452). Sidney diz que é inútil ir procurar por trabalho, dado o alto índice de desemprego da época. Segundo o jovem, nas agências de empregos, “há ho-

<sup>259</sup> MOE: Oh, dear God, give our new President the strength, and the wisdom... / ...give Mr. Roosevelt the way to help us... / Oh, My God, help our dear country... and the people!

<sup>260</sup> SIDNEY: Yep, Fanny’s gone. I was sorry to hear about Aunt Rose, and Moe.

<sup>261</sup> Em *The American Clock*, por meio de personagens como os Baum, há a representação cênica de transformações de cunho histórico: a passagem, por exemplo, da prosperidade econômica dos anos 1920 para a crise financeira dos anos 1930 nos EUA. De modo similar, as mudanças históricas, que tornam a trajetória do ser humano inacabada e em processo, são parte central no Teatro Épico de Brecht: “Ao ser submetido à história o ser humano tem algo ambivalente, que não está terminado. Aparece em mais de um personagem; sem dúvida é tal como é, porque há razões suficientes para isto no tempo, mas, na medida em que o tempo o formou é também outro, se negligenciamos o tempo, e deixamos que outro tempo o forme. Como hoje é assim, ontem poderia ter sido de outra maneira [Al ser sometido a la historia el ser humano tiene algo ambivalente, no terminado. Aparece em más de un personaje; sin duda es tal como es, porque hay suficientes razones para ello en el tiempo, pero en la medida en que el tiempo le ha formado es también otro, si hacemos caso omiso del tiempo, y dejamos que le forme otro tiempo. Como hoy es así, ayer podría haber sido de otra manera]” (BRECHT, 2010, p.274).

<sup>262</sup> FANNY: And If I was the Queen of Rumania I would have free rent (...)

mens maduros, engenheiros, alunos de faculdade<sup>263</sup>” (2012, p.452) que estão dispostos a aceitar qualquer emprego para sobreviverem (2012, p.452-3).

Aparentemente, subentende-se que, neste momento de recessão econômica, os Baum foram para a casa no Brooklyn, que era de Fanny, e esta foi morar num apartamento alugado com Sidney, Vovô, e Lucille (sendo que não fica claro, na peça, qual é a relação de parentesco desta última com Rose). Lucille iria se casar, e Fanny não teria mais o salário dela para ajudar no sustento da família. Além disso, a tia de Lee devia 180 dólares em aluguéis atrasados, e estava à beira do despejo, com ordem de sair da casa em agosto.

Deste modo, mãe e filho começam a pensar em alternativas para ganhar dinheiro. Sidney sonha em fazer sucesso com as músicas que compõe. Mas, diante das dificuldades econômicas, Fanny sugere uma solução mais “prática”: que o primo de Lee se case com Dóris, filha da dona do apartamento, com apenas treze anos na época, ou, nas palavras da tia de Lee, “completando catorze” (cf. 2012, p. 453) em dezembro.

A intenção da irmã de Rose é que o filho se casasse com a moça quando esta tivesse dezoito anos (ou até dezessete, tal o desespero de Fanny pelo casamento<sup>264</sup>). Na visão da tia de Lee, com os problemas de saúde da mãe de Dóris (*goiter*, problema na tireoide), logo Sidney teria a posse do imóvel, e poderia também controlar os negócios que Dóris herdará – a padaria, por exemplo. Aparentemente, antes de falar com Sidney, Fanny já tinha tudo combinado com a mãe da adolescente, uma vez que a isenção do aluguel já começaria no mês seguinte (“*Starting next month*” - 2012, p.453). Neste caso, é explícito como Fanny estava arranjando, para seu filho e para Dóris, um casamento por conveniência, “contratual”, no intuito de salvar sua moradia e suas finanças.

Este, porém, não parecia ser o sonho de Sidney. Ele não tinha interesse neste matrimônio, e tampouco desejava ser um dono de padaria. O primo de Lee queria, na verdade, fazer sucesso com suas composições musicais: “A padaria! Por Deus, mamãe, eu sou um compositor!”<sup>265</sup> (2012, p.453). No entanto, embora Sidney achasse que tinha chances como músico, o casamento por conveniência com Dóris acaba se tornando o seu destino.

O primo de Lee tinha uma certa ilusão de proximidade com alguém importante do mundo da música, que poderia ajudá-lo em sua carreira como compositor: Bing Crosby (1903-1977). Este cantor norte-americano, que também atuou em filmes e fez muito sucesso

---

<sup>263</sup> SIDNEY: Mama, it’s useless to go to employment agencies - there’s grown men there, engineers, college students. They’re willing to take anything (...).

<sup>264</sup> FANNY: (...) When she’s eighteen, about, or seventeen, even - (...).

<sup>265</sup> SIDNEY: The bakery! For God’s sake, Mama, I’m a composer!

nos anos 1930 e 1940, é considerado um grande nome do desenvolvimento da indústria cultural norte-americana (musical e fílmica) <sup>266</sup>.

Sidney queria compor uma música que fosse cantada por Crosby. No entanto, na verdade, o primo de Lee não conhecia o cantor famoso, mas sim um grande amigo do garçom que trabalhava no restaurante onde Bing Crosby almoçava (cf. 2012, p. 453). Isto simboliza o quão distante o filho de Fanny estava de seu sonho naquele contexto da Depressão econômica, apesar de suas ilusões de proximidade com o mundo das celebridades musicais dos anos 1930.

A tia de Lee, interessada nas vantagens e soluções financeiras que o casamento entre Dóris e seu filho lhe traria, diz a Sidney que ela é muito bonita, e chega até a descrever as “qualidades” da moça ao jovem, no intuito de convencê-lo a se casar. Como Sidney tem esperanças de compor um grande sucesso musical, e se mostra relutante em aceitar o casamento, Fanny, com muita ironia e num tom de ameaça, expõe a necessidade do matrimônio e a impossibilidade da carreira musical diante das dificuldades financeiras de ambos: “Está bem, Sidney, estamos atrás de 180 dólares. Seremos despejados no dia primeiro de agosto. Então componha um grande sucesso, querido<sup>267</sup>” (2012, p. 454). Além disso, a mãe do jovem é novamente irônica (misturando humor e tristeza) ao dizer que espera que, um dia, ele não esbarre com Dóris pela rua novamente, e se apaixone por ela, depois que ambos já morreram de fome e de frio.

Sidney e Dóris também aparecem numa outra cena da peça (ausente em outras edições de *The American Clock*, como será visto posteriormente), dialogando sobre algo que está acontecendo na escola em que estudam, o que pode indicar que ambos eram jovens demais para decidir por um casamento. Dóris fica chateada porque Sidney havia dito aos colegas de classe que se casaria para morar em outro local, o que deixa implícito que este matrimônio teria um objetivo meramente financeiro. O primo de Lee tenta se defender: “Querida... tudo o que eu disse foi que se nós nos casássemos um dia eu iria provavelmente morar no andar de baixo. Isto significa que esta é a razão de nos casarmos?” (2012, p.467) <sup>268</sup>.

Enquanto Dóris procura dizer que o ama, Sidney está mais preocupado, neste momento de crise econômica, em arranjar uma forma de ganhar dinheiro - seja como músico, ou até

<sup>266</sup> Fonte: GIDDINS, G. Bing’s bio. Disponível em: <http://bingcrosby.com/bing-bio>. Acesso em: 22 dez. 2014.

<sup>267</sup> FANNY: Okay, Sidney, we’re behind a hundred and eighty dollars. August first we’re out on the street. So write a hit, dear (...).

<sup>268</sup> SIDNEY: Hon... all I said was that if we ever got married I would probably live downstairs. Does that mean that that’s the reason we’d get married? (...).

mesmo tentando passar num concurso de carreira estável: “Se eu conseguisse vender uma só música, ou passar no concurso dos correios<sup>269</sup>” (2012, p.468).

Além deste ato de indiferença de Sidney em relação aos sentimentos de Dóris, outro fator que deixaria explícito os objetivos meramente financeiros do casamento desses dois jovens é a sugestão que o rapaz faz à moça. Segundo o filho de Fanny, ambos eram muito novos para se casarem antes de namorarem outras pessoas e terem diferentes experiências amorosas: “Você ainda é jovem, querida... e mesmo na minha idade, não é provavelmente uma boa ideia para nós se nós nunca sairmos com mais ninguém”<sup>270</sup> (2012, p.468).

Dóris inicialmente tem ciúmes de Sidney. Ela lhe pergunta quem era a garota com quem ele queria sair. O filho de Fanny lista algumas pessoas com quem os dois poderiam se relacionar. Neste momento, há a sugestão inesperada da moça: “Bem... o que você acha de eu sair com o Morris?”<sup>271</sup> (2012, p.468).

É Sidney, então, irônica e humoristicamente, quem começa a rejeitar a ideia. Num contexto de Depressão econômica, em que os jovens interrompiam seus cursos universitários devido às dificuldades financeiras, o primo de Lee procura depreciar Morris, dizendo que o rapaz só esteve seis meses na faculdade, quando Dóris havia dito que Morris estudou na universidade por um ano.

Se, inicialmente, o casamento de Sidney e Dóris teria objetivos meramente financeiros, esta cena parece demonstrar o nascimento de algum sentimento do rapaz pela moça. Quando o primo de Lee deprecia Morris, é aparente, neste ato, um misto de ciúmes e orgulho masculino ferido. Além disso, o filho de Fanny representa uma visão da época de que os homens podiam sair com mulheres fora do casamento, e estas não poderiam fazer o mesmo, num indício das desigualdades nas relações sociais homem-mulher no contexto americano dos anos 1930. Sidney, ironicamente, se arrepende da sugestão de “troca” de casais: “Não, a gente vai esperar, a gente vai pensar melhor<sup>272</sup>” (2012, p.469).

Por fim, veremos Sidney na última cena de *Clock*, anos depois da Depressão. Ele encontra seu primo Lee, que havia se tornado um jornalista esportivo. Embora o filho de Fanny tenha conseguido compor e publicar algumas músicas (este tipo de publicação de partituras será discutido numa outra seção do trabalho), ele não obteve o sucesso e a fama que desejava como músico. O rapaz também não conseguiu a aprovação no concurso dos correios, nem

<sup>269</sup> SIDNEY: If I could only sell a song! Or even pass the post office exam (...).

<sup>270</sup> SIDNEY: (...) You're still a little young, honey... and even at my age, it's probably not a good idea for us if we never even went out with somebody else.

<sup>271</sup> DORIS: Well... how about Morris?

<sup>272</sup> SIDNEY: No, we'll wait, we'll think it over.

tampouco passou a controlar a administração da padaria da mãe de Dóris, tal como Fanny almejava (é possível imaginar que este estabelecimento tenha falido com a recessão econômica). Sidney finaliza a peça trabalhando como segurança numa luta de boxe.

O fato de Lee e seu primo terem empregos num período pós-Depressão alude à prosperidade econômica dos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial. Além disso, esta cena também indica que Sidney e Dóris haviam se casado, e permaneciam juntos. Lee pergunta ao primo sobre o casamento de ambos, e o filho de Fanny afirma: “nós somos praticamente os únicos que sabemos que não se divorciaram<sup>273</sup>” (2012, p.493). Num momento histórico de recessão, em que os casamentos por amor sofreram com a crise econômica, não havendo, assim, o florescimento de muitas relações sólidas, chama a atenção que um matrimônio como o de Dóris e Sidney, cujo surgimento se deu devido a fatores econômicos, tenha, ironicamente, sido o que sobreviveu na peça.

Deste modo, Sidney, como o “primo pobre” de Lee, é um personagem que auxilia a catalisar a análise feita pela peça sobre os casamentos por conveniência (a presença deste tipo de análise em *Clock* também será vista em outra seção do trabalho). Chama a atenção o fato de que o seu matrimônio com Dóris tenha fracassado no aspecto financeiro, uma vez que o primo de Lee não enriqueceu com ele, e podemos até pensar que a família da moça perdera os bens (a padaria) com a Depressão. A ironia, neste caso, é que a relação conjugal de Sidney e Dóris, aparentemente, sobreviveu do ponto de vista afetivo.

Como não conseguiu se tornar um compositor famoso, Sidney também é um dos personagens que não realizam o seu sonho individual, indicando as limitações econômicas presentes durante a década de 1930 para aqueles que tinham como objetivo a obtenção da realização profissional. A alternativa encontrada pelo primo de Lee foi arranjar um emprego como segurança para sobreviver. No entanto, ele não é o único a não realizar suas aspirações individuais num contexto de Depressão.

### **Joe: aspirações não concretizadas**

O personagem Joe aparece nas cenas iniciais de *Clock* ainda designado como Joey (termo que poderia ser traduzido como o “pequeno Joe”, dada a sua pouca idade nesta parte da peça). O jovem é um amigo de infância de Lee, cheio de sonhos durante sua adolescência.

---

<sup>273</sup> SIDNEY: (...) we're practically the only ones we know didn't get divorced.

No entanto, ao se tornar adulto, nos anos 1930, Joe não verá a realização de suas aspirações, muito devido à Depressão econômica.

Nestas cenas iniciais, o pequeno Joe havia mandado uma carta ao Presidente Hoover, desejando-lhe sucesso contra a crise econômica. Hoover, por sua vez, lhe envia uma foto “dez por oito [*eight-by-ten*]” (cf. 2012, p.430), autografada pelo presidente. Rose comenta que o político republicano teve um gesto muito gentil ao enviar esta foto. A mãe de Lee brinca com Joe ao afirmar que o menino, no futuro, será um político, ou um dentista. Ele comenta que gosta de ambas as profissões, e vai escolher uma delas. Joe sai de cena “balançando a cabeça, orgulhoso<sup>274</sup>” e falando com orgulho o nome de Hoover (2012, p.431).

Na verdade, a ironia contida neste diálogo é que nada do que é dito nele irá acontecer. Após a crise, nem o presidente Hoover será mais visto como alguém gentil e humano (pelo contrário, receberá diversas críticas de vários setores sociais dos EUA), e nem Joe se tornará político ou dentista, mas sim um vendedor de flores que se suicida. Se o amigo de Lee morre, se desvanece também sua admiração pelo presidente Hoover, assim como a prosperidade econômica prometida pelos presidentes republicanos dos anos 1920. Deste modo, as expectativas de Joe de um futuro profissionalmente promissor não se confirmam durante a peça.

Joe aparece em outra cena de *Clock*, já adulto, estudando com Lee na universidade. Tal como pensava quando era mais jovem, o rapaz até se formou em odontologia. Tinha esperanças de, em dois ou três anos, dar entrada e financiar equipamentos odontológicos usados. Seu objetivo era abrir um consultório no porão da casa do pai de sua namorada, que seria construído pelo seu futuro sogro: “[O consultório] vai ser no porão da casa do pai de minha namorada. Ele me prometeu cavar o chão bem fundo para que eu possa me levantar<sup>275</sup>” (2012, p.459). Há, inclusive, um jogo de palavras nesta frase que, pela estrutura da peça, se tornará irônico: quanto mais fundo fosse cavado o buraco no chão, mais o rapaz se “ergueria” (profissionalmente) por meio de seu consultório. No entanto, suas esperanças não se realizarão: Joe não conseguirá se casar, nem tampouco trabalhar como dentista.

Se Joe também não se torna político (tal como dissera quando criança), ao menos ele vai se interessar por política; no entanto, ironicamente, seu interesse não será pela política convencional, e sim pelas teorias marxistas. Nesta cena em que Joe está na universidade (cf. 2012, p.459-60), fica claro que ele passou a ter contato com escritos de Marx e Engels. Isto é perceptível quando Joe sugere a Lee que leia as obras de Karl Marx, e no momento em que

<sup>274</sup> (...) *He shakes his head proudly and walks off.*

<sup>275</sup> JOE: It'll probably be in my girl's father's basement. He promised to dig the floor out deeper so I can stand up...



faz o gesto do “punho fechado [*clenched-fist salute*]” - uma possível referência à saudação comunista, e um sinal provável de que Joe apreciava os movimentos de esquerda.

Esta aproximação entre Joe e o marxismo é reforçada nas cenas seguintes de *Clock*. Se o rapaz incentiva Lee a ler os textos de Marx, ele sugere à prostituta Isabel a leitura de *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, livro escrito por Engels.

Isso acontece no momento em que Joe e Isabel se encontram no apartamento da moça. Nesta cena, o amigo de Lee pede para que ela não o chame de querido, mas sim pelo nome, já que é “menos anônimo” (cf. 2012, p.461). Apesar de esta ser uma tentativa do rapaz para que haja mais familiaridade (e, talvez, até mais afeto) entre ambos, a relação de comércio inserida neste tipo de exploração sexual é latente neste episódio.

Isabel reclama que Joe poderia procurá-la mais tarde. A moça estava cansada por ter tido “uma longa noite<sup>276</sup>” (2012, p.461), provavelmente trabalhando como prostituta no período noturno. Joe, porém, diz que só pode visitá-la naquele horário, já que “eu tenho que encontrar com as garotas no metrô antes de elas irem para o escritório - elas gostam de flores sobre a mesa<sup>277</sup>” (2012, p.461), e, depois, é ele quem fica cansado.

Em versões anteriores da peça (que serão vistas numa outra seção do trabalho), o amigo de Lee dá um cravo a Isabel, num mínimo gesto de romantismo. Na edição final de *The American Clock*, até mesmo este ato é removido da peça, o que deixa transparecer ao máximo a base comercial escondida na relação entre Joe e as mulheres.

A suposta preocupação de Joe com as moças para que elas recebam flores (algo que poderia aparentar algum romantismo), na verdade, esconde uma intenção de lucrar financeiramente vendendo estas flores. Esta é a mesma relação monetária que ele tem com Isabel, não percebendo como ela é explorada em sua força de trabalho, exigindo que a moça o atenda num horário que é confortável para ele, mas não para Isabel, devido ao cansaço apresentado por ela. É neste contexto que, ironicamente, o rapaz vai querer ensinar para a moça o que é o marxismo, o qual ele tem lido nos livros.

Joe, por sua vez, também é economicamente explorado. Nesta cena, já trabalhando como vendedor de flores no metrô, o rapaz está inserido num contexto de más condições de trabalho. Isabel se refere às duas calças usadas pelo rapaz. Ele diz que, quando está vendendo

<sup>276</sup> ISABEL: (...) I had a long night.

<sup>277</sup> JOE: I can't, I gotta catch the girls before they get to the office, they like a flower on the desk. And later I'm too tired.

flores, a plataforma do metrô é mais fria do que o Deserto de Gobi<sup>278</sup> (cf. 2012, p.461), e que, inclusive, ele tem dificuldades para urinar, com duas calças para desabotoar.

Ao ver Joe segurando o texto de Engels, Isabel lhe pergunta se, além de flores, ele estaria vendendo livros também. Num contexto em que as necessidades econômicas eram imensas, a obra é vista por Isabel como um objeto de troca comercial antes de ser considerado em sua natureza textual de estudo e análise. Para Joe, neste momento histórico, está havendo um “rebaixamento” do nível da linguagem. O rapaz lê o livro para “não esquecer o inglês<sup>279</sup>” (2012, p.461), já que ele só ouve palavrões por onde anda (provavelmente, xingamentos contra a Depressão). A fala de Joe deixa a entender que, numa época de crise econômica, até a comunicação entre os seres humanos fica prejudicada.

Quando Joe tenta ensinar o que é o marxismo para Isabel, ele apresenta um grande preconceito em relação aos conhecimentos da prostituta e à sua capacidade de entender as coisas. Isto é perceptível em sua fala à moça: “(...) é muito relaxante falar com você, especialmente quando você não entende mais ou menos setenta por cento do que eu estou dizendo<sup>280</sup>” (2012, p.462). No entanto, embora não tenha lido os textos de Marx, Isabel compreende, ainda que inconscientemente, muito do que é dito pelo filósofo alemão por meio de sua própria experiência de vida como sexualmente e comercialmente explorada.

Com a sua visão prática das coisas, Isabel, inclusive, tem reflexões que contradizem certas concepções advindas da interpretação que Joe faz dos textos marxistas, uma vez que, além de uma leitura muito mais teórica do que prática destes textos, o amigo de Lee ainda tem posturas paradoxais, tal como defender o marxismo e pensar em abrir um consultório particular (as ideias marxistas discutidas por ambos serão vistas com mais profundidade numa outra seção do trabalho).

Isabel pergunta se poderia ler a obra de Engels, e Joe lhe dá o livro, dizendo-lhe que gostaria de ver a reação dela com a leitura<sup>281</sup> (2012, p.463). O amigo de Lee reitera que gosta de estar com a moça pela manhã, já que isto lhe “dá uma ilusão” – provavelmente, de uma vida estável, sem os problemas econômicos que enfrenta. Por fim, os dois dialogam sobre o fato de amigos dentistas de Joe também procurarem os serviços da prostituta, no que esta con-

---

<sup>278</sup> JOE: It’s freezing cold on that subway platform. The wind’s like the Gobi Desert. The only problem is when you go out to pee it takes twice as long.

<sup>279</sup> JOE: No, I’m reading that. Trying not to forget the English language. All I hear all day is shit, fuck and piss (...).

<sup>280</sup> JOE: (...) it’s so relaxing to talk to you, especially when you don’t understand about seventy percent of what I’m saying.

<sup>281</sup> JOE: Sure, try... I’d like your reaction. I like you early, Isabel, you look so fresh. Gives me an illusion.

segue que seus dentes sejam arrumados sem precisar pagar com dinheiro (numa outra relação de troca comercial entre a moça e estes dentistas).

Com as dificuldades econômicas oriundas da Depressão, e o fortalecimento dos movimentos de esquerda nos anos 1930, a estrutura socioeconômica passou a ser mais estudada e debatida, e, conseqüentemente, houve o aumento da leitura dos textos de Marx e de Engels, ainda que Joe e o contexto em que ele vive indiquem os problemas na tentativa de interpretação destes textos. No caso deste personagem, por exemplo, a estrutura da peça permite visualizar a distância entre o ato interpretativo (a leitura marxista) e a realidade circundante (a tentativa de abrir um consultório, a participação como “cliente” na estrutura econômica que explora Isabel).

No entanto, gradualmente, o interesse de Joe na leitura dos textos marxistas dá lugar à decepção com as dificuldades geradas pela Depressão e, possivelmente, com as contradições dos movimentos de esquerda. Esta decepção é simbolizada pelo seu ato de suicídio. Durante o seu expediente de trabalho, em que vendia flores, o amigo de Lee decide se jogar nos trilhos do metrô, e é atropelado. Esta cena chama a atenção (cf. 2012, p. 478), uma vez que o ator que interpreta o personagem Joe mimetiza este suicídio, enquanto a companhia de atores interpreta passageiros aguardando em fila pela chegada do trem. Neste sentido, podemos dizer que, dentre outras coisas, este trem também é símbolo da crise econômica que “atropela” Joe e muitos outros americanos neste contexto histórico.

Na cena seguinte, Moe comenta com Rose sobre a morte de Joe. Esta, que observara em suas previsões nas cartas um rapaz morto, fica apavorada, pensando que se tratava de seu filho. Ela ouve o pai de Lee dizer que avistou, na estação de metrô, o suicídio de um jovem vendedor de flores: “Eu vi uma coisa terrível no metrô. Alguém pulou na frente do trem”<sup>282</sup> (2012, p.490).

Esta fala de Moe decreta a impossibilidade de realização profissional de Joe num período de Depressão. Assim como ele não pôde trabalhar como dentista, Sidney também não conseguiu ser um compositor musical famoso. Ambos simbolizam os sonhos frustrados de muitos americanos neste contexto histórico. E, se as aspirações individuais não foram obtidas devido à recessão econômica, o desejo apresentado pelos movimentos de esquerda dos EUA de mudança na estrutura socioeconômica (simbolizado, no caso de Joe, pelo seu interesse nos textos de Marx e de Engels) também esbarrou em muitos obstáculos (representados pelo seu suicídio). A dificuldade de colocar as teorias marxistas em prática encontrou paradoxos e difi-

---

<sup>282</sup> MOE: I saw a terrible thing on the subway. Somebody jumped in front of a train.

culdades tais quais a repressão do poder estabelecido e de movimentos fascistas, os conflitos internos entre setores da esquerda, a presença do racismo em sindicatos e partidos, e o apoio em parte destes movimentos à iniciativa bélica dos EUA na Segunda Guerra Mundial:

E na era bélica que se seguiu [Segunda Guerra Mundial] os trotskistas militantes do Partido de Trabalhadores Americanos apoiaram toda iniciativa de sindicalistas (incluindo algumas lideranças racistas) de resistir ao apelo conjunto do governo e dos comunistas para manterem sua disciplina no esforço da Guerra<sup>283</sup> (BUHLE, 1983, p.31).

\*\*\*

Estes foram alguns exemplos de como a Depressão dos anos 1930 atingiu personagens de *The American Clock* psicológica, social, cultural e economicamente, simbolizando, assim, o sofrimento de muitos americanos durante esta década de crise econômica. Os membros da família Baum foram afetados pela gradual perda de seus bens, o que gerou a mudança de suas concepções e ações ao longo da peça (tal como Lee, que se afasta de seus pais e se aproxima da militância comunista, para, posteriormente, se tornar cético a ela); Sidney e Joe, por sua vez, sofreram com a recessão da economia, e não conseguiram seus objetivos pessoais de realização profissional, sendo que o primeiro enfrentou a questão do casamento por conveniência, e o segundo se decepcionou com a distância entre a teoria desenvolvida por Marx e Engels e a prática, cheia de dificuldades e contradições, de muitos movimentos de esquerda da época.

Há outros personagens que poderiam também ser analisados nesta seção do trabalho. No entanto, como será visto a seguir, eles serão importantes para o estudo de outros aspectos presentes em *The American Clock*.

## **PARTE B: O ÉPICO NA ESTRUTURA FORMAL E NA MATÉRIA REPRESENTADA PELA PEÇA**

A Parte B desta tese (seções 3, 4, 5 e 6) tem como objetivo analisar *The American Clock* em sua forma e matéria representada, e estudar como o épico está presente em diferentes elementos constitutivos da peça, tais como a construção tempo-espacial e as falas dos per-

---

<sup>283</sup> “And in the Wartime era to follow, the militant 'Third Camp' Trotskysts of the American Workers Party supported every initiative of unionists (including some very racist leaderships) to resist the joint appeal of the government and the Communists for discipline in the War effort”. [tradução minha]

sonagens de *Clock*. A seção 6, particularmente, tem como finalidade expor as diferenças entre duas versões de *The American Clock* no que tange à sua construção formal - e, obviamente, o aspecto épico será um elemento central na comparação entre estas duas versões.

### **3. Recursos épicos: concepções cênicas de tempo e espaço**

#### **Autonomia das cenas e planos temporais**

A peça dramática convencional é baseada na causalidade, em que cada ação executada pelos personagens é causa da ação seguinte. Sua estrutura temporal apresenta um começo, meio e fim – ou seja, o enredo da obra teatral é inicialmente exposto por meio dos diálogos intersubjetivos, desenvolvido e, com o auxílio de um clímax, concluído num desenlace. O que ocorre em *The American Clock* destoa consideravelmente desta construção dramática baseada na causalidade e na temporalidade linear.

Na verdade, *The American Clock* apresenta uma estrutura episódica algo semelhante ao que Brecht, em seus textos teóricos, descreve como sendo parte de seu Teatro Épico: “O romancista alemão Döblin fez uma caracterização excelente quando disse que a épica, diferentemente da dramática, podia ser cortada, por assim dizer, com uma tesoura em pedaços independentes - e ainda assim estes pedaços seguiriam sendo viáveis<sup>284</sup>” (BRECHT, 2010, p.44).

Apesar de sua divisão em dois atos, as numerosas cenas de *The American Clock* possuem um bom grau de autonomia entre si, se parecendo muito mais com episódios independentes do que com cenas cujas ações desencadeiam as cenas seguintes. O que interliga estes episódios não é a causalidade dramática, mas sim a matéria histórica analisada por Miller na peça: a Depressão econômica.

Esta autonomia das cenas não foi vista com bons olhos por determinados críticos. Rich (1980), por exemplo, critica a montagem nova-iorquina de *Clock* em 1980, e vê o surgimento de “personagens sem utilidade” na peça – provavelmente, esta “inutilidade” é enxergada pelo fato de estes personagens não terem ligação direta com as ações desencadeadas pela família Baum, apontada por muitos críticos como a “representação” autobiográfica de Miller e seus familiares:

---

<sup>284</sup> “El novelista alemán Döblin hizo una caracterización excelente cuando dijo que la épica, a diferencia de la dramática, podía cortarse, por así decir, con la tijera em trozos independientes que seguían siendo viables”.

A história dos Baum, ao mesmo tempo, foi agora expandida sem ser aprofundada. As relações familiares são em geral postas como esquetes ou anunciadas ao invés de serem totalmente dramatizadas, e elas são desordenadas por meio da inclusão de personagens sem utilidade<sup>285</sup>.

Se pensarmos do ponto de vista da estrutura dramática, baseada na ideia de que uma cena é a causa da outra, a concepção de “personagem inútil” para o enredo da peça pode ser levada em conta. No entanto, todos os personagens de *The American Clock* são importantes se considerarmos que eles representam diferentes setores sociais e econômicos dos EUA atingidos pela Depressão. E, por consequência, a autonomia das cenas é necessária e justificada para representar cenicamente estes setores sociais diversos. A forma episódica e épica é ferramenta essencial nesta construção do “painel”, do “mural”<sup>286</sup> descrito por Miller em seus ensaios, responsável pela análise da matéria histórica da peça (a crise econômica da década de 1930)<sup>287</sup>.

Um exemplo desta autonomia das cenas de *Clock* são os episódios envolvendo Henry Taylor, o proprietário rural de Iowa, e Dr. Rosman, o psiquiatra do empresário Arthur Robertson.

Sem contar a sua participação no coro narrativo, Taylor aparece em duas cenas da peça: na que quase tem a sua fazenda leiloada para quitar dívidas com os bancos, e, posteriormente, ao abandonar suas terras em Iowa e viajar para Nova Iorque, quando bate na porta dos Baum em busca de comida e moradia. Depois desses acontecimentos, não se sabe qual foi o “final” de Taylor: não há mais menção a ele na peça, e não sabemos o que ocorreu com o fazendeiro após ele não ter sido autorizado a morar no porão da casa de Moe.

Dr. Rosman, por sua vez, aparece num único episódio da peça, numa consulta concedida a Robertson. Nesta cena, o empresário aconselha o psiquiatra a retirar os seus investimentos do mercado financeiro, uma vez que ele já previa a crise econômica. Ironicamente, enquanto se esperava que Robertson consultasse Rosman no intuito de solucionar os seus conflitos psicológicos, é o psiquiatra quem recebe conselhos de ordem econômica do empresário.

Assim, em nenhum momento Taylor e Rosman se conhecem e se encontram em cena, estando o psiquiatra e o proprietário rural em episódios autônomos e distintos da peça (este

<sup>285</sup> “The Baums' story, meanwhile, has now been expanded without being deepened. The familial relationships are often sketched in or announced rather than fully dramatized, and they are cluttered with additional deadwood characters.” RICH, F. Miller's *The American Clock*. *The New York Times on the web*, 21 nov. 1980. Disponível em: <http://partners.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-clock80.html>. Acesso em: 30 jan. 2015.

<sup>286</sup> A presença desta concepção de mural na peça será analisada numa outra seção do trabalho.

<sup>287</sup> Curiosamente, de certa forma, Brecht também aponta, em seus textos teóricos, a possibilidade de surgimento de elementos épicos em locais em que crítica e público enxergam “erros” na estrutura dramática: “No velho teatro o efeito distanciador aparece, sobretudo, quando o velho teatro comete ‘erros’ [En el viejo teatro el efecto distanciador aparece sobre todo cuando el viejo teatro comete ‘errores’]” (BRECHT, 2010, p. 157).

último sequer dialoga com os Baum, o que poderia ser um elo ligando ambos). A relação entre os dois personagens está somente no fato de que eles sofrem os efeitos da Depressão econômica, sendo que o primeiro empobrece e tem que migrar para a cidade em busca de alimento e moradia, e o segundo só não perde os seus bens devido aos conselhos de Robertson; mesmo assim, ele tem que se desfazer de todos os seus investimentos no mercado financeiro<sup>288</sup>.

Além disso, há casos na peça em que personagens não dialogam entre si, sendo a sua única relação a de narrador-objeto narrado. No episódio que envolve os investidores Durant e Livermore, eles não têm qualquer contato dialógico com Henry Taylor, por exemplo. No entanto, o proprietário rural participa do coro (cf. 2012, p. 427) que narra e comenta elementos desta cena (a questão do coro narrativo será analisada adiante).

Outro traço épico da peça, além da autonomia entre as cenas, está nos planos temporais que *The American Clock* apresenta. Estes planos trazem o passado ao palco (sendo o passado o tempo da Épica), e rompem com o conceito dramático de linearidade temporal.

É possível dizer que a obra se divide num “plano do passado” e num “plano do presente”. O primeiro seriam os episódios que se desenvolvem nos anos 1930, durante a Depressão econômica. Podemos incluir também, neste plano, os diálogos que acontecem num momento pré-crise, tal como as cenas iniciais dos Baum, cuja opulência financeira é visível e serve para contrastar com o período de recessão, e o diálogo final entre Lee e Sidney durante uma luta de boxe, anos depois da Depressão, cuja referência a amigos mortos em guerra indica uma forte ligação desta cena com os anos 1940 e 1950 (Segunda Guerra Mundial).

Já o plano do presente (anos 1970 ou 1980) abrange, em geral, os comentários narrativos à plateia, feitos por personagens ou pela própria companhia de atores (que aparece, em determinados momentos da peça, como um personagem coletivo), responsáveis por narrar e debater o que ocorre nas cenas, além dos próprios acontecimentos relacionados à Depressão. No entanto, a presença do vaudeville em *Clock* (que será analisada numa outra seção do trabalho) faz com que estes comentários ocorram não só verbalmente. Eles podem acontecer tam-

---

<sup>288</sup> Ambos os episódios de Henry Taylor e Dr. Rosman se completam, em seu significado, somente por estarem inseridos no contexto da Depressão econômica cenicamente exposta. Brecht também defende que as cenas, independentes entre si, se completam mutuamente em seus significados sob a perspectiva da análise histórica e socioeconômica: “Comprender um através do outro (a cena, a princípio independente por seu sentido, descobre-se como partícipe de outro sentido adicional por sua conexão com outras cenas) [Comprender lo uno a través de lo otro (la escena, al principio independiente por su sentido, se descubre ser partícipe de otro sentido adicional por su conexión con otras escenas)] (BRECHT, 2010, p. 155).

bém por meio das músicas cantadas e tocadas, pelas danças, e por *performances* como a dos dançarinos-maratonistas<sup>289</sup> (cf. 2012, p. 440).

Entre os personagens que narram e fazem comentários à plateia sobre as cenas e aspectos da Depressão neste chamado plano do presente, estão, além da própria companhia de atores, os membros da família Baum (Lee, Moe e Rose), o empresário Robertson, a senhora negra de meia-idade Irene (que quase perde sua moradia e se junta a movimentos sociais), o empresário Ted Quinn (que, ao assumir a presidência de uma corporação, renuncia por ser contra as grandes corporações), o proprietário rural Henry Taylor, e o veterano de guerra negro Banks – o único que só aparece no plano do presente, e não participa dos diálogos dos anos 1930. Como pode ser visto, vários setores sociais diferentes – de empresários a vítimas de despejo, de proprietários rurais a veteranos de guerra – têm a possibilidade de narrar sua própria versão do que foi a Depressão econômica.

No entanto, esta divisão entre plano do passado e do presente não é estanque em *The American Clock*: em determinados momentos, os planos se entrelaçam, e a estrutura temporal da peça apresenta uma complexidade considerável. Alguns exemplos disso serão expostos a seguir.

### **A complexidade da estrutura temporal de *Clock***

Seria possível argumentar que *The American Clock* possui um enredo similar ao do drama (com início, desenvolvimento, clímax e conclusão) na trajetória de ascensão e queda da família Baum. No entanto, este é um tênue fio de enredo, diferente do que ocorre na forma dramática convencional. Não há, por exemplo, uma “resolução”, uma “conclusão”, ou um “desenlace” como o do drama na peça. No momento em que Moe e Rose são ameaçados pelo despejo (algo que poderia ser visto como um “clímax”), a cena é bruscamente interrompida por um salto temporal que mostra Lee, décadas depois, dialogando com Sidney sobre a Depressão e sobre as mortes de Moe e de Rose, que já haviam ocorrido há um bom tempo.

Não podemos dizer que há uma “resolução” ao conflito dos Baum. A peça deixa em aberto o que aconteceu com Moe e Rose depois que o cobrador da hipoteca bateu em sua porta. Não sabemos sequer se a família de Lee perdeu de fato a casa ou não. Na verdade, este tênue fio de enredo dos Baum serve muito mais para demonstrar as progressivas perdas que os americanos tiveram durante a Depressão (ou seja, sua função é muito mais a de contribuir na

---

<sup>289</sup> A questão dos dançarinos-maratonistas também será vista numa outra seção do trabalho.



construção da análise histórica presente na peça) do que para expor algum tipo de conflito dramático.

Se o “desenlace” da trajetória de Moe e de Rose ao longo da Depressão é deixado em aberto, o modo como *Clock* é finalizada é ainda mais distante do que ocorre no drama. Não são os acontecimentos da peça que levam à sua resolução. Há um debate entre Robertson e Ted Quinn, em que eles discutem como a Segunda Guerra Mundial e as medidas político-econômicas de Roosevelt contribuíram para o fim da crise econômica, e, de repente (cf. 2012, p.495), Quinn simplesmente anuncia, como um narrador, o fim da obra teatral (“É isto!<sup>290</sup>”).

Assim, *The American Clock* não termina tal como uma obra dramática, com a conclusão do enredo. Sua finalização é determinada por Ted Quinn, um dos narradores-personagens de *Clock*, quando ele acha que deve fazê-la (num procedimento puramente épico). E Quinn decreta o fim da peça no intuito de começar a dançar, uma vez que, ironicamente, não queria mais discutir com Robertson o que tirou os EUA da Depressão, sendo esta outra questão que a obra teatral deixa em aberto para que o público reflita sobre ela.

Se o desenlace dramático, resultado de cenas causalmente ligadas, não aparece em *The American Clock*, tampouco o tempo linear próprio do drama estará presente nesta peça. Algo que exemplifica isto é o grande número de saltos temporais que estruturam tanto o tênue fio de enredo dos Baum quanto as outras cenas de *Clock*.

Os saltos temporais podem ser indicados de diferentes maneiras em *The American Clock*. Determinados marcadores de tempo, por exemplo, são utilizados. A primeira frase da peça, dita por Rose, faz referência ao “verão de 1929” (cf. 2012, p.417). No entanto, ainda no primeiro ato, Lee aparecerá com roupas de inverno (cf. 2012, p.434). Por meio das vestimentas do jovem, que indicam uma mudança de estação, podemos perceber que houve uma passagem de tempo, um salto temporal de, no mínimo, alguns meses<sup>291</sup> (salto este próprio dos textos de cunho épico). É possível inferir que a família está no “inverno”, o que simboliza o início da entrada dos Baum no mais profundo da crise econômica.

Estes saltos temporais também são indicados por informações históricas presentes na peça. Isto pode ser exemplificado se considerarmos a transição entre a cena em que Moe e Lee, sofrendo com a Depressão, comparecem ao *relief office* para pedir por auxílio governamental, e o diálogo de Lee e Edie, escritora dos diálogos dos quadrinhos do *Superman*.

---

<sup>290</sup> QUINN (...): That's it! (...).

<sup>291</sup> No entanto, como Lee se refere, nesta cena, à falência dos bancos e ao feriado bancário (*Bank Holiday*), promulgado por Roosevelt em 1933, é provável que este salto temporal seja maior.

Na cena que ocorre no *relief office*, já se fala no WPA (*Works Progress Administration*), programa federal criado em 1935 pelo governo americano para gerar empregos públicos a desempregados durante a Depressão. Lee, por sua vez (cf. 2012, p. 471), busca por uma vaga para trabalhar em uma destas áreas do WPA: a do Projeto Federal de Escritores (*Federal Writer's Project*), cujo início das atividades também se deu em 1935. Além disso, neste mesmo episódio (cf. 2012, p. 473), o personagem Toland lê no jornal que a atriz Helen Hayes investiria dinheiro para encenar *Victoria Regina*, peça de Laurence Housman – outro indício da data desta cena, uma vez que esta obra teatral foi encenada entre 1935 e 1936<sup>292</sup>.

No episódio seguinte, podemos inferir, pelo diálogo entre Lee e Edie, que o rapaz conseguiu este emprego no WPA (cf. 2012, p.480), e que trabalharia nos “guias [*guides*]” desenvolvidos pelo Projeto de Escritores, cujo objetivo era registrar os aspectos históricos, geográficos e culturais de várias regiões dos EUA. No entanto, Edie estava escrevendo diálogos para os quadrinhos do *Superman*, sendo que a estreia destes quadrinhos se deu em junho de 1938 (cf. KUSHNER [ed], 2012, p.817). Neste sentido, é possível dizer que, apesar de serem episódios cenicamente expostos em sequência, entre a cena do *relief office* e a que envolve Edie, há, pelo menos, um intervalo de dois ou três anos, num salto temporal considerável.

Estes saltos acontecem porque a peça representa cenicamente muito menos o tempo cronológico do que os processos históricos presentes na Depressão: a transição entre as duas cenas citadas serve para indicar, por exemplo, a ligação existente entre as dificuldades econômicas vividas por Lee, Moe e outros americanos da época (que precisaram buscar por ajuda governamental num *relief office*) e as tentativas do governo Roosevelt de solucionar estas dificuldades (exemplificadas pela criação de projetos como os dos guias histórico-geográficos da WPA).

Além dos saltos temporais, presentes em *The American Clock*, podemos encontrar, em determinados episódios, diferentes datas históricas dentro da mesma cena, o que rompe ainda mais com qualquer conceito de linearidade temporal. Como dito anteriormente, pelos acontecimentos ocorridos no episódio do *relief office*, é possível situá-lo entre 1935 e 1936. No entanto, o personagem Kapush faz referência, nesta cena, à nomeação do magistrado Félix Frankfurter à Suprema Corte dos EUA (cf. 2012, p.472), algo que só acontecerá em 1939. Aqui, novamente, o importante não é a lógica e a linearidade do tempo, mas sim a referência feita ao conflito entre Roosevelt, que queria manter seus programas sociais (dos quais o WPA,

---

<sup>292</sup> INTERNET BROADWAY DATABASE. Verbete Sobre *Victoria Regina* (1935), de Laurence Housman. Disponível em: <http://ibdb.com/production.php?id=12049>. Acesso em: 05 jan. 2015.

nesta cena, é um exemplo), e a Suprema Corte, que constantemente os julgava inconstitucionais (algo já analisado numa outra seção do trabalho).

Outro exemplo de diferentes datas históricas dentro da mesma cena ocorre no episódio em que Rose joga cartas com seus familiares. Vovô encontra-se lendo jornal, e comenta que o presidente Roosevelt deveria ser aclamando “rei” (cf. 2012, p.483), uma vez que todos sabiam que ele iria ganhar as eleições, e, assim, seria desnecessário outro processo eleitoral. Esta fala do pai de Rose faz menção às sucessivas reeleições de Roosevelt para a presidência dos EUA (três, no total), sendo que a primeira ocorreu em 1936. No final desta cena, no entanto, quando os Baum estão na iminência do despejo, Roosevelt é chamado de “novo presidente” por Moe (cf. 2012, p.491), sendo que o democrata se torna este “novo presidente” em 1933.

Assim, torna-se, novamente, problemática, qualquer tentativa de classificar a cena do iminente despejo de Moe e de Rose como “climática” em termos dramáticos (em que a tensão chega a seu nível máximo), uma vez que a linearidade temporal sequer é mantida nela: pelo contrário, há um “paradoxo cronológico” que indica a autonomia do tempo na peça, e só se justifica se pensarmos nos eventos de *Clock* como interligados no intuito de analisar os processos históricos da Depressão.

Numa mesma cena, temos dois momentos diferentes cujo intervalo entre ambos cria um salto temporal considerável. Além disso, ele é um salto temporal que “volta” no tempo: primeiro, temos a alusão às várias reeleições do presidente democrata (que se iniciaram em 1936), e, em seguida, há uma regressão cronológica na qual Roosevelt é chamado de “novo presidente” pelo pai de Lee (1933). Curiosamente, esta fala de Moe, finalizando uma das últimas cenas de *Clock* (uma vez que o próximo diálogo entre Sidney e Lee já se dá num contexto pós-Depressão) faz a peça voltar, de certa forma, ao início da crise econômica, numa progressão temporal muito mais cíclica (ou espiral, com o agravamento da recessão em relação ao começo da peça) do que linear. No entanto, o paradoxo cronológico, novamente, se justifica na análise do processo histórico: no caso desta cena, a representação da imagem e da forte presença de Roosevelt durante a Depressão (criticado por Vovô, mas visto por Moe como a salvação num momento de dificuldades financeiras).

No final da peça, ainda temos a aproximação, feita pela estrutura épica de *Clock*, entre os anos 1930 e outras décadas da história norte-americana, sobretudo em relação à política bélica exercida pelo governo dos EUA ao longo do século XX. Após o período de Depressão, Sidney e Lee conversam sobre amigos mortos em guerra. Quando o primeiro fala sobre Lou Charney, que morreu na Itália (provavelmente, durante a Segunda Guerra Mundial), persona-

gens proferem à plateia, num procedimento épico, frases como “Coreia”, “Vietnã”, e “muitas guerras no quarteirão” (cf. 2012, p.492).

Outro elemento que destrói qualquer possibilidade de linearidade do tempo na peça são os planos temporais presentes em *The American Clock*. Como dito anteriormente, podemos considerar a presença dos planos do passado (os diálogos ocorridos antes e durante a Depressão, além da cena entre Lee e Sidney, provavelmente nos anos 1940 ou 1950) e do presente, nos anos 1970 ou 1980 (os comentários épico-narrativos de personagens à plateia). Um exemplo da construção destes planos em *Clock* se dá na cena do *relief office*. Este episódio, ambientado nos anos 1930, é finalizado pelo empresário Arthur Robertson, no plano do presente, que narra e comenta à plateia sobre o que ocorre no palco - mais especificamente, sobre como, mesmo com tantas pessoas passando por dificuldades financeiras (exemplificadas nesta cena), a estrutura socioeconômica dos EUA não foi destruída:

ROBERTSON: Às vezes você tem que pensar o que manteve as coisas no seu lugar, e talvez tenha sido apenas o Futuro: as pessoas ainda não estavam prontas para desistir. Como um deus, isto foi sempre idolatrado entre nós, e eles não poderiam virar suas costas para isto. Talvez tenha sido simples assim. Porque de um ponto de vista objetivo, eu não entendo como ela [a estrutura socioeconômica] resistiu<sup>293</sup> (2012, p.478).

Temos, neste caso (e em muitas outras cenas ao longo de toda a obra teatral), a justaposição entre o plano do passado (anos 1930) e o plano do presente (anos 1970), o que rompe com qualquer possibilidade de linearidade temporal em *Clock*. Além disso, não podemos dizer que Robertson, como narrador-personagem, testemunhou os sofrimentos dos americanos na cena do *relief office* (anterior ao comentário), nem tampouco o suicídio do personagem Joe (posterior à fala do empresário); na verdade, a estrutura da peça faz com que as performances, os diálogos e os comentários, justapostos, comentem uns aos outros, num procedimento épico. Estas palavras de Robertson, além de fazerem a transição entre os episódios, servem para analisar o desespero de muitas pessoas neste período histórico (desespero presente tanto na cena anterior quanto na posterior ao comentário do empresário).

Como dito anteriormente, esta justaposição entre os planos temporais é bastante complexa na peça. Isto é perceptível em outro comentário de Robertson à plateia:

---

<sup>293</sup> ROBERTSON: Then and now, you have to wonder what really held it all together, and maybe it was simply the Future: the people were still not ready to give it up. Like a God, it was always worshipped among us, and they could not yet turn their backs on it. Maybe it's that simple. Because from any objective viewpoint, I don't understand why it held.

ROBERTSON: Para mim... está começando a parecer a Alemanha em 1922, e eu estou tendo preocupações reais com os bancos. Há momentos em que eu ando com vinte e cinco, trinta mil dólares nos meus sapatos<sup>294</sup> (2012, p.431).

Robertson está, no plano do presente (anos 1970 ou 1980), narrando ao público do teatro o que ele viveu na década de 1930. No entanto, os verbos utilizados não estão no pretérito, como seria comum numa narrativa. Ele não diz “tinha” preocupações, mas “estou tendo”; nem tampouco “andava”, mas “ando”. Este uso verbal no tempo presente dá uma impressão de que Robertson ainda está vivendo as dificuldades daquela época, e, neste sentido, “funde” o passado e o presente em sua fala, criando uma simultaneidade temporal.

Outro exemplo desta fusão de tempos se dá no final da peça. Rose, narradora e personagem, é alguém que foge de qualquer limitação temporal em *Clock*. Mesmo após o episódio entre Sidney e Lee, em que ambos dialogam sobre sua morte, a esposa de Moe ainda aparece “atuando” nas cenas finais. Numa de suas falas, ela, inclusive, repete a mesma frase com o filho:

LEE: Ou ela lamentava seu destino de mulher...

ROSE e LEE: "Eu devia ter nascido vinte anos mais tarde!" (2012, p.494)<sup>295</sup>

Como narrador, no plano do presente, Lee comenta sobre os conflitos vividos pela mãe ao longo de sua vida. Rose, também como narradora (uma vez que, no plano do passado, ela já havia morrido), fala a mesma frase com o filho simultaneamente. No entanto, podemos inferir que esta frase havia sido dita durante a Depressão (plano do passado), quando Rose reclamava da condição da mulher, oprimida pelo homem em vários aspectos neste contexto histórico. Assim, Lee e sua mãe, como narradores (tempo presente), parafraseiam (ou “auto-parafraseia”, no caso da esposa de Moe) o que Rose dizia (tempo passado) durante os anos 1930. Temos também, neste caso, uma simultaneidade temporal bastante complexa.

A frase “Você ouviu isto! eles dizem que os negros estão vindo para cá!”<sup>296</sup> (2012, p.494) é outra das falas ditas por Lee e por Rose simultaneamente, misturando os planos do passado e do presente. O filho de Moe comenta que sua mãe se parecia muito com os Estados Unidos – provavelmente, em suas contradições, uma vez que Rose podia adotar este discurso

<sup>294</sup> ROBERTSON (*from choral area*): To me... it's beginning to look like Germany in 1922, and I'm having real worries about the banks. There are times when I walk around with as much as twenty-five, thirty thousand dollars in my shoes.

<sup>295</sup> LEE: Or she'd lament her fate as a woman...

ROSE and LEE: "I was born twenty years too soon!"

<sup>296</sup> LEE and ROSE: "Did you hear! They say the colored are moving in!"

contra os afrodescendentes (demonstrando medo do que poderia acontecer com esta migração dos negros) ao mesmo tempo em que era capaz de conversar com eles no metrô. Neste sentido, assim como a mãe de Lee podia ter este tipo de atitude contraditória, o país que prometera igualdade política e oportunidades financeiras a seus habitantes permitiu, em determinados momentos da história, que afrodescendentes fossem muitas vezes segregados social e economicamente.

Com alguns destes exemplos, foi possível verificar a complexidade de *The American Clock* no que se refere à sua construção temporal, muito pouco preocupada com a linearidade cronológica, e estruturada no intuito de analisar os processos históricos relacionados à Depressão<sup>297</sup>. Podemos, neste sentido, perceber a presença do épico nesta estrutura de tempo em *Clock* por meio de seus saltos temporais e planos do passado e do presente (este último com seus comentários narrativos à plateia).

### **As referências de tempo na peça**

Como sinal do processo histórico exposto cenicamente, chama a atenção, em *The American Clock*, o grande número de expressões temporais que aparecem ao longo desta obra teatral. O próprio título da peça já é um exemplo disso, uma vez que porta em si a referência ao relógio (*clock*).

Assim, *The American Clock* analisa a época em que o “relógio americano” marchava sem saber se continuaria marchando. Neste contexto de crise econômica, acreditava-se até mesmo no fim do país, ou de sua estrutura liberal e democrática. Numa década de Grande Depressão, intensifica-se o questionamento de certos pressupostos do imaginário político e cultural americano – tal como a noção de sucesso individual separada de qualquer análise da estrutura social. Nos anos 1930, havia a dúvida se os EUA como nação hegemônica e liberal continuaria existindo ou se estaria chegando ao fim, imitando a derrocada de impérios como o

---

<sup>297</sup> Rosenfeld comenta sobre a construção temporal no Teatro Épico de Brecht, cuja preocupação é muito mais com os processos sociais do que com a linha cronológica das ações. De certa forma, esta ênfase nos processos sociais também ocorre em *The American Clock*: “O encadeamento rigoroso da Dramática pura, o qual sugere a situação irremediavelmente trágica do homem, devido ao evoluir inexorável da ação linear, é substituído pelo salto dialético. Esta estrutura em curvas permite entrever, em cada cena, a possibilidade de um comportamento diverso do adotado pelas personagens, de acordo com situações e condições diversas” (ROSENFELD, 2006, p.150).

Romano<sup>298</sup>. O que se viu é que a sua economia só não entrou em colapso total, entre outras coisas, graças às medidas de Roosevelt e ao *boom* econômico da Segunda Guerra Mundial.

Em *The American Clock*, sabemos desde o início a data em que as ações na obra ocorrem, e elas se encontram no passado, sendo constantemente narradas e comentadas pelos personagens-narradores no plano do presente. A primeira frase da peça, em que Rose, como narradora, afirma “no verão de 1929”, deixa bem claro em que tempo histórico os personagens estão situados. Esta frase indica que se trata de um período anterior, e não do presente da peça nos anos 1970-80 – sendo o passado pertencente à Épica. Assim, as cenas de *Clock* passam a fazer parte de uma narrativa (outro traço épico da obra), que “conta uma história (a da crise econômica dos EUA nos anos 1930)” por meio da estrutura cênica.

Dentre as expressões temporais constantemente utilizadas na peça, destacam-se os meses e as estações do ano. O “verão de 1929” de Rose simboliza o limite do período de prosperidade nos EUA. A quebra da bolsa – marco inicial da Depressão – viria em outubro, ou seja, no outono. Como dito anteriormente, quando as dificuldades financeiras se intensificam na família Baum, Lee vai aparecer com roupas de inverno (cf. 2012, p.434), sendo que o inverno, neste caso, representa o pior da crise econômica. Esta estação do ano também estará presente na neve e no frio do qual reclamam os proprietários rurais (seja pela sensação térmica, seja pelas condições inadequadas para o plantio) na cena em que Henry Taylor quase tem sua fazenda leiloada (cf. 2012, p.436).

Na cena em que Robertson dialoga com seu psiquiatra, Dr. Rosman (cf. 2012, p.422-3), o empresário afirma que suas vendas pararam em maio (primavera) e em agosto ainda não haviam voltado (verão), dando os indícios do início da crise em 1929. Já num comentário de Rose ao público (cf. 2012, p.451), ela diz que está no mês de outubro, ou seja, num período em que os Baum ainda não haviam saído do outono da recessão. Neste comentário, a mãe de Lee fala sobre jovens universitários que, formados, não tinham como trabalhar (devido ao desemprego da época), e estavam jogando bola na rua.

Entre os meses mencionados em *Clock*, destaca-se o mês de julho. Na cena em que Fanny persuade seu filho Sidney a se casar com Dóris para obter vantagens financeiras, o rapaz afirma que “estamos apenas em julho [*it's only July*]” (2012, p.452). Esta indicação de

<sup>298</sup> Chama a atenção também a presença de expressões na peça ligadas a “Roma”. Na cena em que Lee está conversando com seus amigos universitários, Rudy diz que vai fazer o curso de “Instrumentos de Banda Romana [*Roman Band Instruments*]” (cf. 2012, p.460) só para se manter na universidade e não precisar procurar por emprego nos anos 1930. Já no episódio dos investidores, Tony tem esperanças de que a crise econômica passará, e as ações no mercado financeiro voltarão a subir como “Velas Romanas [*Roman Candles*]” (cf. 2012, p.424), termo utilizado para designar um tipo de fogos de artifício. É possível que esta “menção a Roma” em *Clock* seja uma alusão ao conceito de “Império Americano”, que, tal como o Império Romano, poderia ter sua derrocada a qualquer momento naquele contexto de Depressão.

tempo demonstra que a peça retornou ao verão; no entanto, este é um “verão irônico”, uma vez que ele remete à tentativa frustrada de Sidney de fazer sucesso como compositor musical.

E, no início da última cena de Moe e sua esposa nos anos 1930, em que a mãe de Lee joga cartas com familiares, Rose faz menção ao “julho interminável no Brooklyn [*endless Brooklyn July*]” (2012, p.481), retornando ao verão novamente, numa espécie de fechamento de ciclo sazonal. No entanto, este último verão não é o de 1929, mencionado pela mãe de Lee no início de *Clock*, em que ainda havia alguma prosperidade econômica, mas sim o de anos depois, quando a Depressão estava em seu momento mais profundo, com os Baum na iminência do despejo. Como dito anteriormente, isso nos faz pensar não num tempo linear, mas sim num ciclo em espiral (de um mês de julho a outro), em que a família Baum sofreu transformações em sua trajetória de ascensão e queda na década de 1930. De qualquer forma, este movimento cíclico se fecha para a Depressão, e se abre para a economia crescente do pós-Segunda Guerra Mundial, já presente, de certa forma, no diálogo final entre Lee e Sidney.

Nesta mesma cena em que Rose e Moe são ameaçados pelo despejo, o pai de Lee utiliza a expressão temporal “sempre” para afirmar, ainda que aflito, que a crise econômica não duraria eternamente: “Isto não pode... Isto não pode continuar para sempre, Rose, um país não pode simplesmente morrer! (...) <sup>299</sup>” (2012, p.490).

As horas também aparecem mencionadas em *Clock*. Na cena dos investidores, o empresário William Durant, já consciente de sua falência econômica, diz a Jesse Livermore que vai para casa, pois “já é mais de meia-noite [*it’s long past midnight*]” (2012, p.428). A meia-noite, aqui, simboliza este tempo noturno de crise financeira, em que ambos os investidores perderão o seu patrimônio.

Já no episódio do *relief office*, Irene, a senhora negra de meia-idade, decide pressionar Ryan, o assistente social, no intuito de buscar ajuda financeira do governo para ela e para outros membros do movimento social do qual participava e que estavam à beira do despejo. Para isso, Irene diz que já são “quase dez horas” (cf. 2012, p.472), numa expressão temporal que reflete a urgência buscada pela senhora afrodescendente no auxílio aos que estavam sofrendo com dificuldades oriundas da Depressão.

A imagem do relógio, por sua vez, além de aparecer no título da peça, também é utilizada nesta mesma cena do *relief office*. Dugan, personagem de origem irlandesa, chama Kapush, imigrante do leste europeu, de “relógio-cuco”: “Volta para o relógio, seu cuco” <sup>300</sup> (2012, p.472). O irlandês critica Kapush por este não parar de falar (com um termo que tam-

<sup>299</sup> MOE (...): This can’t... it can’t go on forever, Rose, a country can’t just die! (...).

<sup>300</sup> DUGAN (...): Get back in the clock, ya cuckoo!



bém pode significar “louco” em inglês), e por suas ideias consideradas conservadoras (sendo o cuco um relógio antigo).

Também chama a atenção, na peça, a utilização da locução verbal “*used to be*”, que, em português, é equivalente ao pretérito imperfeito (“era”). Ela aparece em *Clock* para indicar como estruturas existentes há muito tempo em solo americano estavam sendo pulverizadas pela crise econômica. Moe, por exemplo, diz ao ex-taxista Toland, no *relief office*, que ele “era” dono do seu próprio negócio. Toland, por sua vez, responde irônica e humoristicamente: “‘Era’. Com quem quer que você fale, é a mesma expressão: ‘eu era’. Se eles não fizerem alguma coisa, num dias destes alguém vai dizer que este ‘era’ um país<sup>301</sup>” (2012, p.474).

A mesma locução verbal é utilizada na cena em que a propriedade rural de Henry Taylor quase foi leiloada. O juiz Bradley pede o apoio dos fazendeiros nos leilões das terras e do maquinário, uma vez que todos eles supostamente seriam donos de propriedades. Brewster, um dos mais radicais no movimento dos fazendeiros de Iowa, explicita a contradição no discurso do juiz, dizendo que eles “eram”, e não são mais proprietários, já que estão perdendo os seus bens com a crise econômica e com a ação de cobrança de dívidas dos bancos: “*Used to be, judge, used to be!*” (2012, p.437).

### **A questão da elegia**

Outro aspecto temporal presente em *The American Clock* é a noção de “elegia”, que aparece fortemente no episódio em que Rose joga cartas com seus familiares. Vale lembrar que, nesta cena, a mãe de Lee demonstra bastante nervosismo com a difícil situação econômica da família, e se irrita facilmente com qualquer fala, gesto ou ação dos outros personagens com os quais ela dialoga.

O ápice desta crise nervosa de Rose acontece quando Dóris (a mesma que se casa com Sidney, primo de Lee) comenta que queria saber a resposta de um desafio proposto por uma emissora de rádio, sendo que quem decifrasse o “enigma” ganharia quinze dólares. A pergunta era sobre a autoria do poema “*Gray’s Elegy [Written] in a Country Churchyard*”. Rose, amante e conhecedora de artes (música, literatura), chora e se desespera com a falta de conhecimento de Dóris, uma vez que esta emissora de rádio “havia pregado uma peça” em seus ouvintes: o nome do autor (Thomas Gray) foi dito como se fosse parte do título do poema. É

---

<sup>301</sup> TOLAND: Used-ta. Whoever you talk to, ‘I used-ta’. If they don’t do something, I tell ya, one of these days this used-ta be a country.

como se perguntássemos, em português, quem escreveu a “Canção do Exílio de Gonçalves Dias”:

LUCILLE: Seria Gray?

*Rose olha para ela, uma tristeza enorme em seus olhos. Com certa timidez, LUCILLE continua:*

Bom, ele diz “Elegia de Gray”, não é?

DÓRIS: Mas como poderia ser Gray? Este é o título!

*ROSE está olhando para frente, demonstrando agonia e desespero*<sup>302</sup> (2012, p.487-8).

Poderíamos perguntar, nesta cena: por que um dramaturgo norte-americano, nos anos 1970-80, faz alusão a um texto de um poeta inglês do século XVIII? Esta referência não é gratuita.

“*Elegy Written in a Country Churchyard* [Elegia escrita no pátio de uma igreja rural]” é um poema criado por Thomas Gray (1711-1771). Embora ainda tenha características neo-clássicas em suas obras, Gray começa a introduzir em seus textos temas do Romantismo, antecipando, de certa forma, questões levantadas por nomes como Coleridge e Wordsworth. Dentre estes temas, está a valorização das pessoas humildes e de locais distantes da civilização citadina (tal como o contexto rural).

É exatamente o que ocorre no caso desta elegia. Escrita em 1751, ou seja, num momento histórico em que a Revolução Industrial na Inglaterra se iniciava e intensificava o processo de urbanização deste país, “*Elegy Written in a Country Churchyard*” procura dar destaque às pessoas humildes do campo. Diferentemente do que acontece no contexto urbano, os habitantes rurais descritos pelo poeta inglês morrem sem ter o reconhecimento, fama ou glória de reis e heróis nacionais (sendo que esta fama, muitas vezes, é classificada no poema como algo vão e passageiro).

Segundo Alexander (2000, p.134), este poema de Thomas Gray é uma tentativa de trazer algum reconhecimento às pessoas humildes que, mesmo depois de falecerem, não costumam ser contempladas pelos poetas: “A Elegia [de Gray], em contrapartida, é sobre a morte - não a morte de poetas ou da poesia, mas sim a dos pobres da região rural”<sup>303</sup>, que “não tiveram”, em suas vidas, “as chances de Gray [*had not had Gray’s chances*]” de serem reconheci-

<sup>302</sup> LUCILLE: Is it Gray?

*ROSE looks at her, an enormous sadness in her eyes. With a certain timidity, LUCILLE goes on:*

Well, it says “Gray’s Elegy”, right?

DORIS: How could it be Gray? That’s the title!

*ROSE is staring ahead in an agony of despair.*

<sup>303</sup> “The Elegy, by contrast, is about death, not the death of poets or poetry but of the rural poor.” [tradução minha]

dos. Isto pode ser identificado numa das estrofes de *Elegy Written in a Country Churchyard*<sup>304</sup>:

Que a Ambição não ironize seu útil trabalho,  
 Suas alegrias domésticas, seus obscuros destinos;  
 Nem a Glória ouça com um sorriso de desdém  
 Os pequenos e simples anais dos desfavorecidos.<sup>305</sup>

Fazendo referência a personalidades da época, o poema fala de poetas como John Milton e políticos como Cromwell que poderiam ter surgido entre estas pessoas humildes da região rural do poema, mas que morreram sem ter as suas habilidades desenvolvidas. Estes habitantes do campo, descritos por Gray, são comparados no texto a pedras preciosas mergulhadas no oceano, cuja beleza ninguém poderia contemplar, e flores que não conseguiram desabrochar no deserto.

Assim como Gray, Miller, em sua peça, faz referência ao universo rural por meio de personagens como Henry Taylor, que está entre os atingidos pelos efeitos da crise econômica. Tal como este poema do século XVIII alude àqueles que são esquecidos num contexto em que se inicia a Revolução Industrial, *The American Clock* procura registrar e inscrever na história o sofrimento dos pobres e anônimos que viveram com dificuldades e morreram durante a Depressão sem nenhum reconhecimento pela sua luta contra a recessão.

Além disso, se a elegia de Gray fala de potencialidades que não são desenvolvidas, *Clock* representa cenicamente aqueles que não conseguiram desenvolver suas habilidades devido à falta de recursos financeiros - entre eles, Sidney, primo de Lee, por exemplo, com seu sonho frustrado de se tornar um compositor musical famoso, e Rose, a única na cena que parece conhecer este texto poético inglês, e que acaba entrando para o grupo de pessoas pobres e esquecidas devido à Depressão. Este esquecimento é combatido por obras como a peça de Miller e o livro de Studs Terkel (este último será analisado adiante), que trazem à lembrança do público e dos leitores as mazelas deste contexto histórico.

O conceito de “elegia”, presente no título do texto de Thomas Gray e muito utilizado na literatura clássica, entre outras coisas, remete a um poema que homenageia, em geral, uma personalidade falecida. Neste sentido, ele faz referência ao tempo e ao passado, às boas obras

<sup>304</sup> In: ROLFE, W. J. (ed). *Select Poems of Thomas Gray*. New York: Harper & Brothers, Publishers, Franklin Square, 1883. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/30357/30357-h/30357-h.htm#chap3> (EBook #30357; Data de lançamento: 29 out. 2009). Acesso em: 24 jan. 2014.

<sup>305</sup> Let not Ambition mock their useful toil, / Their homely joys, and destiny obscure; / Nor Grandeur hear with a disdainful smile / The short and simple annals of the poor. [tradução minha]

feitas por aquele que já morreu. No entanto, se a peça de Miller tem aspectos líricos e elegíacos ao homenagear todos os pobres e anônimos que sofreram e não puderam desenvolver suas habilidades devido à Depressão, ela também apresenta uma análise econômica e histórica do processo de perdas dos americanos nesta década de 1930.

Como dito anteriormente, em *The American Clock*, o poema de Gray aparece mencionado no rádio. Isto é algo relevante, uma vez que a emissora procura usar os versos do poeta inglês para fins comerciais, dando como prêmio uma compensação financeira e lucrando monetariamente com a audiência de seu programa. A apropriação da “Elegia” (ou seja, de uma manifestação artística), feita pelos meios de comunicação midiáticos da época (algo que parece ter desagradado Rose), pode ser também vista como uma demonstração do processo de indústria cultural que se fortalecia nos EUA neste período, num contexto em que o rádio se popularizava entre os americanos, e facilitava a expansão desta indústria cultural.

### **A estrutura espacial e a questão do coro em *Clock***

Assim como a estrutura temporal de *The American Clock* destoa consideravelmente do que ocorre no drama convencional, apresentando uma grande complexidade, o mesmo ocorre com a construção espacial da peça, que tende muito mais ao épico do que ao dramático.

Muitas informações sobre o espaço em *Clock* aparecem na rubrica inicial da peça. Ao lermos esta rubrica, percebemos que o cenário está longe de ser o de um drama convencional. O palco apresenta poucos móveis, e é classificado como “flexível” por Miller: “O palco é uma área flexível para atores. Eles estão sentados numa área coral sobre este palco e retornam para ela quando suas cenas estiverem finalizadas. Os poucos móveis necessários devem ser visivelmente carregados pelos atores” (2012, p.417)<sup>306</sup>.

A flexibilidade do palco, necessária para a montagem de *Clock*, auxilia para que os atores tenham liberdade em sua forma de atuação, chegando a carregar objetos que servirão para a encenação. Tal como no teatro barroco (que possui muitos traços épicos, e aparece referenciado em outras obras de Miller deste período), os atores em *Clock* deixam bem claro em

---

<sup>306</sup> “*The set is a flexible area for actors. The actors are seated in a choral area onstage and return to it when their scenes are over. The few pieces of furniture required should be openly carried on by the actors*”.

cena que estão fazendo teatro, abdicando de qualquer tentativa de criação de uma “ilusão de realidade” dramática.<sup>307</sup>

A ausência de móveis e de adereços no palco (tal como acontece aqui) é algo comum num teatro de cunho épico, que trabalha com referências extrapalco e com o simbólico, não havendo a necessidade de uma construção realista do cenário. Uma vez que *The American Clock* representa cenicamente muitos lugares nos EUA – as fazendas de Iowa, o *relief office*, as diferentes casas dos Baum, o apartamento de Edie, o sul dos EUA (episódio entre Lee e Isaac) entre outros locais – seria inviável construir um cenário para cada uma destas cenas. Assim, elas são representadas no palco simbolicamente, por meio de procedimentos épicos que serão vistos adiante<sup>308</sup>.

Num cenário realista, seria praticamente impossível representar cenicamente estas várias regiões dos EUA numa estrutura de simultaneidade tempo-espacial tal como encontramos na peça. Neste sentido, este palco flexível, com sua parcimônia no uso de móveis e adereços, faz com que o simbólico<sup>309</sup> e o épico entrem em cena, além de auxiliar nas rápidas passagens temporais presentes em *Clock* (do presente ao passado e vice-versa)<sup>310</sup>.

A rubrica inicial continua:

---

<sup>307</sup> Sobre o teatro barroco: “A ilusão se potencializa para no fim desmascarar-se; a cortina sobe cedo demais enquanto no palco ainda se montam cenários e se provam as máquinas; a peça começa antes da peça, desenrola-se no seu próprio ensaio; os atores começam a brigar (ainda Pirandello e Wilder se inspiram no Barroco), enquanto da plateia se ouvem protestos. A figura cômica sai do papel, torce pelo público contra os colegas. É um teatro desenfreado que, no seu excesso, se desmascara como teatro e ficção” (ROSENFELD, 2006, p.60).

<sup>308</sup> Sobre a parcimônia de adereços cênicos, Brecht comenta que, em suas peças de cunho épico, “Uma parede e uma cadeira já são o bastante. Já é, também, muito difícil colocar corretamente uma parede e uma cadeira no palco. A parede e a cadeira não só devem estar postas para que o ator se acomode adequadamente, mas também estes elementos devem estar em boa harmonia e ser eficazes em si mesmos [Una pared y una silla ya son mucho. También es ya muy difícil poner bien derecha una pared y colocar bien una silla. La pared y la silla no sólo han de estar colocadas cómodamente para el actor, sino también formar una buena armonía y ser eficaces en sí mismas]” (BRECHT, 2010, p. 193).

<sup>309</sup> Brecht costuma fazer uma diferenciação entre o simbólico e o alegórico, em que o primeiro não é visto com bons olhos pelo dramaturgo alemão, uma vez que não contempla a possibilidade de transformação social: “Mas mais vazios, mais perigosos são os símbolos que não dão nenhuma margem para transformações (...). Não somente uma construção cênica servilmente imitadora da natureza, ou fantástica (estilizada) em certos elementos, é capaz de produzir a ilusão [dramática] total, mas também uma construção cênica simbólica pode produzi-la. [Pero más vacíos, más peligrosos son los símbolos que no dan ningún margen para transformaciones (...). No sólo una construcción escénica servilmente imitadora de la naturaleza, o fantástica (estilizada) en ciertos rasgos, es capaz de producir la ilusión total, también una construcción escénica simbólica puede producirla]” (BRECHT, 2010, p. 209-10). No entanto, o termo “simbólico” é usado neste texto num campo semântico mais geral, próximo do senso comum, e não pretende entrar, aqui, nesta seara de discussão proposta pelo dramaturgo alemão.

<sup>310</sup> Para Brecht, o cenário tem como função auxiliar para que o espectador tenha um olhar crítico ao que ocorre no palco, e tudo o que atrapalhe este olhar não deve fazer parte do espaço cênico: “As premissas para a utilização do efeito distanciador com o fim citado são que se limpe o cenário e a zona da plateia de todo elemento ‘mágico’ e que não se formem ‘campos hipnóticos’. Para tanto, evitou-se criar no cenário a atmosfera de um espaço determinado (habitação ao entardecer, rua no outono) [Las premisas para la utilización del efecto distanciador con el fin citado son que se limpie el escenario y la zona del público de todo elemento ‘mágico’ y que no se formen ‘campos hipnóticos’. Por lo tanto se evitó crear en el escenario la atmósfera de un espacio determinado (habitación al atardecer, calle en otoño)]” (BRECHT, 2010, p.131).

A impressão deve ser de uma vastidão em volta do palco, como se o país inteiro fosse este palco, ainda que a intimidade de certas cenas seja providenciada. O pano de fundo pode ser o céu, as nuvens, o próprio espaço sideral, ou uma impressão da geografia dos Estados Unidos <sup>311</sup> (2012, p. 417).

A citação acima sugere que a análise do indivíduo e de suas relações dialógicas mais imediatas (familiares, amigos) deve ser levada a uma dimensão social / nacional na peça (e até mais abrangente, com a presença do céu e do espaço sideral), cuja utilização do mapa dos Estados Unidos é o principal símbolo. E, de fato, *The American Clock* representa cenicamente vários e grandes setores do país atingidos pela crise econômica – desde a família Baum, por exemplo, da elite nova-iorquina, até os trabalhadores da área rural de Iowa.

A construção cênica de *Clock* também conta com uma *prop area* - área em que estão dispostos, à vista do público, os adereços cênicos, e na qual os atores pegam os objetos necessários a cada cena. Num determinado momento da peça, Lee, por exemplo, vai até à *prop area* onde pega uma bicicleta para mostra-la à mãe (cf. 2012, p.429). Esta bicicleta simboliza a que o filho de Rose havia comprado depois de retirar suas economias do banco e antes da falência da instituição bancária. Este objeto, posteriormente, será roubado num contexto histórico que permitiu elementos como pobreza, roubos e violência.

Esta *prop area*, em que os personagens pegam os objetos necessários para a encenação, também auxilia a romper, desde o início, qualquer ilusão dramática que a peça poderia tentar expor: num procedimento épico, os atores não procuram criar uma realidade no palco, mas deixam claro ao público que se trata de uma peça teatral<sup>312</sup>.

De acordo com a rubrica inicial, o palco em que *The American Clock* é encenada também reserva um local para uma banda de jazz. Esta banda não participa das cenas da peça: sua única função é tocar canções dos anos 1920 e 1930, que ambientam as situações cênicas neste período histórico, e cujas letras funcionam como fonte de comentários sobre a Depressão e sobre o que ocorre com os personagens (a importância destas músicas para esta obra teatral será analisada numa outra seção do trabalho).

<sup>311</sup> “An impression of surrounding vastness should be given, as though the whole country were really the setting, even as the intimacy of certain scenes is provided for. The background can be sky, clouds, space itself, or an impression of the geography of the United States”.

<sup>312</sup> “O narrador de parábolas faz bem em mostrar abertamente ao espectador tudo o que precisa para a sua parábola, estes elementos com cuja ajuda pretende mostrar o curso inevitável de sua ação. O construtor cênico da parábola mostra, pois, abertamente os focos [de luz], os instrumentos de música, as máscaras, as paredes e portas, as escadas, cadeiras e mesas, com cuja ajuda pode construir a parábola [El narrador de parábolas hace bien en mostrar abiertamente al espectador todo lo que necesita para su parábola, esos elementos con cuya ayuda pretende mostrar el curso ineluctable de su acción. El constructor escénico de la parábola muestra pues abiertamente los focos, los instrumentos de música, las máscaras, las paredes y puertas, las escaleras, sillas y mesas, con cuya ayuda ha de construirse la parábola]” (BRECHT, 2010, p.204).

Além da banda de jazz, outro aspecto importantíssimo exposto pela rubrica inicial é a presença de uma “área coral [*choral area*]” no palco, que cria um “coro” de personagens. De acordo com as instruções de Miller, os atores ficam neste local toda a vez que não estão participando dos diálogos cênicos. Na verdade, o que ocorre é que as cenas ambientadas nos anos 1930 (plano do passado) são desenvolvidas no centro do palco. Ao mesmo tempo, os personagens que não participam da cena neste plano do passado ficam na área coral, de onde eles proferem comentários narrativos e reflexivos (plano do presente) sobre a Depressão e sobre as situações cênicas.

Um exemplo da presença da área coral na peça pode ser visto no episódio dos investidores. Enquanto Durant, Livermore e Tony falam sobre a crise econômica (plano do passado), Moe e Lee (que não participam da cena), narram e descrevem, da área coral (plano do presente), quem era William Durant:

LEE (*observando da área coral*): E William Durant... ele tinha um carro com o seu nome, o Durant Seis.

MOE (*ao lado de Lee*): Um carro? Durant tinha o controle da *General Motors*, pelo amor de Deus<sup>313</sup> (2012, p.425, grifo meu).

No entanto, é necessário salientar que a simples classificação “centro do palco = plano do passado” e “área coral = plano do presente” não se aplica na peça; nesta cena, por exemplo, o personagem Clayton, que dialoga com os investidores no plano do passado, vai ao encontro de Moe (provavelmente, na área coral) para comentar sobre a falência de Durant (cf. 2012, p. 428), e, depois, continua dialogando com Livermore no tempo pretérito, num trânsito livre de Clayton entre o centro do palco e a área coral.

Além disso, nem todos os comentários narrativos e do coro, no plano do presente, são feitos na área coral. Robertson, por exemplo, sai desta área do palco e entra em cena, no plano do passado. Ele começa a dialogar com Livermore, que lhe pede 5 mil dólares emprestados, e Robertson lhe concede o empréstimo. Neste momento, ao conceder o dinheiro, há, numa mesma fala, uma frase ao investidor (“certamente”), no plano do passado, e um comentário ao público, no tempo presente, a respeito do tamanho da fortuna de Livermore (perdida com a Depressão):

---

<sup>313</sup> LEE (*looking on from choral area*): And William Durant... he had a car named after him, the Durant Six.  
MOE (*beside Lee*): A car? Durant had control of General Motors, for God’ sake.

ROBERTSON: Certamente (*Ele se senta, retira um sapato do pé. Para o público*). Há cinco semanas, no seu iate na Baía de Oyster, ele tinha me dito que possuía 480 milhões de dólares em ações <sup>314</sup> (2012, p.428-9).

Embora Robertson diga “há cinco semanas”, o que poderia indicar um tempo passado, o comentário épico-narrativo do empresário é feito “para o público” (quebra da quarta parede, ou seja, da separação ator-plateia), tal como diz a rubrica, e a um público que se situa nos anos 1970-80. Apesar da complexidade temporal aqui, este comentário se aproxima muito mais do plano do presente, e ele não tem origem na área coral, mas sim no próprio centro do palco, numa demonstração da mistura de tempos e espaços existente na peça.

Como é possível verificar, *The American Clock* apresenta, além de personagens individualmente atuando como narradores, um grupo de personagens, ou até mesmo a companhia inteira de atores que pode fazer a função do coro, comentando e narrando sobre situações da peça e sobre a Depressão, cantando e dançando músicas relacionadas às cenas, entre outras ações. O coro é um traço épico que surge no teatro da Grécia antiga, e serve para comentar e narrar fatos de uma obra teatral, dando-lhes uma abrangência mais social / metafísica e menos individual: “Representante da *Polis* – Cidade-Estado que é parte integral do universo – o coro medeia entre o indivíduo e as forças cósmicas, abrindo o organismo fechado da peça a um mundo mais amplo, em termos sociais e metafísicos” (ROSENFELD, 2006, p.40).

No caso específico da área coral de *Clock*, ela apresenta um “coro” flexível e variável, uma vez que ele é composto por personagens que não estão participando dos diálogos da peça. Além disso, como foi visto, a separação entre a chamada “área coral” e as cenas propriamente ditas não é rígida, sendo que este “coro” pode “invadir” o centro do palco a qualquer momento.

No início da peça, por exemplo (cf. 2012, p. 417), os atores agem como um coro quando o personagem Quinn e toda a companhia de atores vêm para o centro do palco e começam a cantar e a dançar. Obviamente, a música cantada e dançada não é gratuita, e sua letra se refere à situação que será vivida pelos personagens (algo que será visto na seção que analisa as canções utilizadas em *Clock*). Assim, estes personagens não atuam dramaticamente: por meio da música, passam a comentar o que ocorrerá em cena. Há aqui a quebra da ilusão dramática, e um procedimento épico (oriundo, dentre outras coisas, da forma do vaudeville, que mistura aspectos musicais e dançantes, e cuja presença na peça será analisada adiante), uma

---

<sup>314</sup> ROBERTSON: Certainly (*He sits, removes one shoe. To audience*): Five weeks ago, on his yacht in Oyster Bay, he told me he had four hundred and eighty million dollars in common stocks.



vez que dificilmente veríamos todo o mundo cantando e dançando ao mesmo tempo numa peça realista.

Do mesmo modo, no final de *Clock*, toda a companhia de atores (assim como alguns outros personagens já citados acima) terá posturas de um coro, comentando o diálogo de Sidney e Lee (com a repetição das palavras “Coreia” e “Vietnã”, por exemplo, remetendo a todos aqueles que morreram em guerras em que os EUA estiveram presentes), cantando e dançando. Esta entrada da companhia de atores no início e no final de *The American Clock* exemplifica como todos os que têm função de coro não ficam restritos a esta área coral. Seus comentários à plateia podem “invadir” o centro do palco a qualquer momento, o que torna tênue e indeterminada a divisão entre estas duas áreas, tal como a separação entre as falas direcionadas ao público (procedimento épico) e os diálogos da peça (algo que será visto com mais profundidade numa outra seção do trabalho).

### **Indicações espaciais e transições cênicas**

As indicações e transições espaciais se apresentam de várias formas em *The American Clock*. Podemos exemplificá-las por meio da cena entre Lee e Isaac no sul dos EUA. Sabemos que o filho de Rose está nesta região do país porque, no episódio anterior, na universidade (cf. 2012, p. 460), Lee confessa a seus amigos o desejo de viajar pelo rio Mississippi, exatamente como viajavam os personagens dos textos em prosa de Mark Twain, escritor americano do século XIX.

Quando, nesta cena na universidade, Rudy faz referência a Huckleberry Finn, personagem de Twain, ele alude à opressão histórica sofrida pelos negros nos EUA (especialmente no sul do país), uma vez que Finn viaja o Mississippi com um escravo fugido. Em seguida, Lee mimetiza e faz gestos como se estivesse trabalhando num barco, e, nas cenas subsequentes, ele passa a conversar com Isaac, “o proprietário negro [*the black proprietor*]” de uma lanchonete (2012, p.464). Para reforçar a referência espacial, Isaac fala com o xerife local sobre Louisiana, fazendo-nos inferir que se trata deste estado americano (cf. 2012, p.465). Assim, as falas dos personagens, os gestos de Lee, as rubricas da peça, as referências literárias (Mark Twain e seus personagens do Mississippi) e históricas (a opressão aos negros no sul dos EUA) auxiliam para que o público compreenda que Lee saiu de Nova Iorque e agora está na região meridional do país.

Já em outro momento da peça, para representar cenicamente um *relief office* – ou seja, um local utilizado pela estrutura governamental para dar ajuda financeira às pessoas que sofriam com a Depressão – outros recursos são usados. Luzes que se parecem com as de uma fábrica (“*factory-type lights*”) aparecem no palco, para simbolizar uma indústria utilizada (improvisada) como um posto de assistência social, algo que alude ao improvisado do governo da época quando precisava lidar com os problemas gerados pela Depressão.

No caso específico desta cena, a estrutura de iluminação (luzes de fábrica) é cruamente exposta no palco, rompendo com a ilusão dramática e lembrando o que Brecht dizia sobre como deveriam ser iluminadas as cenas de seu Teatro Épico:

Mostrar explicitamente os aparelhos de luz tem importância, já que pode ser um dos meios para evitar uma ilusão não desejada (...). O espectador vê que foram feitas preparações para mostrar algo, que aqui se repete um acontecimento em circunstâncias especiais, por exemplo, diante de uma luz mais brilhante. Ao expor as fontes de luz se desmascara a intenção do velho teatro de não mostrá-las<sup>315</sup> (BRECHT, 2010, p. 139).

Além destes recursos, há também nesta cena bancos e cadeiras espalhadas e dispostas em cena (em fileiras), e um ator, representando um assistente social (*welfare worker*), que aparece entregando folhas de papel aos outros personagens sentados nos bancos (estes, por sua vez, mimetizando os necessitados diante da recessão dos anos 1930). Tudo isto é feito para representar, simbolicamente, que “este é um posto de ajuda assistencial temporária e emergencialmente organizado para lidar com a multidão de pessoas desesperadas<sup>316</sup>” (2012, p.470).

Assim como a representação espacial dos locais dos EUA é feita de vários modos em *Clock*, as transições cênicas (que se referem tanto à mudança de espaço quanto de tempo na peça) também se dão de diversas maneiras.

Os comentários épico-narrativos feitos à plateia, por exemplo, auxiliam na transição de um episódio a outro na peça. Quando é concluída a cena do leilão em Iowa, em que Henry Taylor vê o juiz Bradley quase ser enforcado, o veterano de guerra negro Banks tem uma fala dirigida ao público que se inicia com a seguinte frase: “Mil novecentos e vinte e nove foi um

---

<sup>315</sup> “Mostrar abiertamente los aparatos de luz tiene importancia, ya que puede ser uno de los medios para evitar una ilusión no deseada (...). El espectador ve que se han hecho preparaciones para mostrar algo, que aqui se repite un suceso en circunstancias especiales, por ejemplo bajo una luz más brillante. Al mostrar las fuentes de luz se desenmascara la intención del viejo teatro de no mostrarlas”.

<sup>316</sup> (...) *This is an emergency welfare office temporarily set up to handle the flood of desperate people (...).*

ano muito difícil<sup>317</sup>” (2012, p.440). A partir daí, Banks narra suas dificuldades como *hobo* durante a Depressão, em que viajava pelo país em busca de melhores condições de vida, e não obtinha estas melhorias, passando a viver na miséria.

Numa mistura de prosa e verso, antes deste comentário, Banks pronuncia uma estrofe que remete às suas viagens pelo país, feitas de trem (Eu ainda ouço aquele trem / Ainda ouço aquele apito longo e baixinho / Ainda ouço aquele trem, sim.<sup>318</sup>) e que será repetida durante toda a peça, como num refrão musical, e Robertson, da área coral, também analisa este processo migratório durante a Depressão: “Ninguém sabe quantas pessoas estão deixando suas casas, suas fazendas e cidades, e pegando a estrada. Centenas de milhares, talvez milhões de refugiados internos, americanos transformados em estrangeiros” (2012, p. 439-40).<sup>319</sup>

Depois destes comentários de Banks e de Robertson (que não participam dos diálogos, atuando exclusivamente como narradores neste caso), já vemos Henry Taylor na cena seguinte, em Nova Iorque, desmaiando de fome em frente à casa dos Baum. Assim, o empresário comenta de forma distanciada, e o veterano de guerra negro narra o que aconteceu com ele próprio e o que ocorrerá com Taylor: o fazendeiro se tornará um *hobo*, viajará pelo país, e sofrerá com a miséria gerada pela Depressão. Temos, neste caso, tanto uma transição espacial (de Iowa para Nova Iorque) quanto temporal (o período de viagem do ex-proprietário rural), feita não com móveis de um cenário realista, mas apenas com o simbolismo do qual as falas de Banks e de Robertson são parte essencial.

Esta transição cênica é reforçada também pelo próprio diálogo, ocorrido já em Nova Iorque, entre Moe, Lee e Taylor, em que aparece a expressão “alguns meses atrás”. Apesar da proximidade entre a cena do leilão de Iowa e o episódio em que Taylor aparece na porta dos Baum, recursos como as falas de Banks e de Robertson e esta expressão de tempo ajudam a representar simbolicamente este salto temporal considerável:

MOE (*cético*): Como você consegue perder uma fazenda?

TAYLOR: Eu suponho que você tenha lido sobre o Levante dos Fazendeiros no estado [de Iowa] alguns meses atrás?

LEE: Eu li.

MOE (*para Lee*): Que levante?

<sup>317</sup> BANKS: (...) Nineteen twenty-nine was pretty hard (...).

<sup>318</sup> BANKS: I still hear that train. / Still hear that long low whistle. / Still hear that train, yeah.

<sup>319</sup> ROBERTSON (*from choral area*): Nobody knows how many people are leaving their hometowns, their farms and cities, and hitting the road. Hundreds of thousands, maybe millions of internal refugees, Americans transformed into strangers.

LEE: Eles quase lincharam um juiz por ele ter leiloado as terras deles (*Para Taylor, impressionado*):  
 Você estava no levante? (2012, p.443)<sup>320</sup>

Como dito anteriormente, estas falas de Lee indicam que o jovem começa a se conscientizar politicamente, se interessando e lendo sobre atos políticos como esta mobilização dos fazendeiros de Iowa. Moe, ao contrário, não só não sabe sobre a manifestação dos proprietários rurais (o que mostra que o pai de Lee está alheio aos acontecimentos políticos e sociais do país) como ainda condena Taylor por participar desta mobilização e por perder sua fazenda, vendo esta perda muito mais como incompetência individual do ex-fazendeiro do que como parte de uma crise socioeconômica.

A conclusão da cena em que Ted Quinn renuncia à presidência da *General Electric* (cf. 2012, p. 451), por sua vez, é um exemplo de como as canções e a dança também auxiliam na transição cênica. A música toca, Quinn se retira dançando, e logo Rose volta ao centro do palco para dialogar com Lee. Já no final do episódio envolvendo Isaac, temos a seguinte rubrica: “SIDNEY e DÓRIS entram em cena enquanto as luzes se apagam sobre LEE, ISAAC e o XERIFE<sup>321</sup> (2012, p. 467)” (grifo meu), o que mostra como o uso das luzes e a entrada e saída de personagens são igualmente importantes para as transições entre uma cena e outra em *Clock*. Vale lembrar, neste sentido, que Brecht valorizava este uso dos focos de luz para a quebra da ilusão dramática em suas peças de cunho épico: “Quando iluminamos os atores de modo que os focos [de luz] permaneçam explícitos aos olhos do espectador, destruimos algo de sua ilusão de que assiste a uma cena momentânea, espontânea, que não foi ensaiada e que é real<sup>322</sup>” (BRECHT, 2010, p.204).

Outro aspecto que auxilia nas transições cênicas são os figurinos. A cena em que Moe e Rose estão na iminência do despejo é concluída (cf. 2012, p. 491); em seguida, o som de um sino indicando o final de um *round* de luta de boxe, e de uma multidão que acompanha esta luta (mostrando também a importância dos efeitos sonoros para as mudanças de episódios) são ouvidos enquanto Lee aparece com roupas e adereços de jornalista (capa de chuva, cigarro, chapéu, bloco de anotações), e Sidney veste um uniforme de segurança. Temos um salto espaço-temporal de vários anos, em que o filho de Rose e seu primo já se encontram num

<sup>320</sup> MOE (*skeptically*): How do you come to lose a farm?

TAYLOR: I suppose you read about the Farmer’s Uprising in the state couple months ago?

LEE: I did.

MOE (*to Lee*): What uprising?

LEE: They nearly lynched a judge for auctioning off their farms (*To Taylor, impressed*): Were you in that?

<sup>321</sup> “SIDNEY and DORIS enter as lights fade on LEE, ISAAC and the SHERIFF.”

<sup>322</sup> “Cuando iluminamos a los actores de modo que los focos queden a la vista del espectador destruimos algo de su ilusión de asistir a una escena momentánea, espontánea, no ensayada y real”.

período pós-Depressão (no qual os EUA já apresentam uma prosperidade econômica e uma geração de empregos simbolizados pelas roupas que indicam as novas profissões de ambos).

Todos estes recursos (comentários à plateia, entrada e saída de personagens, iluminação, figurinos e adereços, gestos, músicas, danças, efeitos sonoros, entre outros) auxiliam nas transições cênicas e suas consequentes mudanças espaço-temporais. Tais transições indicam uma representação do tempo e do espaço na peça muito menos realista e muito mais simbólica / alegórica (procedimento épico).

### **Atores mimetizam objetos e ações da peça**

Ao falar sobre a pantomima e o uso de gestos em alguns tipos de teatro (como o asiático, por exemplo), Rosenfeld salienta o caráter épico e narrativo do elemento gestual:

É extraordinária a economia e a reserva do jogo géstico. Um passo pode significar uma jornada inteira, o levantar de uma mão, um drama pungente, um ligeiro voltar da cabeça, uma recusa terrível. A codificação do gesto lhe dá uma ampla função narrativa. Mais do que apoiar o diálogo, o gesto lhe acrescenta um comentário épico (ROSENFELD, 2006, p. 114).

Em determinados momentos de *The American Clock*, os atores prescindem não somente de um cenário com uma mobília realista para atuarem, como sequer utilizam adereços na encenação. Por meio de gesticulações, eles mimetizam objetos e ações, e deixam ao público a função de imaginar e refletir sobre o que ocorre em cena. Estes gestos simbólicos, além de auxiliarem na economia dos custos da montagem da peça (uma vez que dispensam o uso de certos objetos), servem tanto como um indicador espacial (de onde os atores estão e o que fazem) quanto são úteis para representar aspectos socioeconômicos de forma mais simbólica / alegórica e menos realista (procedimento épico).

Na cena em que Moe dialoga com seu chofer Frank, eles agem como se estivessem numa rua (tal como diz a rubrica da peça: “*as though on a street*”) (2012, p.431). O motorista faz gestos indicando que está cuidando de um automóvel imaginário (que seria de seu patrão). Não há, no palco, um carro de verdade, como deveria ocorrer num cenário realista (e que traria à montagem dificuldades muito difíceis de superar). No entanto, a representação do carro neste contexto histórico (anos 1920) é importante, pois, além de um símbolo de *status* para os americanos da época (especialmente para a classe abastada a qual Moe pertencia), ela irá contrastar com a crise econômica que o empresário começa a viver (anos 1930), em que precisará

se desfazer do automóvel e demitir o motorista. Assim, a solução encontrada para esta representação cênica foi criar um veículo imaginário por meio da gesticulação do chofer<sup>323</sup>.

Deste modo, é comum em *Clock* que os atores “mimetizem” os locais e os objetos em cena (como a rua e o automóvel, neste caso), sendo este ato simbólico um traço épico, distinto do que acontece com os adereços de uma peça dramática e realista (que devem estar visíveis no palco).

Quando os atores têm que criar objetos imaginários por meio de seus gestos, estes objetos, em geral, são sinalizados nas rubricas por meio de aspas. Taylor, por exemplo, chega à casa dos Baum, toca a campainha, e vai para uma “porta” (“*door*”) (cf. 2012, p.441), que aparece na rubrica entre aspas porque ela se trata, provavelmente, de uma porta imaginária. O mesmo acontece com a “janela” (cf. 2012, p.454<sup>324</sup>) em que Fanny leva Sidney para visualizar Dóris.

Outro exemplo deste tipo de tratamento cênico do espaço se dá, como dito anteriormente, na cena em que Lee está conversando com seus colegas de universidade. Depois de dizer que queria trabalhar nos barcos do rio Mississippi, ele se despede de seus amigos, e começa a gesticular como se estivesse trabalhando nestes barcos. Sem nenhum objeto ou adereço, e num procedimento épico de pantomima, o rapaz se “imagina oniricamente no Mississippi [*dreamily imagining the Mississippi*]” (2012, p.460), começa a imitar o som dos navios “asso- viando [*pulling a whistle*]”, e dizendo “*Toot! Toot!*”. Além disso, ele “tira a camisa [*taking off his shirt*]”, faz gestos como se estivesse enxugando “o suor do seu rosto e do pescoço [*he wipes sweat off his face and neck*]” e, ao longe, ouvimos o som do motor dos barcos (efeito sonoro). Lee observa ao seu redor, como se estivesse neste transporte fluvial (“*Lee stares out as though from a deck*”). Este movimento pantomímico do filho de Rose é muito importante na transição cênica, temporal e espacial entre o diálogo do jovem na universidade e a sua ida ao sul do país, em que encontrará o personagem Isaac.

Na última cena do primeiro ato, Lee e Moe gesticulam como se estivessem no metrô (cf. 2012, p.456). Chama a atenção que, neste momento importante da peça, ambos representam, com seus gestos, um ambiente localizado no subsolo, simbolizando, de certa forma, a

<sup>323</sup> A visualização do “carro imaginário” fica mais clara nas rubricas da versão antiga de *Clock* (que será analisada adiante) do que na edição final da peça. Nesta versão antiga, há a informação de que Frank gesticula como se estivesse limpando uma limusine: “(...) FRANK aparece com chapéu e sobretudo de chofer e, na forma de mímica, limpa uma grande limusine com um pano que estava em seu bolso, removendo uma mancha imaginária aqui e ali (...) [(...) FRANK appears in chauffeur’s cap and overcoat and in mime dusts off a large limousine with a cloth from his pocket, blowing on a spot here and there (...)]” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 22-3).

<sup>324</sup> FANNY (*taking him to the “window”*): (...).

descida na escala socioeconômica feita pela família Baum, da riqueza à grande pobreza. Também é neste local que Joe, amigo de Lee, se suicidará.

Este ato de suicídio de Joe é outro exemplo de como há a presença da pantomima na peça, num uso da convenção não-realista que caracteriza o épico. Os atores deixam de representar as pessoas no *relief office* e formam uma fila, mimetizando uma plataforma de metrô, em duas representações da coletividade em *Clock*. Em seguida, Joe aparece no palco, vendendo flores. Temos sons e luzes que fazem o efeito de um trem se aproximando (numa outra demonstração de como os efeitos sonoros dão apoio aos gestos dos personagens). O amigo de Lee gesticula como se ele se jogasse nos trilhos do metrô: “JOE se joga debaixo do trem: o barulho dos freios sendo acionados<sup>325</sup>” (2012, p.478).

A banda de jazz, por sua vez, auxilia a pantomima de Rose no início do segundo ato (cf. 2012, p. 458). A mãe de Lee tem suas mãos suspensas sobre o piano, gesticulando como se tocasse o instrumento. No entanto, na verdade, é o pianista da banda de jazz quem toca a música. Rose faz este gesto ao mesmo tempo em que comenta ao público sobre a crise econômica.

Além de todos estes exemplos, vale mencionar também o que ocorre com Lee e com Moe na cena do *relief office*. Com o objetivo de obter a ajuda financeira do governo para o filho de Rose, era necessário demonstrar que Lee não teria como receber nenhum outro tipo de assistência – nem mesmo a de familiares. Numa espécie de metateatro, Lee e Moe atuarão como “atores” no intuito de fingirem que não se dão bem; deste modo, Ryan, o assistente social, entenderia que o jovem não conta nem mesmo com o auxílio paterno, e, assim, concederia a ajuda governamental a Lee.

O filho de Rose vai chegar ao extremo de fingir que não tinha uma boa relação com Moe e que morava na casa de um amigo para conseguir a ajuda - uma vez que filhos que pudessem morar com os pais não eram contemplados com o benefício. Ambos até combinam o que dirão ao responsável pela assistência social:

MOE: (...) Então deixa eu relembrar – o que é que eu digo?

LEE: Você se recusa a me deixar viver na sua casa. Nós não nos damos bem.

MOE: Por que você não pode morar lá em casa?

LEE: Se eu posso morar em casa, eu não preciso de ajuda do governo. Esta é a regra.<sup>326</sup> (2012, p.470)

<sup>325</sup> (...) *JOE throws himself under it: a squeal of brakes* (...).

<sup>326</sup> MOE: (...) Now let me go over it again – what do I say?

LEE: You refuse to let me live in the house. We don't get along.

MOE: Why can't you live at home?

A palavra “regra”, usada por Lee, demonstra certa objetividade e racionalidade utilizada pelo *relief office* para selecionar quem seria ajudado, demonstrando as limitações da estrutura governamental para lidar com os problemas sociais daquele momento histórico. Apesar de, aos olhos do governo, este “fingimento” ser ilícito, Moe e Lee, de certa forma, apelam para uma atuação teatral (uma espécie de “teatro dentro do teatro”) no intuito de fazer com que o assistente social acredite na suposta má relação entre pai e filho. Além de perguntar: “Eles vão acreditar nisto?<sup>327</sup>”, Moe ainda faz uma anedota com Lee: “Ah, sim. Então eu não posso ver a sua cara<sup>328</sup>” (2012, p. 470).

No entanto, ironicamente, o “metateatro” de Lee e de Moe revela um real conflito entre pai e filho, uma vez que, com a resistência do assistente social em acreditar que ambos não se davam bem, Moe acaba, de fato, criticando Lee em seu ceticismo em relação à estrutura econômica naquele momento histórico. Curiosamente, o empresário demonstra tanta verdade em suas palavras que consegue para o filho o auxílio governamental desejado: “Eu não vou deixá-lo morar lá em casa! Ele... ele não acredita em nada!<sup>329</sup>” (2012, p. 478).

Deste modo, foi possível verificar que a pantomima de personagens em *Clock* é um procedimento épico que auxilia na construção do espaço cênico e nas transições tempo-espaciais da peça. As gesticulações destes personagens, criando imaginariamente locais e objetos, rompem com qualquer tentativa de construir uma ilusão do real no palco. Com estes gestos, os atores assumem desde o início que o que está em cena é uma apresentação teatral.

\*\*\*

Podemos verificar, portanto, que o tempo e o espaço em *The American Clock* destoam consideravelmente do que ocorre num drama convencional. A construção temporal da peça se preocupa muito pouco com uma cronologia linear das cenas; sua preocupação maior é em representar os processos históricos da Depressão econômica, e, neste sentido, os saltos temporais e os planos do passado e do presente (muitas vezes, justapostos simultaneamente) estão entre os elementos que auxiliam nesta representação da crise econômica em *Clock*.

---

LEE: If I can live at home, I don't need relief. That's the rule.

<sup>327</sup> MOE: ... They're gonna believe that?

<sup>328</sup> MOE: Okay. So I can't stand the sight of you.

<sup>329</sup> MOE: I will not let him in the house! He... he don't believe in anything!



A estrutura espacial da peça também é bastante complexa, com os seus locais para a banda de jazz e para a área coral, por exemplo. Além disso, uma obra que se propõe a analisar vários setores sociais americanos não poderia ter um cenário do drama realista. Neste sentido, adereços e gesticulações não-realistas, que remetem ao épico, auxiliam nesta representação geográfica diversa de *Clock*, e nas rápidas transições tempo-espaciais necessárias para a análise dos efeitos da Depressão para os americanos dos anos 1930.

#### **4. O épico nas falas e diálogos de *The American Clock***

Uma vez que a matéria representada na peça é de cunho social, histórico e econômico – a Grande Depressão – o épico está presente também nas falas e diálogos de *The American Clock*, afetando, de diferentes formas, tanto “o que” os personagens falam (ou seja, os temas dialogados por estes, cujo foco é, frequentemente, assuntos de cunho político-social) quanto o “modo” em que se expressam (falas que constantemente se tornam comentários feitos à plateia sobre as cenas e sobre a crise econômica, por exemplo). Como será visto a seguir, estas falas e diálogos servem muito mais para revelar os processos socioeconômicos analisados pela peça do que para expor os conflitos vividos por um protagonista, tal como costuma acontecer na estrutura do drama.

Deste modo, serão expostos abaixo alguns exemplos de como o épico é presente nas falas e diálogos de *Clock*, e como ele reflete a análise histórica proposta pela obra teatral.

##### **Intersecção: diálogos entre personagens e comentários dirigidos ao público**

É comum que os diálogos em *The American Clock* sejam pontuados por comentários à plateia, cuja função é debater o que ocorre nas cenas da peça, além de narrar e informar o público sobre aspectos da Depressão. Tais comentários são úteis no intuito de trazer uma dimensão social e econômica a este diálogo intersubjetivo, sendo que os personagens são responsáveis tanto pelo ato de dialogar quanto pelo ato de narrar / comentar.

O episódio dos investidores é exemplar nesse sentido. Enquanto empresários como Jesse Livermore e William Durant dialogam sobre a crise econômica, personagens que não participam da cena e ficam na área coral fazem comentários ao público que ajudam a analisar o que ocorre no palco. Lee, por exemplo, que não faz parte do diálogo e está nesta área coral,

classifica, ironicamente, Livermore e Durant como “Ah, sim, os Grandes Homens. Os lendários Altos Sacerdotes do eterno crescimento econômico<sup>330</sup>” (2012, p.426).

Este comentário de Lee auxilia o público a entender o que representam Durant e Livermore no contexto americano dos anos 1930, com seu poderio financeiro e seus altos investimentos na bolsa de valores. A palavra “eterno”, utilizada pelo filho de Rose, aponta para a ironia da frase, uma vez que Lee se refere sarcasticamente à crença destes homens, antes da crise, de que o crescimento econômico norte-americano não teria fim.

Rose, que também está na área coral neste momento da peça, classifica Livermore e Durant de forma crítica. Ela diz que eles são “batedores de carteira numa multidão de peregrinos inocentes<sup>331</sup>” (2012, p.427). Num contexto como o dos anos 1920 em que, tal como foi visto, houve a popularização dos investimentos no mercado de ações, Rose argumenta, entre outras coisas, que estes empresários e investidores de alto poder aquisitivo acabavam, por meio de ações especulativas, “roubando” o dinheiro de muitos americanos, sendo que a especulação contribuiu sobremaneira para a eclosão da crise econômica.

Como é possível perceber, estes comentários direcionados ao público tendem a ser paralelos ou simultâneos ao diálogo que está sendo apresentado em cena, numa mistura temporal entre o plano do passado (os anos 1930) e o plano do presente (as informações reflexivas e narrativas dirigidas à plateia). Quando Livermore, por exemplo, dialoga com os outros investidores, e demonstra toda a sua crença de que o mercado financeiro vai subir novamente após o anúncio de compra de ações feito por Rockefeller, inicia-se uma discussão entre os personagens que estão na área coral, fora do diálogo (debate este direcionado à plateia, de uma espécie de “coro” de personagens, cuja natureza é épica). O empresário Robertson, o veterano de guerra negro Banks, a senhora negra de meia-idade Irene, e o proprietário rural de Iowa Henry Taylor discutem se estes investidores realmente acreditavam no que diziam sobre a alta das ações, e criam na recuperação do mercado, ou se queriam enganar as pessoas:

LIVERMORE: Com o anúncio de Rockefeller esta manhã o mercado provavelmente já começou a subir.

ROBERTSON (*da área coral*) Sim, mas eles também acreditavam.

TAYLOR (*da área coral*): No que eles acreditavam?

IRENE E BANKS (*da área coral, ecoando Taylor*): Sim, no que eles acreditavam?

ROBERTSON: Ora, na coisa mais importante de todas – que o discurso produz fatos!<sup>332</sup> (2012, p.427)

<sup>330</sup> LEE: Ah, yes, the Great Men. The fabled High Priests of the neverending Boom.

<sup>331</sup> ROSE (*from choral area*): And they were nothing but pick-pockets in a crowd of innocent pilgrims.

<sup>332</sup> LIVERMORE: With Rockefeller’s announcement this morning the climb has probably begun already.  
ROBERTSON (*from choral area*): Yes, but they also believed.

Sem a preocupação com a verossimilhança do enredo, e rompendo qualquer tentativa de criar uma “ilusão dramática”, temos, neste debate sobre a verdadeira intenção dos investidores, o contato entre personagens (plano do presente), que, nos anos 1930, sequer se conheciam, tal como a senhora afrodescendente Irene e o fazendeiro Henry Taylor, e que jamais dialogaram com Livermore e Durant (também não sendo, neste sentido, testemunhas do que ocorreu com estes empresários). A estrutura formal de *Clock* permite a presença deste coro narrativo (formado por personagens de diferentes cenas da peça), responsável por lançar à plateia a discussão sobre a culpabilidade destes investidores de alto poder aquisitivo na eclosão da crise: seriam eles vítimas ou causadores da quebra da bolsa e da consequente recessão econômica?

Robertson, por exemplo, argumenta que o mercado financeiro, com sua especulação, consistia num discurso (ficcional) que produziu “fatos” – ou seja, realidades materiais de recessão econômica. Segundo o empresário, investidores como Durant e Livermore criaram este “discurso” do mercado financeiro especulativo, e acreditaram na sua própria criação. A plateia pode ou não concordar com o personagem. Chama a atenção também que Irene e Banks repetem a frase de Taylor, num comentário à plateia cuja estrutura se assemelha a de um refrão musical (a música, como será visto adiante, é um importante elemento constitutivo de *Clock*).

Os comentários de Irene, Taylor, Banks, e Robertson, neste caso, interrompem o fluxo do diálogo e impedem qualquer possibilidade de um enredo linear. É algo que seria quase impossível no universo dialógico – por exemplo, o contato de uma senhora negra ameaçada de despejo, como Irene, e esta elite norte-americana da cena dos investidores – ocorre graças à estrutura épica que permite que Irene, como narradora, comente, nesta cena, sobre este setor privilegiado da economia dos EUA.

Robertson, como um empresário bem sucedido e que percebeu a vinda da crise, contrasta, como narrador, com Durant e Livermore, por exemplo, que dialogam na cena e foram pegos de surpresa pela quebra da bolsa de valores. Além de Robertson, temos Irene (senhora negra vítima de despejo), Taylor (fazendeiro de Iowa falido) e Banks (veterano de guerra negro que passou fome durante a Depressão) representando setores sociais que sofreram com a especulação de *Wall Street* praticada por estes investidores. Uma vez que esta ação especulativa foi uma das principais responsáveis por levar estes personagens-narradores à crise eco-

---

TAYLOR (*from choral area*): What did they believe?

IRENE AND BANKS (*from choral area, echoing Taylor*): Yeah, What did they believe?

ROBERTSON: Why, the most important thing of all – that talk makes facts!

nômica, eles narram, comentam e ironizam a postura destes homens de negócios, cuja preocupação era somente lucrar com o mercado financeiro.

Se Irene, por exemplo, ajuda a construir os diálogos do *relief office*, lutando por melhorias para as pessoas ali presentes, na cena dos investidores, ela é parte do “coro narrativo”. Algo similar acontece com o personagem Ralph. Ele participa da ação dialógica presente no início do segundo ato, no episódio em que Lee e seus colegas universitários conversam sobre suas incertezas profissionais num período de alto desemprego como o da Depressão. Nesta cena (cf. 2012, p.459), Ralph fala sobre sua formação, especializada na construção de hélices de aviões, e de sua expectativa em obter emprego na possibilidade da eclosão de outra guerra.

Esta alusão indireta à Segunda Guerra Mundial se materializa quando o jovem reaparece no final da peça (cf. 2012, p.492). Ralph voltará ao palco, mas, desta vez, não como parte de um diálogo, e sim como um narrador, com comentários voltados à plateia enquanto Lee e Sidney dialogam sobre seus amigos mortos em guerra.

Ralph não poderia estar nesta cena, uma vez que o diálogo é somente entre Lee e Sidney<sup>333</sup>. No entanto, num procedimento épico, ele é escolhido para narrar e comentar à plateia justamente por ser um engenheiro de aviões que provavelmente ajudou a indústria de guerra norte-americana se desenvolver, simbolizando, assim, o crescimento econômico que fez com que o país saísse da Depressão nos anos 1940 e gerasse empregos durante a Segunda Guerra, e as mortes geradas pelo conflito bélico (uma vez que seus comentários ocorrem enquanto os primos dialogam sobre os mortos de guerra).

Na cena dos investidores, quando William Durant sai do palco, já sabendo de sua falência, Moe, na área coral, narra o que aconteceu com o fundador das empresas automobilísticas *General Motors* e *Chevrolet* depois da eclosão da crise econômica, numa outra intersecção entre os diálogos dos anos 1930 e os comentários informativos, narrativos e reflexivos ao público. O pai de Lee diz que Durant terminou sua carreira nos negócios gerindo “um estabelecimento de boliche em Toledo, Ohio<sup>334</sup>” (2012, p.428). O empresário Clayton, por sua vez, além de complementar a informação de Moe, dizendo que Durant estava “totalmente falido”, ainda volta à cena para anunciar a Livermore a irreversibilidade da recessão na economia, o que indica que, neste episódio, Clayton participa simultaneamente dos diálogos com os investidores (plano do passado) e dos comentários ao público (plano do presente).

<sup>333</sup> Na versão antiga de *Clock* (que será analisada numa outra seção do trabalho), não há a presença dos comentários de Ralph à plateia no final da peça; suas falas, ou não existem nesta versão, ou são proferidas por Sidney.

<sup>334</sup> MOE (...): Say... didn't Durant end up managing a bowling alley in Toledo, Ohio?  
CLAYTON (...): Dead broke.

Assim, neste episódio dos investidores, enquanto há o diálogo no plano do passado entre Livermore e Durant, por exemplo, demonstrando a crença deles na melhora do mercado financeiro, os comentários narrativos à plateia, oriundos de personagens que não participam da cena, ajudam a indicar as contradições econômicas em que se baseia esta busca pela alta nas ações da bolsa de valores (tal como a especulação, que prejudicou a muitos americanos num contexto de crise), além de demonstrarem a ironia presente na crença destes investidores, uma vez que eles experimentarão a falência.

Há momentos, porém, em que a simultaneidade entre os diálogos nos anos 1930 e os comentários feitos por personagens à plateia chega ao ponto de ambos os planos (do presente e do passado) aparecerem na mesma fala de um único personagem. Exemplo disso é o que ocorre quando Lee introduz a cena em que ele dialoga com Edie, escritora de diálogos dos quadrinhos do *Superman* e engajada em movimentos de esquerda. Esta fala de Lee tem, ao mesmo tempo, o início de seu diálogo com a moça e um comentário dirigido à plateia em que é explícito o seu interesse amoroso, sexual e financeiro por Edie:

LEE (*para a plateia*): Qualquer garota com um apartamento próprio era linda. Ela era uma das escritoras dos diálogos para os quadrinhos do Super-homem (*para ela*) Edie, posso dormir aqui esta noite?<sup>335</sup> (2012, p.478)

A partir deste comentário, Lee tentará conquistar Edie, indicando que está apaixonado por ela. No entanto, nas palavras do filho de Rose, há a presença da intersecção entre o interesse romântico e o financeiro. Assim, além de Lee descrever quem era a moça, ele narra, epicamente, suas experiências ao público, deixando claro que, num contexto de Depressão econômica, namorar alguém com casa própria, na visão do filho de Moe, parecia ser algo interessante e economicamente vantajoso.

Outro exemplo da intersecção diálogo – comentário ao público numa mesma fala ocorre quando o empresário Robertson encontra o engraxate Clarence. Antes de cumprimentá-lo, Robertson comenta: “O país se ajoelhou diante de um bezerro de ouro coberto com um lençol vermelho, branco e azul (*Ele anda em direção à caixa de engraxar sapatos de Clarence*). Como estão indo as coisas, Clarence?”<sup>336</sup> (2012, p. 417).

<sup>335</sup> LEE (*to audience*): Any girl with an apartment of her own was beautiful. She was one of the dialogue writers for the Superman comic strip (*to her*) Edie, can I sleep here tonight?

<sup>336</sup> ROBERTSON: The country knelt to a Golden calf in a blanket of red, white, and blue (*He walks to Clarence's shoeshine box*). How you making out, Clarence?

Ao mesmo tempo em que conversa com Clarence (diálogo), perguntando como ele está, Robertson faz um comentário dirigido ao público, em que o episódio bíblico presente no livro do Êxodo é comparado à situação dos EUA num contexto pré-crise econômica: assim como os israelitas, no deserto, decidem “inventar” um deus – se prostrando diante de um novilho dourado -, muitos americanos, antes da Depressão, tendiam a criar e a adorar o “deus” do dinheiro e do sucesso (simbolizado pelo bezerro de ouro vestido com as cores da bandeira dos EUA – vermelho, azul e branco), algo exemplificado pelo desejo do engraxate em investir na bolsa de valores, e incentivado pelo mercado financeiro, pelos grandes investidores e pelo próprio governo da época.

As rubricas da peça também indicam esta simultaneidade e rápida transição entre os comentários à plateia e os diálogos. Após falar ao público sobre o fato de, no contexto da Depressão, as pessoas estarem morando juntas por perderem suas casas, Rose rapidamente se dirige ao personagem Vovô para dialogar com ele. Esta mudança entre os planos temporais é descrita na rubrica da cena, e, de acordo com ela, a transição tem que ser feita “quase sem pausa [*with hardly a pause*]” (2012, p.433).

Esta intersecção entre diálogos cênicos e comentários épico-narrativos à plateia se torna ainda mais complexa em determinados casos com a presença, na peça, de outros recursos tais como as canções dos anos 1920 e 1930. No final do primeiro ato, por exemplo, Lee e Moe estão conversando; o pai, que, devido às dificuldades financeiras, havia pedido dinheiro emprestado ao filho para se alimentar, orienta Lee a não contar nada para Rose sobre este “empréstimo”, uma vez que ela se preocuparia com a situação.

Numa mesma fala, Lee dialoga com Moe e faz um comentário ao público. O rapaz responde ao genitor, dizendo que sabe que Rose se preocupa com a situação – “Eu sei [*I know*]” (2012, p.456). Em seguida, narra para a plateia o que pai e filho fizeram depois de dialogarem:

LEE (*para o público*): Nós descemos até o metrô juntos, e era difícil olhar um para o outro. Então nós fingimos que nada tinha acontecido (*eles pararam e se sentaram, como se estivessem no metrô*).<sup>337</sup> (2012, p.456)

Ao se sentarem, Moe e seu filho utilizam a pantomima para auxiliar na representação cênica do metrô. Lee, então, passa da narração ao comentário, demonstrando uma alegria e

---

<sup>337</sup> LEE (*To audience*): We went down to the subway together, and it was hard to look at one another. So we pretended that nothing had happened (*They come to a halt and sit, as though on a subway*).

esperança vazias no fim da crise, uma vez que não se tinha, naquele momento, uma perspectiva concreta de melhoria na saúde financeira estadunidense. No entanto, esta esperança era a única coisa em que os Baum podiam se apegar:

LEE: Mas alguma coisa tinha [mudado]... era como se eu começasse a sustentar meu *pai*! E por que isto me fez sentir tão feliz, eu não sei, mas fez! E para animá-lo eu comecei a falar, e antes que eu percebesse eu estava inventando um futuro fantástico! Eu disse que eu iria para a faculdade em um, no máximo dois anos; e que eu ia tomar juízo e me tornar um aluno exemplar; e que eu não teria somente um emprego no jornal, mas teria minha própria coluna, nada menos do que isto! Quando chegamos à Rua 42, a Depressão tinha praticamente acabado! (*Ele ri*) E de um modo engraçado ela *tinha* – (*Ele toca o seu peito*) – aqui... mesmo que eu soubesse que nós tínhamos um longo período tenebroso à nossa frente. E então, como a maioria das pessoas, eu estava com aquele tipo louco de expectativa que vem quando não há esperança, aguardando que um sonho retornasse de onde quer que ele tenha se escondido<sup>338</sup> (2012, p.456-7).

Após a fala de Lee, uma voz no teatro canta “*In New York City, You Really Got to Know Your Line* [Em Nova Iorque, você realmente tem que saber seu caminho] <sup>339</sup>” ou uma “canção parecida”, nas palavras de Miller. Deste modo, esta cena termina com a mistura de diálogo, pantomima, narração, comentário e música. E é nesta descida econômica dos Baum (até o subsolo do metrô) que se conclui o primeiro ato.

Tais exemplos demonstram a frequente intersecção, em *The American Clock*, de diálogos cênicos e comentários épico-narrativos dirigidos ao público, que é feita por personagens fora (na área coral, por exemplo) ou dentro das cenas, numa rápida transição e simultaneidade entre os planos temporais da peça.

### “Temática épica” nos diálogos da peça

O épico em *The American Clock* não está presente somente nos comentários narrativos, informativos e reflexivos dirigidos ao público; a estrutura da peça faz com que os pró-

<sup>338</sup> LEE: But something had... It was like I'd started to support my *father*! And why that should have made me feel so happy, I don't know, but it did! And to cheer him up I began to talk, and before I knew it I was inventing a fantastic future! I said I'd be going to college in no more than a year, at most two; and that I'd straighten out my mind and become an A student; and then I'd not only get a job on a newspaper, but I'd have my own column, no less! By the time we got to Forty-Second Street, the Depression was practically over! (*He laughs*) And in a funny way it *was* – (*He touches his breast*) – in here... even though I knew we had a long bad time ahead of us. And so, like most people, I waited with that crazy kind of expectation that comes when there is no hope, waited for the dream to come back from wherever it had gone to hide.

<sup>339</sup> Música (c.1935) de Huddie Ledbetter (Lead Belly, 1888-1949) (cf. KUSHNER [ed], 2012, p.817).

prios diálogos entre os personagens comentem a situação econômica exposta por Miller na peça, uma vez que esta construção dialógica serve muito mais para a exposição da Depressão e seus efeitos sobre os americanos do que para representar cenicamente conflitos de um protagonista, tal como ocorre na estrutura dramática convencional.

Este “transbordamento épico” na estrutura dialógica da peça pode ser visto na cena que envolve o empresário Robertson e seu psicólogo, Dr. Rosman. Neste diálogo, torna-se importante a análise, presente no episódio, da relação entre psicologia e economia, especialmente no contexto americano dos anos 1920 e 1930.

A cena se inicia com Robertson falando a Rosman sobre seus traumas e conflitos individuais e psicológicos, relacionados também a tensões familiares, tal como pode ocorrer em qualquer consulta com um psicólogo. O empresário pergunta “onde parou” no tratamento, cuja última sessão tinha sido no dia anterior, e Rosman responde que ambos estavam conversando sobre o momento em que a mãe de Robertson “tinha escaldado o gato” (2012, p.422<sup>340</sup>). Esta frase é responsável por indicar que o empresário estava consultando o psicólogo no intuito de tratar algum “trauma” psicológico da infância, que envolvia sua mãe.

No entanto, este diálogo entre paciente e psicólogo se torna irônico e humorístico na medida em que Rosman e Robertson deixam de conversar sobre estes conflitos individuais do empresário e cada vez mais começam a falar da economia norte-americana na iminência da crise. A ironia e o humor se iniciam quando o empresário diz que tinha outro problema para discutir com o psicólogo, e se tratava do dinheiro deste profissional de psicologia. Robertson aconselha Rosman a sair do mercado financeiro, uma vez que, na sua visão, a recessão econômica estava muito próxima<sup>341</sup> (2012, p.422).

O empresário vivia um conflito: ele estava com dúvidas se deveria contar para as pessoas sobre a possibilidade de uma crise econômica (fazer um anúncio público, por exemplo), até mesmo para tentar proteger os mais pobres dos efeitos da Depressão. Muito devido ao medo de perder os seus investimentos no mercado financeiro, Rosman o aconselha (de maneira psicológica / psicanalítica) a não contar, para não antecipar uma crise no mercado que, na visão equivocada do psicólogo, talvez nem existisse.

Na verdade, o humor e a ironia desta cena são provocados porque os problemas econômicos são tratados como se fossem dilemas psicológicos. A linguagem e o tom utilizados por Rosman e Robertson são psicanalíticos; no entanto, a temática do diálogo acaba sendo

---

<sup>340</sup> ROBERTSON: Where'd I leave off yesterday?

DR. ROSMAN: Your mother had scalded the cat.

<sup>341</sup> ROBERTSON (...): I think you ought to get out of the market.



a economia norte-americana (ou seja, uma matéria de cunho político-econômico tratada num formato de psicanálise). Exemplo disso são estas falas citadas abaixo:

ROBERTSON: Trinta pontos em menos de dois meses – isto é o que eu estava tentando lhe dizer há um bom tempo atrás, doutor – o mercado não representa nada a não ser um estado mental (*ele se levanta*). Por outro lado, eu devo enfrentar a possibilidade de isto ser somente fruto de minha fantasia pessoal.

DR. ROSMAN: Sim, sua fobia de que desastres se aproximem. (...)

ROBERTSON: (...) Eu vendi muita coisa há dois anos, mas quando o mercado abrir amanhã eu vou tirar todo o resto do meu dinheiro do banco. Estou me sentindo culpado por isto, mas não consigo ver nenhuma outra solução.

DR. ROSMAN: Por que vender lhe faz culpado?<sup>342</sup> (2012, p.423)

Robertson se desfaz de suas ações e procura tirar seu dinheiro do banco – uma vez que estas ações de fato cairiam e os bancos chegariam quase à falência nos anos 1930. E a frase do empresário, dizendo que o mercado financeiro é um “estado mental”, carrega em si toda a ironia do diálogo, uma vez que este mercado, naquele momento, não era um “estado mental” por questões psicológicas, mas sim devido à sua volatilidade oriunda da especulação, que fará com que o dinheiro de muitos, investido na bolsa e nos bancos, desapareça. Deste modo, temos a “materialidade” da economia prejudicada pelo estado “mental”, discursivo e especulativo do mercado financeiro.

Robertson também fala de suas idas ao banco de J.P. Morgan, e da superprodução industrial que faz os estoques de produtos ficarem parados e não serem vendidos – sendo este outro dos sintomas da crise econômica: “Os armazéns estão abarrotados, não podemos escoar a produção, este é um fato objetivo<sup>343</sup>” (2012, p.423).

Como visto acima, esta queda nas vendas é classificada pelo empresário como um “fato objetivo”, o que ironiza a concepção de economia como um simples “estado mental”, já que a estagnação econômica, com pessoas perdendo casas e passando fome, não é algo que vem apenas da mente, mas foi vivido materialmente por muitos naquela década.

Neste sentido, vemos ao longo da peça que a crise não é oriunda de “fantasias pessoais” como Robertson descreve no diálogo mencionado acima, mas tem consequências materi-

---

<sup>342</sup> ROBERTSON: Thirty points in less than two months – this is what I’ve been trying to tell you for a long time now, Doctor - the market represents nothing but a state of mind. (*He sits up*). On the other hand, I must face the possibility that this is merely my personal fantasy.

DR. ROSMAN: Yes, your fear of approaching disaster. (...)

ROBERTSON: (...) I sold off a lot two years ago, but when the market opens tomorrow I’m cashing in the rest. I feel guilty for it, but I can’t see any other way.

DR. ROSMAN: Why does selling make you feel guilty?

<sup>343</sup> ROBERTSON: (...) The warehouses are overflowing, we can’t move the goods, that’s an objective fact.

ais muito graves. E Rosman, embora não pareça acreditar muito na queda das ações, e afirma que o empresário “não pode estar falando sério”<sup>344</sup> (2012, p.423), diz que vai vendê-las, numa atitude de “prudência”. Deste modo, os conflitos psicológicos são, de certa forma, ironizados nesta cena, pois os dilemas discutidos nela não são de ordem psicanalítica, mas sim econômica, e, no final das contas, é o empresário quem aconselha o psicólogo, e não o contrário.

Robertson decide não anunciar a crise publicamente, e Rosman, com medo de perder seus investimentos, se sente “aliviado [*relieved*]” (2012, p.423) com a decisão do empresário. Este também orienta o psicólogo a comprar ouro e não pôr no banco, mas sim no porão da casa, uma vez que as instituições bancárias eram instáveis naquele momento, e Robertson cria que o dólar poderia desaparecer com todo o resto da economia norte-americana<sup>345</sup> (2012, p.423). No entanto, historicamente, sabemos que até o porte de ouro será atingido durante a Depressão, pois o governo de Roosevelt irá proibir a propriedade doméstica do metal, além de sua compra e venda fora dos EUA:

O embargo envolvendo o ouro e o controle de trocas cambiais estrangeiras foram medidas que tiveram efeito imediato, restringindo as operações financeiras de quase todos os correntistas. As retiradas bancárias de muitos correntistas americanos e estrangeiros cessaram – estes que pressionavam o Banco Central de Nova Iorque em sua demanda por ouro. Uma quantia modesta do metal teve sua exportação autorizada em abril de 1933 (9.6 milhões de dólares). No entanto, depois do dia 18 de abril, todas as solicitações de exportação foram indeferidas, e, em 20 de abril, exportações de ouro foram proibidas por ordens executivas, exceto para governos estrangeiros (...). A demanda ilimitada que todos os depósitos americanos tinham previamente representado foi restringida pela proibição da propriedade doméstica de ouro e pelo controle no comércio cambial externo<sup>346</sup>.

Apesar de sabermos que Robertson constata materialmente a chegada da recessão, as questões de economia novamente serão tratadas de forma psicológica quando o empresário afirma que (cf. 2012, p. 424), ao falar da possibilidade de uma crise econômica, poderia ser visto, pelos banqueiros e investidores da época, como alguém que ficou louco, uma vez que nem todos tinham esta consciência das dificuldades financeiras que estariam por vir.

<sup>344</sup> DR. ROSMAN: You can't be serious.

<sup>345</sup> ROBERTSON: Gold bars, Doctor. The dollar may disappear with the rest of it (...).

<sup>346</sup> “The gold embargo and foreign exchange controls were measures that came into effect immediately and restricted almost all depositors, thereby stopping the withdrawals of large domestic and foreign depositors - who had placed such pressure on the Federal Reserve Bank of New York for gold. A modest amount of gold was licensed for export in April 1933 (\$9.6 million), but after April 18, all requests for licenses were refused, and on April 20, gold exports were prohibited by executive order except to foreign governments (...). The unlimited demand for gold which all U.S. deposits had previously represented was shut off by the prohibition of domestic gold ownership and by controls on foreign exchange trading” (WIGMORE, 1987, p.753) [tradução minha].

Este diálogo entre Robertson e Rosman, na peça, não é gratuito. Nos Estados Unidos, as duas primeiras décadas do século XX foram um período de grande massificação dos conceitos e práticas da psicanálise, que passou a ser utilizada não só por pessoas de grande poder aquisitivo (das quais o personagem Robertson, como empresário, é um exemplo), mas também pela classe média - principalmente a classe média intelectualizada. Pfister (1997, p.176), inclusive, comenta que, nos anos 1920, houve uma espécie de divisão entre a esfera “política” e a “psicológica”:

A impressão de Gilman de que, nos anos 1920, a psicanálise tomou o lugar do interesse boêmio, de classe média e alta no socialismo tem alguma validade. Durante a década de 1910, a psicanálise estava frequentemente associada ao socialismo, ao movimento de controle de natalidade, e a outras causas sociais. (...) Mas a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa de 1917, várias disputas internas no partido, e a relativa prosperidade da década de 1920 dividiram os socialistas. Havia, muitas vezes, a presença de uma divisão entre movimentos de emancipação “pessoal” e de emancipação “política”.<sup>347</sup>

A psicanálise era algo muito utilizado pelas pessoas de alto poder aquisitivo para a discussão de seus conflitos individuais, psicológicos e familiares, sendo que a classe trabalhadora tinha pouco acesso a este tipo de serviço. No entanto, por meio deste diálogo entre Robertson e Rosman, é perceptível que, nos anos 1930, surgirão questões que não poderão ser explicadas apenas psicologicamente, mas terão que ser vistas pelo seu âmbito coletivo, social e econômico, já que os problemas materiais desta década de Depressão serão intensos.

Como foi possível ver nesta cena, será difícil, neste contexto histórico, separar as esferas socioeconômica e psicológica, uma vez que, por mais que as falas do empresário e do psicólogo tenham um tom de psicanálise, todos os assuntos abordados serão de ordem econômica. Na seção do trabalho que fala sobre *Hard Times*, haverá a análise do depoimento do verdadeiro Dr. Rosman no livro de Studs Terkel, e, neste sentido, chamará a atenção que o psicólogo tem a sua entrevista compilada na seção dos grandes investidores, e ele fala tanto sobre seus investimentos no mercado financeiro quanto sobre questões de ordem psicanalítica.

Num drama convencional, provavelmente o diálogo do empresário com o psicólogo se restringiria aos conflitos pessoais de Robertson. No entanto, como *The American Clock* analisa a Depressão, esta matéria de cunho coletivo, histórico, social e econômico (e, por conse-

---

<sup>347</sup> "Gilman's impression that psychoanalysis displaced bohemian and middle- and upper-class interest in socialism by the 1920s has some validity. During the 1910s psychoanalysis was often coupled with socialism, the birth control movement, and other radical causes. (...) But World War I, the Russian Revolution of 1917, various internal party disputes, and the relative prosperity of the twenties factionalized socialists. By the 1920s a divide was often in place between movements of 'personal' and 'political' emancipation". [tradução minha]

quência, épico) acaba contagiando até mesmo diálogos que seriam restritos apenas ao âmbito individual. Além disso, também devemos levar em conta que o ato dialógico de Robertson e Rosman deve ser entendido muito menos como um elo do desenvolvimento de um enredo baseado na causalidade dramática (uma vez que o psicólogo não aparecerá mais no palco para sabermos o que “aconteceu” com ele) do que como um episódio autônomo e independente da peça.

Se a cena entre Robertson e Rosman fala muito menos de questões psicológicas do que da iminência da crise econômica, que não estava sendo percebida por muitos americanos neste contexto histórico, a mesma falta de percepção das situações políticas da época será visível num diálogo entre Rose e Vovô.

O pai de Rose chama a atenção por sua visão, muitas vezes, aristocrática ou conservadora das coisas. Ele comenta com a filha sobre Hitler (provavelmente, num período em que o ditador alemão estava iniciando sua ascensão ao poder, no início da década de 1930). No entanto, tanto Vovô quanto Rose (esta última nem sabia quem era Hitler) demonstram pouca consciência das questões políticas da época, e não conseguem enxergar, neste momento, o real alcance que o nazismo teria anos depois:

VOVÔ: Eu estava lendo sobre Hitler.

ROSE: Quem?

VOVÔ: ... Ele está caçando todos os radicais na Alemanha. Ele não seria tão ruim se não estivesse contra os judeus. Mas ele não vai durar seis meses... Os alemães não são tolos<sup>348</sup>. (2012, p.434)

Vovô apresenta, nestas frases, seu posicionamento político: ele era a favor da caça aos radicais de esquerda, e só não concordava com a perseguição aos judeus feita por Hitler.

No entanto, o pai de Rose não acreditava que o ditador alemão duraria muito no poder, uma vez que via a Alemanha como um país altamente desenvolvido e civilizado no aspecto intelectual e cultural, que não toleraria as medidas do líder nazista. Ele conta à filha que costumava passar férias em Baden-Baden com sua esposa, sendo este um local frequentado pela classe alta em território alemão. Num determinado dia, Vovô perdeu o seu relógio de ouro (e, novamente, a imagem do relógio, que faz parte do título da peça como símbolo do tempo e do processo histórico, aparece aqui). Ele não esperava mais recuperar o objeto, e pensava que

---

<sup>348</sup> GRANDPA: I was reading about Hitler.

ROSE: Who?

GRANDPA: ... He's chasing all the radicals out of Germany. He wouldn't be so bad if he wasn't against the Jews. But he won't last six months... The Germans are not fools.

alguém o tinha roubado, devido ao seu alto valor. No entanto, um homem acabou lhe devolvendo o seu pertence, o que poderia indicar um alto grau de desenvolvimento cultural e social dos alemães neste momento histórico. Segundo Vovô, “Algo assim só poderia acontecer na Alemanha. Este Hitler está acabado<sup>349</sup>” (2012, p.434).

No entanto, o avô de Lee só conhecia a parte rica do país. Como dito anteriormente, a Alemanha sofria uma grande crise econômica, e a classe média alemã cada vez mais via Hitler como um administrador forte, que poderia vencer a recessão na economia germânica. Deste modo, a previsão histórica de Vovô, ironicamente, não se confirmou, e o ditador alemão se manteve no poder por um bom tempo, o que contribuiu para a eclosão da Segunda Guerra Mundial e o seu grande número de mortes. E, analisando estes fatos históricos, é possível perceber por que um país aparentemente tão desenvolvido como a Alemanha aceitou ideais tão radicalizantes e nocivos à humanidade.

Novamente, temas socioeconômicos e históricos (mais voltados ao épico) invadem um diálogo da peça. Uma inocente conversa entre Vovô e Rose é útil no sentido de representar cenicamente questões históricas da época, e serve não para expor algum conflito dramático entre os personagens, mas sim para a análise da ascensão do nazismo e do comportamento de muitos americanos diante das posturas de Hitler.

Vovô aparece novamente em diálogos que expõem temáticas de cunho social e histórico quando Henry Taylor bate na porta dos Baum e pede, em vão, para morar no porão da casa de Moe. O empresário sai de cena, aparentemente, sem se importar tanto com a situação do ex-fazendeiro, e Lee fica preocupado com Taylor.

O pai de Rose, tentando motivar o neto, afirma que Taylor estava “com fome, mas não faminto”. Vovô só enxerga a crise econômica da Europa pós-Primeira Guerra Mundial, argumentando que, diferentemente do que ocorre no Velho Continente, nos EUA, todos terão a sua oportunidade de ter dinheiro, cada um a seu tempo. Temos aqui, novamente, a reiteração da ideologia do *self-made man*, em que o sucesso depende exclusivamente do esforço individual. Numa defesa da preocupação com o indivíduo, e não com o social e com o próximo, Vovô diz que Lee deve se importar exclusivamente consigo mesmo, uma vez que, na visão do sogro de Moe, os problemas financeiros que atingiram o ex-fazendeiro eram passageiros:

LEE (*ainda tentando digerir [a situação]*): Este homem estava faminto, Vovô.

VOVÔ: Não, não, ele estava com fome, mas não estava faminto.

LEE: Ele estava, ele quase desmaiou.

---

<sup>349</sup> GRANDPA: (...) Such a thing could only happen in Germany. This Hitler is finished.

VOVÔ: Não, isto não é passar fome. Na Europa eles passam fome, mas aqui não. De qualquer forma, daqui a algumas semanas eles vão descobrir o que fazer, e você não vai precisar se lembrar de tudo isto... Deus faz cada pessoa a seu tempo, garoto – se preocupe com você mesmo.<sup>350</sup> (2012, p.445)

No entanto, este discurso de Vovô é ironizado e exposto em suas contradições pela própria forma da peça, uma vez que a crença no sucesso individual será abalada com a Depressão econômica.

Na cena em que Joe, amigo de Lee, e a prostituta Isabel dialogam, Joe possui uma longa fala (cf. 2012, p.462) que, em versões anteriores de *Clock*, constituía, em sua maior parte, uma carta enviada para Lee (este aspecto epistolar será visto numa outra seção do trabalho). Por esta razão, esta fala não apresenta como objetivo expor qualquer conflito do personagem com Isabel. Na verdade, ela tem uma função épica de comentar sobre as dificuldades econômicas que os americanos viviam neste contexto de Depressão.

Na opinião do rapaz, as pessoas estavam se tornando loucas e lunáticas neste contexto histórico de Depressão. Elas falavam consigo mesmas, “alto, com gestos<sup>351</sup>”, numa demonstração de individualismo e solidão (loucura, sonho e lunático são palavras comuns na peça). Joe diz à prostituta que uma das únicas formas que ele encontra de recuperar sua sanidade é estando ao lado dela<sup>352</sup>.

Neste comentário analítico sobre a Depressão disfarçado de fala a Isabel, o amigo de Lee menciona também o aumento da adesão ao radicalismo político entre os americanos neste contexto, especialmente a tendências fascistas. Um senhor corcunda disse para ele no metrô que “Você não vai encontrar uma palavra sobre democracia na constituição<sup>353</sup>”. Estas são as mesmas palavras usadas pelo imigrante Kapush algumas cenas depois, que demonstram uma oposição à democracia liberal americana vigente naquele momento, e uma defesa do fascismo, também cultivado por homens de alto poder aquisitivo, tal como grandes comerciantes. Isto é exemplificado quando Joe fala que “A suástica nazista está brotando nos anúncios de pasta de dente<sup>354</sup>”.

<sup>350</sup> LEE (*still trying to digest*): That man was starving, Grandpa.

GRANDPA: No, no, he was hungry but not starving.

LEE: He was, he almost fainted.

GRANDPA: No, that’s not starving. In Europe they starve, but here not. Anyway, couple weeks they’re going to figure out what to do, and you can forget the whole thing... God makes one person at a time, boy – worry about yourself.

<sup>351</sup> JOE: (...) And loud, with gestures. (...)

<sup>352</sup> JOE: (...) In here I feel my sanity coming back, to a certain extent. (...)

<sup>353</sup> JOE: (...) “You will not find one word about democracy in the constitution, (...)”

<sup>354</sup> JOE: (...) The Nazi swastika is blossoming out all over the toothpaste ads. (...)

Joe também demonstra hesitação ao não saber se os americanos, diante da crise, “sentariam nas calçadas e chorariam<sup>355</sup>”, ou se haveria uma grande agitação social. E, se houvesse esta agitação, as pessoas iriam “matar uns aos outros? Ou somente os judeus?”<sup>356</sup> (2012, p.462), numa referência ao fato de os nazistas terem perseguido e matado muitos judeus neste contexto, especialmente no holocausto da Segunda Guerra Mundial.

Segundo o amigo de Lee, havia locais em que dois cachorros-quentes estavam sendo vendidos por sete centavos nesta época, referindo-se, assim, à crise monetária que fazia preços e lucros despencarem. Consciente das dificuldades financeiras, Joe não sabia mais sequer se teria condições de ser dentista um dia<sup>357</sup>, devido à sua saúde nervosa – de acordo com o jovem, prejudicada pela recessão econômica, que não lhe deixava segurar direito um aparelho dentário (de fato, o rapaz não obterá a sua realização profissional de trabalhar com odontologia).

Outra cena em que debates de cunho político, histórico, social e econômico aparecem fortemente nos diálogos cênicos dos anos 1930 é a do *relief office*, em que muitos vão solicitar ajuda financeira do governo. Uma vez que havia uma grande multidão de necessitados para ser atendida, muitas pessoas não conseguiam o auxílio que precisavam, e várias discussões e confusões ocorriam neste local. Ao observar esta situação conflitante, o imigrante irlandês Dugan, tal como Joe na fala citada acima, comenta que os americanos estão enlouquecendo com as dificuldades econômicas: “Este país vai acabar com todo o mundo subindo nos topos das árvores jogando cocos uns nos outros<sup>358</sup>” (2012, p.473).

Os diálogos desta cena também apresentam defesas de ideologias vistas, neste momento histórico, como alternativas ao capitalismo liberal, tal como o comunismo e o fascismo. Numa longa fala, a senhora negra de meia-idade Irene vai defender a necessidade de união coletiva (sendo que a referência ao tempo - contado por sua bengala - aparece novamente nesta fala):

IRENE: (...) E foi quando eu vi isto. Eu vi a solidariedade, e eu comecei a espalhar isto em todos os cantos. Porque eu consegui uma bengala, e quando eu começava a contar o tempo com esta bengala, uma multidão de pessoas começavam a marchar, contando o tempo. Nós não devemos ser despejados, sim, nós não devemos em nenhum momento ser incomodados. Num dia destes eu fui para o tribunal e os policiais começaram a gritar: “Lá vai aquela velha advogada”. Mas tudo o que eu tinha aqui eram uns jornais velhos e uma pacote de pimenta-caiena. No caso de algum policial começar a mexer comigo –

<sup>355</sup> JOE: (...) Or just maybe sit down on the sidewalk and cry. (...)

<sup>356</sup> JOE: (...) ... kill each other? Or only the Jews? (...)

<sup>357</sup> JOE: (...) If I ever get to practice dentistry at all, I mean. (...)

<sup>358</sup> DUGAN: This country's gonna end up on the top of the trees throwin' coconuts at each other.

aquela pimenta ardida, é aquela pimenta-caiena ardida. E se o juiz fosse católico eu pegava o meu rosário, e deixava aparecer o crucifixo para ele pensar que eu era católica também (...) <sup>359</sup> (2012, p.476).

Apesar de se dirigir às pessoas no *relief office*, esta fala de Irene é útil para mostrar o fortalecimento dos movimentos de esquerda na década de 1930 (e, neste sentido, há uma temática épica dentro do diálogo). A senhora afrodescendente passou a participar destas mobilizações depois de quase ser despejada de sua moradia, numa tentativa de junção de esforços coletivos para lutar contra as dificuldades econômicas vigentes. As falas de Irene também demonstram contradições destes movimentos, uma vez que, ao mesmo tempo em que clama por solidariedade, Irene nos informa que havia a cobrança de uma taxa para participar da organização política e social na qual ela estava inserida, sendo que, neste contexto histórico, deveria ser muito difícil para alguém que já não tinha moradia e, muitas vezes, nem mesmo comida, efetuar este tipo de pagamento: “Solidariedade, rapazes, negros e brancos juntos, é o que precisamos ter. Juntem-se à Aliança dos Trabalhadores, [pagando] dez centavos por mês, e você consegue receber alguma solidariedade<sup>360</sup>” (2012, p.474).

Já Kapush, por sua vez, vai defender valores conservadores, muito próximos do fascismo. Este personagem de origem imigrante (leste europeu) afirma que os EUA são uma república, e não uma democracia. Na verdade, em sua opinião, o país está se tornando uma “turba-cracia [*Mobocracy*]”: “Turba-cracia. Me dá, me dá, me dá, é só o que eles sabem dizer<sup>361</sup>” (2012, p.474). Kapush argumenta que as pessoas, neste momento, somente almejavam receber caridade, e não pensavam em trabalhar (uma visão comum também entre muitos americanos da época). Dugan, no entanto, aponta a contradição nas palavras do imigrante: “Então o que *você* está fazendo aqui?<sup>362</sup>” (2012, p.474), deixando a entender que Kapush também estava entre aqueles que pediam por ajuda.

A fala de Kapush sobre a “turba-cracia” aparece, em *Clock*, imediatamente depois das palavras de Irene sobre a taxa para participar do movimento de esquerda. Esta justaposição é exemplo das diferentes correntes ideológicas (respectivamente, fascismo e comunismo / so-

<sup>359</sup> IRENE: (...) And that’s when I see it. I see the solidarity, and I start to preach it up and down. ‘Cause I got me a stick, and when I start poundin’ time with this stick, a whole lot of people starts to march, keepin’ time. We shall not be moved, yeah, we shall in no wise be disturbed. Some day I goes to court the cops commence to holler, ‘Here comes that old lawyer woman’. But all I got in here is some old newspaper and a bag of cayenne pepper. Case any cop start musclin’ me around – that hot pepper, that’s hot cayenne pepper. And if the judge happen to be Catholic I got my rosary layin’ in there, and I kind of let that crucifix hang out so’s they think I’m Catholic too (...).

<sup>360</sup> IRENE: Solidarity, folks, black and white together, that’s what we gotta have. Join the Workers Alliance, ten cents a month, and you git yourself some solidarity.

<sup>361</sup> KAPUSH: Mobocracy. Gimme, gimme, gimme, all they know.

<sup>362</sup> DUGAN: So what’re *you* doing here?



cialismo) que surgem num contexto em que a grave crise na economia ameaçava a democracia e o liberalismo. Não por acaso, este choque ideológico se dá num *relief office*, local em que as dificuldades financeiras criadas pela Depressão são explícitas e vividas por todos, gerando o desejo de mudança na estrutura política e econômica.

Esta justaposição das falas de Kapush e Irene também é exemplo de algo peculiar nos diálogos desta cena do *relief office*. Um não responde ao outro, mas cada um defende a sua ideologia. Assim, muitos dos atos dialógicos deste episódio não têm como base a estrutura asserção-réplica, como seria comum na forma dramática. Na verdade, eles consistem em discursos desencontrados que indicam a existência da dificuldade de comunicação entre as pessoas num contexto de crise. Além disso, a matéria de cunho político, econômico e social que constitui estas falas vai torná-las muito mais próximas a comentários épicos e independentes sobre a tensão política e econômica presente neste período histórico.

Por fim, podemos encontrar também uma função narrativa em determinados diálogos da peça (sendo a narração outro elemento épico), útil para que o público entenda o que acontece em cena. Exemplo disso ocorre quando o personagem Tony, na cena dos investidores, narra a estes o suicídio de Randolph Morgan, que havia perdido toda a sua fortuna com a quebra da bolsa de valores. Chamam a atenção as palavras utilizadas por Tony, minuciosamente selecionadas, tal como faria um narrador de uma história: como um milionário, Randolph é comparado a um gigante e a uma águia (que, além de pássaro-símbolo dos EUA, ainda demonstra que o voo desta ave – ou seja, a prosperidade financeira de Morgan e do país – era alto). No entanto, esta é uma águia, que, com os “braços” abertos, tem o seu declínio rumo ao chão, sendo que esta queda se refere tanto ao suicídio de Morgan, quanto às suas perdas financeiras, e até mesmo ao declínio econômico dos EUA:

TONY: Ah, sim. Era... sabe aquela luz azul, antes do escurecer da noite? E eu não sei por que, alguma coisa me fez olhar para cima. E havia um homem, com os braços abertos como uma águia voando, em queda livre. Ele estava bem no andar de cima, como um gigante! (*ele olha para baixo*). E eu olho, não podia acreditar. Era Randolph!<sup>363</sup> (2012, p.424).

---

<sup>363</sup> TONY: Oh, yeah. It was still that blue light, just before it gets dark? And I don't know why, something made me look up. And there's a man flyin' spread eagle, falling through the air. He was right on top of me, like a giant! (*He looks down*). And I look, I couldn't believe it. It's Randolph!

### **A função dos comentários épico-narrativos ao público: alguns aspectos**

Ao analisar o teatro do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, importante por representar cenicamente questões sociais e econômicas no palco, Rosenfeld comenta que uma das características de um teatro de cunho épico é o fato de que seus atores dialogam “não só com seus companheiros cênicos e sim também com o público” (2006, p.161). Em *The American Clock*, serão constantes os direcionamentos dos personagens à plateia, comentando e explicando para ela as cenas que se desencadeiam no palco.

De certa forma, este tipo de comentário ao público rompe com a separação ator-plateia, e quebra a chamada “quarta parede” do palco. Os atores tratam o espetáculo como teatro desde o início, e, diferentemente do que ocorre na forma dramática, não têm nenhuma pretensão em criar uma ilusão de realidade em cena. Além disso, no caso de *Clock*, este direcionamento épico-narrativo à plateia pode trazer a perspectiva de um presente (anos 1970-80) que analisa, sob o ponto de vista de vários narradores, o plano do passado (anos 1930), criando, inclusive, uma relação entre os tempos históricos e permitindo ao público uma reflexão sobre as questões referentes à Depressão.

Vários personagens têm a função de narrar e comentar ao público (algo já analisado na seção sobre o tempo e o espaço da peça). Como dito anteriormente, estes comentários podem ser feitos dentro ou fora da área coral. Além disso, eles podem vir no início, no meio ou no final de uma cena, e sua utilidade é diversa: dentre suas funções, podemos citar a transição de um episódio para outro, a narração de acontecimentos que auxiliam no entendimento das cenas da peça, a opinião dos personagens sobre estas situações e a explicação de informações históricas sobre a Depressão. Assim, os diálogos podem ser vistos e analisados sob uma ótica social e econômica, e entendidos dentro do contexto histórico dos EUA dos anos 1930.

Dentre os exemplos de como os personagens direcionam suas falas à plateia, podemos citar o que é feito por Lee no momento em que Henry Taylor vem para a cidade e bate na porta dos Baum. O filho de Rose introduz a cena por meio de um comentário que não é dirigido nem a Moe (o marido de Rose está dormindo no episódio anterior) e nem ao proprietário rural (Taylor não estava em cena ainda); na verdade, a fala de Lee é feita ao público.

Além de ser útil para a transição de um episódio a outro na peça, o comentário de Lee ajuda a colocar a situação vivida por Taylor numa perspectiva socialmente mais abrangente. O filho de Rose alude à pobreza neste contexto de Depressão (em que as pessoas passavam fome e não tinham onde morar, batendo de porta em porta em busca de algum auxílio), além de reforçar a análise já presente em comentários feitos ao público por Robertson e Banks so-

bre os *hobos* que viajavam os EUA em busca de melhores condições de vida (e viveram muitos momentos de miséria e desemprego) e sobre o forte êxodo rural deste período histórico (cf. 2012, p. 439-440):

LEE: (...) E agora o mistério da casa marcada começou. Praticamente todo o dia você via um estranho andando pela rua, pobre e maltrapilho, e ele passava de casa em casa; mas conosco ele fazia um retorno, chegando à varanda atrás da casa e pedindo por algo para comer. Por que nós?<sup>364</sup> (2012, p.441)

O comentário de Rose à plateia, feito após a cena em que Ted Quinn renuncia à presidência da *General Electric*, também é útil em sua função de transição de um episódio para outro da peça. Quinn e Robertson concluíram suas falas, e deixaram o centro do palco; o diálogo seguinte seria entre Lee e sua mãe, e eles conversariam sobre o fato de o jovem não poder ingressar na universidade por falta de recursos financeiros.

Antes de o rapaz aparecer no centro do palco, Rose, então, faz um comentário à plateia introduzindo o tema do seu diálogo com Lee. Esta fala da esposa de Moe ajuda a refletir e a expandir a análise do problema vivido por seu filho, trazendo-a ao contexto da Depressão. Se Lee não pode cursar uma faculdade, outros jovens que possuem graduação também não conseguirão emprego – algo que alude à falta de ocupação e ao desemprego entre os jovens nos anos 1930. A mãe de Lee faz este comentário “olhando para frente [*staring front*]” - ou seja, para o público – para indicar que a juventude desta década, na concepção de Rose, não tinha perspectiva de vida:

ROSE: Quem iria acreditar nisto? Você olha pela janela no meio de um belo dia de outubro, e há uma dúzia de universitários formados com alta qualificação jogando bola na rua como crianças. E fica cada vez mais difícil lembrar quando a vida parecia ter algum propósito, quando você não podia esperar pela manhã!<sup>365</sup> (2012, p.451)

No entanto, tal como vemos em episódios subsequentes, Lee conseguirá ingressar na universidade depois de trabalhar e economizar muito para isso. No início do segundo ato, antes de encontrar com seus amigos universitários, o filho de Rose introduz a cena narrando ao

---

<sup>364</sup> LEE: (...) And now the mystery of the marked house began. Practically every day you'd see the stranger coming down the street, poor and ragged, and he'd go past house after house, but at our driveway he'd make a turn right up to the back porch and ask for something to eat. Why us?

<sup>365</sup> ROSE: Who would believe it? You look out at the window in the middle of a fine October day, and there's a dozen college graduates with advanced degrees playing ball in the street like children. And it gets harder and harder to remember when life seemed to have so much purpose, when you couldn't wait for the morning!

público sua ida à faculdade e analisando o que era o ambiente universitário num contexto de Depressão.

Na visão de Lee, as universidades, nos anos 1930, podiam ser vistas como “ilhas de paz” no meio da crise econômica. O filho de Rose tinha acesso à comida, casa e vestimentas sem precisar sequer “lidar com dinheiro”; entre seus colegas universitários, ninguém tinha pressa para se formar, uma vez que teriam que procurar por trabalho e disputá-lo num contexto de altíssimo desemprego:

LEE: Depois de muitos empregos e de economizar, eu consegui entrar na universidade, e era uma ilha de paz no meio do turbilhão. Dois pares de meias e uma camisa, mais uma boa camisa e uma blusa, e talvez um emprego de meio período na biblioteca, e você podia viver como um rei e nunca ver dinheiro. Então havia uma nítida relutância em se formar e ir para o mundo lá fora... onde você sabia que ninguém te queria.<sup>366</sup> (2012, p.458-9)

Este comentário, de certa forma, remete à experiência do próprio dramaturgo na Universidade de Michigan. E, embora ele tenha verossimilhança histórica, uma vez que o governo Roosevelt criou programas que geravam empregos e salários a estudantes universitários dentro das próprias universidades, havia também alunos que passaram por muitas dificuldades financeiras durante a Depressão (tal como veremos posteriormente).

Uma vez que Lee conta ao público como conseguiu ingressar na universidade, vemos que este comentário tem, dentre outras coisas, uma função de narração. Tais falas narrativas aparecem com frequência na peça. Se não vemos o suicídio de Jesse Livermore no palco, por exemplo, Robertson o narra à plateia. Como os investidores desta cena são surpreendidos pela crise, o comentário de Robertson serve para contrastar e ironizar a expectativa que Livermore tinha de ver suas ações subirem novamente:

ROBERTSON: Pouco tempo depois, Jesse Livermore se sentou para um bom café da manhã no hotel *Sherry-Netherland* e, pegando um envelope, o enviou para Arthur Robertson, pondo nele um cheque de cinco mil dólares; Jesse, então, foi para o lavatório, e atirou em si mesmo.<sup>367</sup> (2012, p.429)

---

<sup>366</sup> LEE: After a lot of jobs and saving, I did get to the university, and it was a quiet island in the stream. Two pairs of socks and a shirt, plus a good shirt and a mackinaw, and maybe a part-time job in the library, and you could live like a king and never see cash. So there was a distinct reluctance to graduate into that world out there... where you knew nobody wanted you.

<sup>367</sup> ROBERTSON: Not long after, Jesse Livermore sat down to a good breakfast in the Sherry-Netherland Hotel and, calling for an envelope, addressed it to Arthur Robertson, inserted a note for five thousand dollars, went into the washroom, and shot himself.

Chama a atenção, também, um outro comentário de Robertson à plateia, feito durante os diálogos do *relief office*. O empresário não participa da cena, e se mantém na área coral. Esta é uma fala que não introduz o episódio, mas se encontra no meio dele. Teoricamente, o comentário não teria ligação com o que acontece no centro do palco, uma vez que Robertson fala de transatlânticos e do *Empire State Building* – arranha-céu americano cuja construção foi concluída em 1931, e que foi o maior do mundo durante 40 anos (tal como será visto posteriormente). No entanto, há, sim, uma relação direta entre as palavras do empresário e o que ocorre neste órgão governamental, pois a pobreza vivida por aqueles que pedem por auxílio do governo é gerada muito devido às desigualdades sociais e econômicas denunciadas por Robertson, das quais o *Empire State Building* é um exemplo: uma construção suntuosa feita num contexto de recessão, lojas fechadas e desemprego:

ROBERTSON (*da área coral*): Eu andei por aí muito naquela época, e os contrastes eram assustadores. Ao longo do lado oeste de Manhattan você tinha oito ou dez dos maiores transatlânticos do mundo ancorados – eu me lembro do *S.S. Manhattan*, do *Berengaria*, do *United States* – a maioria deles não navegaria mais. Mas, ao mesmo tempo, eles estavam construindo o *Empire State Building*, o mais alto do mundo. Mas com ruas e avenidas inteiras de lojas vazias, quem iria alugar algum espaço lá? (2012, p.471)<sup>368</sup>

Provavelmente, o empresário sequer testemunhou este episódio, e sua presença nele como narrador só ocorre porque a estrutura épica da peça, que justapõe diálogos e comentários narrativos interligados não pela causalidade, mas sim pelos processos históricos da Depressão, permite esta relação Robertson-*relief office*. A desigualdade social denunciada pelo empresário também é visível se levarmos em conta que, contrapontística e ironicamente, Robertson é alguém que lucrou financeiramente com a crise econômica, enquanto as pessoas presentes no *relief office* estavam empobrecendo com a recessão.<sup>369</sup>

No meio da cena em que Rose joga cartas com seus familiares, a mãe de Lee profere o comentário à plateia que se inicia com a frase “Quando eu ia para a escola nós tínhamos que

---

<sup>368</sup> ROBERTSON (*from choral area*): I did a lot of walking back in those days, and the contrasts were startling. Along the West side of Manhattan you had eight or ten of the world’s greatest ocean liners tied up – I recall the *S.S. Manhattan*, the *Berengaria*, the *United States* – most of them would never sail again. But at the same time they were putting up the *Empire State Building*, highest in the world. But with whole streets and avenues of empty stores who would ever rent space in it?

<sup>369</sup> Outra função deste comentário de Robertson é, por meio da referência aos transatlânticos, introduzir a futura presença de Stanislaus na peça, o homem do mar que perderá o seu emprego nestes navios (uma vez que, segundo o empresário, eles param de operar), e passará a morar no porão da casa dos Baum.

nos sentar como soldados (...) <sup>370</sup>” (2012, p.485), misturando narração e reflexão sobre ideais do universo norte-americano vistos sob a ótica da Depressão. Para que o comentário possa ser proferido, o foco de luz incide sobre a mãe de Lee (exemplificando a função da iluminação na peça) e os parentes de Rose presentes nesta cena interrompem o diálogo e “congelam” cenicamente estudando suas cartas.

Nesta fala de Rose ao público, ela comenta sobre elementos dos Estados Unidos pré- crise, com seus valores patrióticos (representados pela marinha americana), e sobre personalidades e fatos históricos que ela testemunhou, tais como os governos republicanos dos anos 1920 (exemplificados pelo presidente Harding), e a morte do Czar (numa referência indireta à Revolução Russa de 1917). Além disso, a mãe de Lee parece aludir à moral rígida que aprendera, influenciada por ensinamentos morais presentes nos EUA do século XIX, em geral classificados como “vitorianos” (classificação dada aos costumes sociais durante a longa vigência do reinado da rainha Vitória, da Inglaterra). Com gestos quase militares, os alunos tinham que, por exemplo, ter a mesma postura em sala de aula (costas alinhadas e mãos sobre a carteira) <sup>371</sup>.

Este comentário da mãe de Lee, que intercala com os diálogos da cena, é dirigido ao público (e não aos seus familiares, que “congelam” cenicamente). Ele mistura narração (de sua infância escolar) e reflexão sobre aspectos sociais e econômicos dos EUA. Rose está num momento histórico em que certos valores anteriormente tidos como certezas inabaláveis - o patriotismo, os costumes vitorianos, a ideia de políticos e empresários moralmente corretos - passam a ser questionados após a crise na economia.

Os comentários épico-narrativos presentes em *The American Clock* chegam ao extremo por meio do importante personagem Banks, *hobo* nos anos 1930, e soldado nos anos 1940, simbolizando e remetendo a estes dois períodos históricos. Além da companhia de atores como um personagem coletivo, o veterano de guerra negro é o único personagem da peça que não participa dos diálogos da Depressão. Sua função é única e exclusivamente comentar à plateia sobre as questões históricas e sobre as situações cênicas de *Clock*.

Exemplo disso é seu comentário que faz a transição entre os diálogos de Joe e a prostituta Isabel e a cena que envolve Lee e Isaac no sul dos EUA. As palavras do veterano aludem à sua experiência como *hobo*, em que viajava pelo país em busca de melhores condições de

<sup>370</sup> ROSE: When I went to school we had to sit like soldiers (...).

<sup>371</sup> Em outro momento da peça, esta moral vitoriana parece ser ironizada quando o taxista Toland se refere à rainha Vitória de forma jocosa, chamando-a de “cavaló” (cf. 2012, p. 473) e aludindo à sua obesidade. O vaudeville e sua estrutura (que serão analisados numa outra seção do trabalho) fazem justamente esta transição de uma sociedade vitoriana para costumes sociais mais modernos, cosmopolitas e menos rígidos.

vida, sendo que vivia na miséria, foi preso muitas vezes acusado injustamente de vadiagem, e, no caso específico deste comentário, fez parte de trabalhos forçados nestas prisões, algo que ocorria nas chamadas *chain gangs* dos EUA:

BANKS: Às vezes você ouve os rumores de que eles estão contratando em Nova Iorque, e então fomos todos para Nova Iorque, mas não havia nada em Nova Iorque; aí a gente ia para Lima, Ohio; Detroit, Michigan; Duluth, Minnessota, ou ia para Baltimore, ou Alabama ou Decatur, Illinois. Mas para onde você ia era sempre uma prisão. Eu estava num campo de trabalhos forçados (*chain gang*) na Geórgia colhendo algodão por quatro meses somente para viajar em outro trem. Era 1935 no verão, e quando eles me libertaram me deram 35 centavos. Sim, senhor, 35 centavos é o que eles me deram, colhendo algodão quatro meses contra minha vontade (*Pausa*). Sim, eu ainda ouço aquele trem, aquele apito longo e baixinho, *whoo-ooo*. (2012, p.463-4)<sup>372</sup>

No entanto, outros comentários narrativos de Banks à plateia serão analisados ao longo do trabalho, em outras seções, de acordo com o respectivo tema de cada seção e com a importância do comentário do veterano para este tema.

### **O discurso de Roosevelt**

Miller ainda utiliza, em *The American Clock*, um recurso épico muito peculiar e importante para a análise que é feita sobre a Depressão econômica nos EUA dos anos 1930: a presença, na peça, de um pronunciamento presidencial – neste caso, feito pelo presidente democrata da época, Franklin D. Roosevelt.

Este discurso (cf. 2012, p. 466-7) aparece na cena ambientada no sul dos EUA, em que estão presentes Lee, Isaac (personagem afrodescendente e dono de restaurante), e o xerife local. Esta autoridade policial não está recebendo salários devido à crise econômica; assim, ele decide oferecer um jantar ao primo, que é um político da região, para tentar persuadi-lo a conseguir para o xerife um emprego na polícia estadual.

O xerife solicita a Isaac que prepare este jantar; no entanto, como não tinha dinheiro, ele resolve pagá-lo dando-lhe um rádio. No momento em que o dono do restaurante liga o aparelho, inicia-se um pronunciamento. A autoridade policial diz que parece se tratar de “al-

---

<sup>372</sup> BANKS: Sometimes you'd get the rumor they be hirin' in New York City so we all went to New York City but they wasn't nothin' in New York City, so we'd head for Lima, Ohio; Detroit, Michigan; Duluth, Minnessota; or go down Baltimore; or Alabama or Decatur, Illinois. But anywhere you'd go was always a jail. I was in a chain gang in Georgia pickin' cotton for four months just for hoboin' on a train. That was 1935 in the summer-time, and when they set me free they give me thirty-five cents. Yes, sir, thirty-five cents is what they give me, pickin' cotton four months against my will (*Pause*.) Yeah, I still hear that train, that long low whistle, whoo-ooo!

guém do norte” dos EUA<sup>373</sup>. E Isaac reconhece ser o discurso do Presidente Roosevelt<sup>374</sup>, transmitido pelo rádio em cadeia nacional.

Os trechos do pronunciamento de Roosevelt que aparecem na peça não são fictícios. Eles fazem parte de um discurso que realmente foi pronunciado pelo presidente americano em 1936, durante a convenção do Partido Democrata que ratificou a sua candidatura à reeleição presidencial. Graças às pesquisas feitas até o momento, foi encontrado, em arquivos presentes no *site* do Banco Central dos EUA (*Federal Reserve Archive*), o texto deste pronunciamento de Roosevelt, transcrito na íntegra.<sup>375</sup>

Além do pronunciamento de Roosevelt, este documento ligado ao Partido Democrata se refere ao senado dos Estados Unidos, e apresenta também discursos de políticos da época: Alben W. Barkley, do estado americano de Kentucky, Joseph T. Robinson, de Arkansas, e Carl Hayden, do Arizona, além de James A. Farley, que organizou a campanha eleitoral de Roosevelt nas eleições de 1932 e 1936. Estes discursos datam 18 de junho de 1936.

Curiosamente, uma vez que Roosevelt recebia sucessivas críticas de seus opositores em relação aos excessivos gastos públicos com programas sociais, este documento do partido em que se encontra o discurso tem a seguinte inscrição: "Não foi impresso com dinheiro do governo [*Not printed at government expense*]”.

O pronunciamento do candidato democrata à reeleição aparece citado *ipsis litteris* em *The American Clock*, fazendo com que o presidente, de certa forma, se torne também um personagem / narrador na peça. Se, na forma dramática convencional, referências extrapalco não costumam ser utilizadas, numa busca da autonomia do palco diante da realidade do espectador, o discurso de Roosevelt em *Clock* faz com que alusões ao real e ao histórico, ou seja, a elementos extrapalco, entrem epicamente em cena.

Miller utiliza e funde dois trechos do discurso de Roosevelt, que estão, respectivamente, nas páginas 39 e 42 do texto partidário mencionado, e, por isto, apresentarão, abaixo, a paginação da peça e a do documento simultaneamente.

No trecho do discurso presente na peça, Roosevelt fala, muito provavelmente, de movimentos radicais de esquerda e de direita que surgem ao longo do mundo (especialmente na Europa), mas que, de acordo com o presidente, não atingiriam os EUA, uma terra com “pleni-

<sup>373</sup> SHERIFF: Sound like somebody up north.

<sup>374</sup> ISAAC: Sure! That's the President!

<sup>375</sup> ACCEPTANCE ADDRESS OF PRESIDENT FRANKLIN D. ROOSEVELT. Washington: United States Government Printing Office, 1936. Digitalizado por FRASER - Federal Reserve Bank of St. Louis. Disponível em: FEDERAL RESERVE ARCHIVE - <http://fraser.stlouisfed.org>. Acesso em: 5 jun. 2014. Os trechos citados deste documento são por mim traduzidos.



tude de vida”. No entanto, o país passava por dificuldades que eram, segundo Roosevelt, frutos dos desafios impostos pela “civilização moderna”:

ROOSEVELT: Nuvens de suspeita, ondas de má vontade e intolerância se unem sombriamente em muitos lugares. Na nossa própria terra nós gozamos, de fato, uma plenitude de vida...<sup>376</sup> (2012, p.466) (1936, p.39)

ROOSEVELT: ... maior do que a da maioria das nações. Mas a própria correria da civilização moderna trouxe para nós novas dificuldades...<sup>377</sup> (2012, p.467) (1936, p.39)

Na visão de Roosevelt, a democracia e o liberalismo são conceitos defendidos nos EUA desde que os fundadores e primeiros líderes da pátria, como George Washington e Thomas Jefferson, governavam o país, e estes problemas que o presidente democrata cita teriam que ser resolvidos para que houvesse a sobrevivência destas concepções basilares da civilização americana:

ROOSEVELT: ... Novos problemas que devem ser resolvidos se nós quisermos preservar nos Estados Unidos a liberdade política e econômica a qual Washington e Jefferson planejaram e pela qual lutaram.<sup>378</sup> (2012, p.467) (1936, p.39)

E, para solucionar estes problemas, segundo o presidente democrata, o governo teria que deixar de ser uma “estrutura mecânica”. O sistema governamental deveria começar a apresentar um humanismo e um poder de intervenção na economia que pudesse ajudar aqueles que mais sofriam economicamente – entre eles, os desempregados:

ROOSEVELT: Nós procuramos fazer com que o governo não seja apenas uma estrutura mecânica, mas temos que dar a ele a personalidade subjetiva e vibrante oriunda da caridade humana. De fato, nós seremos pobres, se esta nação não puder tirar de cada local da vida americana o medo obscuro do desempregado de que ele não é necessário neste mundo. Nós não podemos acumular um déficit nos livros da bravura humana.<sup>379</sup> (2012, p.467) (1936, p.42)

---

<sup>376</sup> ROOSEVELT: Clouds of suspicion, tides of ill-will and intolerance gather darkly in many places. In our own land we enjoy, indeed, a fullness of life...

<sup>377</sup> ROOSEVELT: ... greater than that of most nations. But the rush of modern civilization itself has raised for us new difficulties...

<sup>378</sup> ROOSEVELT: ... new problems which must be solved if we are to preserve to the United States the political and economic freedom for which Washington and Jefferson planned and fought.

<sup>379</sup> ROOSEVELT: We seek not merely to make government a mechanical implement, but to give it the vibrant personal character that is the embodiment of human charity. We are poor indeed if this nation cannot afford to

Neste discurso, Roosevelt compara a luta contra a Depressão econômica com uma “guerra”. Curiosamente, três anos depois deste pronunciamento, haverá a eclosão da Segunda Guerra. O presidente já teria consciência de que, mais cedo ou mais tarde, um novo conflito mundial ocorreria? De qualquer forma, o termo está em consonância com a política bélica presente nos EUA do século XX, cuja indústria, contraditoriamente, se estruturou como uma fonte importante de riqueza, revigorando a economia norte-americana, gerando empregos, e trazendo morte a muitas pessoas:

Eu acredito do fundo do meu coração que somente nosso sucesso pode inflamar suas antigas esperanças. Eles começam a perceber que aqui, na América, nós estamos declarando uma grande guerra. E não é só uma guerra contra a necessidade, a privação e a desmoralização econômica. É mais do que isto. É uma guerra pela sobrevivência da democracia. Nós estamos lutando para salvar uma grande e preciosa forma de governo para nós mesmos e para o mundo.

Eu aceito a nomeação e a indicação. Eu estou com vocês. Eu estou alistado para o período desta guerra.<sup>380</sup> (1936, p.43).

Neste trecho citado acima (que não aparece na peça), Roosevelt aceita se candidatar à reeleição presidencial pelo Partido Democrata. Ele vencerá com facilidade as eleições de 1936, derrotando o candidato republicano Alf Landon, governador do estado de Kansas.

Chama a atenção também neste pronunciamento que, em nenhum momento, Roosevelt fala em promover uma nova forma de distribuição da riqueza, ou em mudar a estrutura política e econômica dos EUA, mas sim preservá-la (com a sobrevivência da democracia e do liberalismo). Muitos na época o acusaram de querer implantar uma revolução comunista em solo estadunidense (particularmente os republicanos, descontentes por terem sido excluídos dos principais centros de poder político desde o início da presidência de Roosevelt). Este discurso deixa explícito que, a princípio, esta não era a intenção do presidente democrata.

Segundo Zinn (2010, p. 289), o objetivo de Roosevelt era justamente manter intacta a estrutura liberal e capitalista dos EUA:

---

lift from every recess of American life the dark fear of the unemployed that they are not needed in the world. We cannot afford to accumulate a deficit in the books of human fortitude.

<sup>380</sup> “I believe in my heart that only our success can stir their ancient hope. They begin to know that here, in America, we are waging a great war. It is not alone a war against want and destitution and economic demoralization. It is more than that. It is a war for the survival of democracy. We are fighting to save a great and precious form of government for ourselves and for the world.

I accept the commission you have tendered me. I join with you. I am enlisted for the duration of the war.”

As reformas de Roosevelt foram mais ousadas do que a de administrações anteriores. Elas tinham que solucionar dois problemas urgentes: reorganizar o capitalismo de um modo a superar a crise e estabilizar o sistema, e também eliminar o crescimento alarmante de revoltas espontâneas nos primeiros anos de sua administração, organizadas por desempregados e inquilinos, com mobilizações por auxílio e greves gerais em várias cidades<sup>381</sup>.

E, neste objetivo, Roosevelt teve sucesso:

Quando o *New Deal* acabou, o capitalismo se manteve intacto. Os ricos ainda controlavam as riquezas nacionais, assim como as leis, tribunais, a polícia, jornais, igrejas, faculdades. Ajuda suficiente foi dada a um número suficiente de pessoas para fazer com que Roosevelt se tornasse um herói para milhões, mas a mesma estrutura que gerou a Depressão e a crise – o sistema de desperdício, desigualdade, e preocupação com o lucro em detrimento das necessidades humanas – esta não foi alterada<sup>382</sup> (ZINN, 2010, p. 298).

Se, nos anos 1930, muitos cogitavam que haveria até mesmo o fim do capitalismo liberal nos EUA em prol de uma nova estrutura política e econômica, tal fato acabou não acontecendo. Apesar de muitas transformações ocorridas, Demastes comenta que houve, muito mais, a continuidade do modelo econômico anterior à crise, e o retorno de pressupostos dos anos 1920 nos anos 1940, tal como a concepção de sucesso baseada no esforço individual:

Ironicamente, é a Segunda Guerra Mundial que tira o país da Depressão, que “elimina” todos os problemas. Esta guerra é, sobretudo, ainda mais trágica porque permite que os anos 1940 retornem aos anos 1920 – apenas com algumas modificações – ao invés de forçar a nação a se dirigir às raízes da visão problemática que permanece nos anos 1970 e ainda mais além<sup>383</sup> (DEMASTES, 1997, p. 150).

Ironicamente, no momento do discurso, o xerife pergunta a Isaac: “E então, fechamos o acordo? Ou não?”<sup>384</sup> (2012, p.467). A palavra “*deal*” é usada pela autoridade local para per-

---

<sup>381</sup> “The Roosevelt reforms went far beyond previous legislation. They had to meet two pressing needs: to reorganize capitalism in such a way to overcome the crisis and stabilize the system; also, to head off the alarming growth of spontaneous rebellion in the early years of the Roosevelt administration - organization of tenants and the unemployed, movements of self-help, general strikes in several cities”.

<sup>382</sup> “When the New Deal was over, capitalism remained intact. The rich still controlled the nation's wealth, as well as its laws, courts, police, newspapers, churches, colleges. Enough help had been given to enough people to make Roosevelt a hero to millions, but the same system that had brought depression and crisis-the system of waste, of inequality, of concern for profit over human need – remained”.

<sup>383</sup> “Ironically, it is World War II which brings the country out of the Depression, which sets things right. This war is all the more tragic because it allows a 1940s return to the 1920s - with only minor adjustments - rather than forcing the country to address the roots of a flawed vision that lingers through the 1970s and beyond” [tradução minha].

<sup>384</sup> SHERIFF: How about it, we got a deal? Or not?

guntar ao proprietário do restaurante se estava tudo certo no “acordo” entre ambos, no qual o frango frito seria feito para o jantar requerido pelo xerife. Mas, estando próximo ao discurso de Roosevelt, esta palavra também remete ao *New Deal*, conjunto de medidas econômicas decretadas pelo presidente democrata e que criaram programas e agências federais visando gerar empregos e dar assistência às pessoas com dificuldades durante a Depressão. A fala do xerife, com problemas financeiros, de certa forma, ironiza o *New Deal* de Roosevelt, demonstrando que ele era um dos que precisavam da assistência governamental, uma vez que não estava mais recebendo salários.

Zinn comenta, no entanto, que os primeiros programas do *New Deal*, por exemplo, como o Ato de Recuperação Nacional [*National Recovery Act*, ou NRA], e a Administração do Ajuste na Agricultura [*Agricultural Adjustment Administration*, ou AAA] tinham muito mais como meta auxiliar as corporações e o agronegócio, respectivamente, do que o resto da população americana (cf. ZINN, 2010, p. 289) – algo que está em consonância com a ideia de que o objetivo primeiro do *New Deal* era manter intacta a estrutura liberal capitalista: “Mas a organização da economia feita pelo *New Deal* tinha como objetivo, principalmente, estabilizar a economia, e, depois, dar o auxílio necessário às classes desfavorecidas a ponto de impedi-las de transformar uma rebelião numa revolução real<sup>385</sup>” (ZINN, 2010, p. 290).

Como dito anteriormente, um discurso real e histórico como este de Roosevelt, inserido em *The American Clock*, é um importante recurso épico, uma vez que se trata de uma referência externa à peça e presente nela, com o próprio presidente transformado numa espécie de narrador / personagem. Seu pronunciamento, em que ele procura afirmar a sua luta contra as dificuldades geradas pela Depressão e a sua esperança em resolvê-las, contrasta com os problemas econômicos vividos pelos personagens e que aparecem representados cenicamente em *Clock*. Neste sentido, o discurso de Roosevelt serve como fonte de comentário (irônico, de certa forma) não somente à situação daqueles que participam desta cena (tal como o xerife, que sofre com a falta de salários), mas também faz parte da análise da Depressão proposta pela obra teatral.

As pesquisas feitas até o momento não conseguiram detectar se, na montagem da peça, foi usada uma gravação histórica radiofonizada do discurso ou se Miller se utilizou de seu texto transcrito para recriá-lo em cena. De qualquer forma, a representação cênica objetivada era a dos pronunciamentos de Roosevelt. Estes chegavam a diferentes locais dos EUA por meio das novas mídias que surgiam na época, tal como o rádio. No caso de *Clock*, suas pala-

---

<sup>385</sup> “But the New Deal's organization of the economy was aimed mainly at stabilizing the economy, and secondly at giving enough help to the lower classes to keep them from turning a rebellion into a real revolution.”

bras, mesmo ditas no norte do país, chegam até o sul de Isaac, tendo assim um alcance nunca antes imaginado por presidentes que o antecederam.

O rádio teve uma grande ascensão e popularização nos anos 1930 (e, tal como será visto posteriormente, muitas músicas da peça, de certa forma, também foram grandemente difundidas pelas ondas radiofônicas nesta época), sendo que os novos meios de comunicação, tal como o rádio e o cinema, auxiliaram os grandes estadistas desta década a solidificarem o seu poder e suas ideias por meio da palavra midiática.

No intuito de obter o máximo possível de apoio político, Roosevelt, particularmente, era um presidente que procurava, de certa forma, “agradar” a todos com suas medidas administrativas, de grandes empresários a movimentos sociais. Neste sentido, a estrutura radiofônica se tornou, para este estadista, um importante instrumento de alcance de diferentes setores sociais e regiões dos EUA.

Ao falar do cinema, Walter Benjamin argumenta que, com estes novos meios de comunicação, ditadores e vedetes, por exemplo, puderam ter um destaque considerável. Embora Roosevelt não tenha sido um ditador, de certa forma, esta citação também se aplica a ele neste uso do rádio para persuadir seus eleitores e transmitir suas ideias nacionalmente. O presidente democrata governou por quatro mandatos, e teve grande autonomia para aplicar suas medidas econômicas. Assim como os ditadores se utilizaram das novas mídias, Roosevelt se beneficiou do rádio para estar presente, com seus discursos, por todo o país:

Esta mudança do modo de exposição provocado pela técnica da reprodução se observa também no domínio político. A atual crise das democracias burguesas implica uma crise das condições de exposição dos governantes. As democracias os expõem pessoalmente, diante dos parlamentares. O Parlamento é o seu público! Com o progresso dos aparelhos midiáticos, que permitem fazer com que o discurso de um orador seja ouvido por um número indefinido de pessoas, no momento mesmo em que ele fala, e, um pouco mais tarde, de espalhar esta imagem para um número indefinido de espectadores, a exposição do homem político diante deste aparelho de reprodução passa ao primeiro plano. Esta nova técnica esvazia os parlamentos ao mesmo tempo em que faz o mesmo com os teatros. Rádio e cinema não modificam somente a função do ator profissional, mas ao mesmo tempo a função daquele que, assim como fazem os governantes, se apresenta diante do público pessoalmente. Tendo em conta a diferença de suas atividades específicas, o ator de cinema e o governante passam, neste sentido, por transformações paralelas. Trata-se de poder controlar, até mesmo assumir certas ações dentro de condições sociais determinadas. De onde vem uma nova seleção, uma seleção diante do aparelho, na qual a vedete e o ditador saem vencedores.<sup>386</sup> (BENJAMIN, 2000, p.294)

---

<sup>386</sup> « Ce changement du mode d'exposition provoqué par la technique de la reproduction s'observe aussi dans le domaine politique. La crise actuelle des démocraties bourgeoises implique une crise des conditions d'exposition

### Personagens-narradores dialogam entre si

Por fim, outro aspecto épico presente nas falas da peça diz respeito aos personagens-narradores de *Clock*. Seja dentro ou fora da área coral, eles, muitas vezes, dialogam entre si, debatendo aspectos da Depressão presentes nas situações expostas no palco. Não se tratam de diálogos cênicos dos anos 1930; na verdade, são “debates”, no plano do presente, gerados por estes personagens-narradores cuja função também é a de comentar, narrar e analisar as cenas, trazendo-lhes uma dimensão social, econômica e histórica.

O principal exemplo deste tipo de diálogo entre narradores em *Clock* se dá no final da peça, entre os empresários Arthur Robertson e Ted Quinn. Eles discutem o que realmente salvou os EUA e o seu capitalismo liberal da Depressão: teriam sido as medidas políticas, econômicas e sociais de Roosevelt, ou o crescimento econômico gerado pela Segunda Guerra Mundial? Robertson inicia dizendo que, em sua opinião, os problemas econômicos nos anos 1930 eram tão graves que uma revolução, de direita ou de esquerda, poderia ter acontecido: “Houve momentos em que a palavra ‘revolução’ não era retórica”<sup>387</sup> (2012, p.494).

Esta afirmação de Robertson sobre a iminência de uma revolução é ratificada por Denning: “Mesmo nos Estados Unidos, as classes abastadas demonstravam um temor genuíno de uma insurreição ou revolução, e jovens radicais já pensavam em uma América Soviética”<sup>388</sup> (DENNING, 1997, p.23), e também por Zinn: “Estes atos de rebelião eram reais quando Roosevelt assumiu a presidência: as pessoas, desesperadas, não iriam esperar que o governo as ajudasse. Elas estavam agindo por conta própria, diretamente, lutando por melhorias”<sup>389</sup> (ZINN, 2010, p. 290). Neste contexto histórico, muitos americanos tinham atitudes que pode-

---

des gouvénants. Les démocraties les exposent en personne, devant les députés. Le Parlement est leur public! Avec le progrès des appareils d'enregistrement, qui permet de faire entendre le discours de l'orateur à un nombre indéfini d'auditeurs, au moment même où il parle, et, un peu plus tard, de diffuser son image devant un nombre indéfini de spectateurs, l'exposition de l'homme politique devant cet appareil d'enregistrement passe au premier plan. Cette nouvelle technique vide les parlements en même temps que les théâtres. Radio et cinéma ne modifient pas seulement la fonction de l'acteur professionnel, mais de la même façon la fonction de celui qui, comme le font les gouvénants, se présente devant eux en personne. Compte tenu de la différence de leurs tâches spécifiques, l'acteur de cinéma et le gouvénant subissent à cet égard des transformations parallèles. Il s'agit de pouvoir contrôler, voire assumer certaines performances dans des conditions sociales déterminées. D'où une nouvelle sélection, une sélection devant l'appareil, de laquelle la vedette et le dictateur sortent vainqueurs. » [tradução minha]

<sup>387</sup> ROBERTSON: There were moments when the word "revolution" was not rhetorical.

<sup>388</sup> “Even in the United States, the propertied classes genuinely feared insurrection and revolution, and young radicals imagined a Soviet America”.

<sup>389</sup> “That rebellion was real when Roosevelt took office: Desperate people were not waiting for the government to help them; they were helping themselves, acting directly.”

riam ser revolucionárias: “Havia ações simples, oriundas de necessidades práticas, mas que tinham possibilidades revolucionárias<sup>390</sup>” (ZINN, 2010, p. 291).

É possível perceber que Ted Quinn, por sua vez, defende as ações político-econômicas de Roosevelt como as principais responsáveis pelo fim da Depressão. Na visão de Quinn, as medidas do presidente democrata voltadas a melhorias sociais e econômicas para os americanos fizeram com que estes voltassem a acreditar no governo e no país:

QUINN: Roosevelt salvou o povo; veio no momento certo e criou o milagre.

ROBERTSON: Até certo ponto; mas o que realmente nos tirou da crise foi a guerra.

QUINN: Roosevelt devolveu às pessoas a possibilidade de acreditar no país. O governo pertencia a elas novamente!

ROBERTSON: Bem, nisto eu te dou razão.

QUINN: É claro que você me dá razão, você não é um tolo. O retorno desta crença foi o que salvou os Estados Unidos, nem mais, nem menos!

ROBERTSON: Eu acho que você está pondo isto... [de maneira muito simples]

QUINN (*cortando o assunto e levantando as mãos*): É isto!... Meu Deus, como eu amo esta música!<sup>391</sup>

Segundo Zinn, de fato, houve um retorno da crença dos americanos no sistema político, econômico e governamental com as medidas de Roosevelt:

Junto com novos controles vieram novas concessões. Estas concessões não resolveram problemas básicos dos americanos; para muitos, inclusive, nada foi resolvido. Mas elas ajudaram um número suficiente de pessoas para criar uma atmosfera de progresso e melhoria, restaurando um pouco da crença no sistema<sup>392</sup> (ZINN, 2010, p. 297).

No entanto, Robertson não concorda tanto assim com Quinn, e gostaria de discutir mais o assunto. Quando o empresário exporia o seu ponto de vista, em que falaria, muito provavelmente, sobre o papel da indústria bélica no crescimento econômico dos EUA durante a Segunda Guerra, Quinn o interrompe, não querendo mais debater a questão, e começa a dan-

<sup>390</sup> “These were simple actions, taken out of practical need, but they had revolutionary possibilities.”

<sup>391</sup> QUINN: Roosevelt saved them; came up at the right minute and pulled the miracle.

ROBERTSON: Up to a point; but what really got us out of it was the war.

QUINN: Roosevelt gave them back their belief in the country. The government belonged to them again!

ROBERTSON: Well, I'll give you that.

QUINN: Of course you will, you're not a damned fool. The return of that belief is what saved the United States, no more, no less!

ROBERTSON: I think that's putting it a little too...

QUINN (*cutting him off and throwing up his hands*): That's it!... God, how I love that music!

<sup>392</sup> “But along with the new controls came new concessions. These concessions didn't solve basic problems; for many people they solved nothing. But they helped enough people to create an atmosphere of progress and improvement, to restore some faith in the system.”

çar. Possivelmente, esta interrupção indique que a Depressão, suas origens e consequências para os EUA precisam ser muito mais analisados e debatidos do que são, dadas as transformações geradas pela recessão dos anos 1930 neste país, e, deste modo, a peça é uma tentativa de retomar esta discussão<sup>393</sup>.

Não podemos dizer que o diálogo acima entre Robertson e Quinn ocorre no plano do passado – ou seja, nos anos 1930. Num procedimento épico, este ato dialógico não serve para representar cenicamente este período, mas sim, para analisá-lo e comentá-lo. Os empresários, como narradores no plano do presente, finalizam a peça tendo a função de instigar o público a refletir sobre o que fez os EUA saírem da Depressão econômica, e o que impediu a interrupção do funcionamento do “relógio americano”<sup>394</sup>.

Outro exemplo deste debate entre personagens-narradores se dá na cena em que Henry Taylor quase tem a sua fazenda leiloadada. Antes de se iniciar o episódio, Robertson, Taylor e sua esposa, a Sra. Taylor (cujo nome não aparece no texto da peça) dialogam e comentam como, antes da Depressão, os americanos tendiam a ver a estrutura social e econômica do país não como algo construído historicamente e sujeito a mudanças, mas sim, como se fosse “natural” e “eterno”:

ROBERTSON: Até então, a maioria das pessoas provavelmente não pensava nisto como um sistema.

SRA. TAYLOR: Era mais como a natureza.

TAYLOR: Como o clima; a gente tinha que lidar com o mau tempo, mas ele sempre ficava bom novamente se você esperasse. E então esperávamos. E ele não mudou. (...) (2012, p.436).<sup>395</sup>

<sup>393</sup> E a peça não dá uma “resposta pronta” aos acontecimentos da Depressão: Robertson e Quinn deixam em aberto a discussão para que o público reflita sobre o que foi cenicamente representado. Neste sentido, *Clock* se aproxima do que Brecht fazia em suas peças: “Claro que não se trata de oferecer a esse espectador uma solução patenteada para os enigmas do mundo. Só como membro da sociedade tem ele condição de tomar uma decisão prática” (BRECHT, 2002, p.137-8).

<sup>394</sup> Neste sentido, podemos dizer que *The American Clock* traz a reflexão de como a atualidade tem origem neste passado dos anos 1930 (se os EUA tivessem realmente entrado num processo de colapso, por exemplo, este presente seria diferente). Brecht diz que este tipo de reflexão, comumente feita pelos historiadores, tem que estar cenicamente presente, no intuito de mostrar “o que era diferente de hoje então e sugere as razões. Mas também tem que ensinar como o hoje nasceu do ontem. Quando representares, por exemplo, reis do século XVI tens que mostrar que hoje apenas são possíveis tais comportamentos e tais pessoas, e que quando aparecem merecem que o espectador os receba com espanto [lo que entonces era diferente a hoy y sugiriendo las razones. Pero también hay que enseñar cómo el hoy nació del ayer. Cuando representáis, por ejemplo, reyes del siglo XVI tenéis que mostrar que hoy apenas son posibles tales comportamientos y tales personas, y que cuando aparecen merecen asombro]” (BRECHT, 2010, p.290).

<sup>395</sup> ROBERTSON: Till then, probably most people didn’t think of it as a system.

MRS. TAYLOR: It was more like nature.

TAYLOR: Like weather; had to expect bad weather, but it always got good again if you waited. And so we waited. And it didn’t change (...).



A comparação entre as condições econômicas e climáticas neste contexto também é referida por Hobsbawm:

No passado, ondas e ciclos [de crise econômica], longos, médios ou curtos, eram aceitos por empresários e economistas tal como fazendeiros aceitavam o clima, com suas idas e vindas (...). A diferença presente nesta nova situação [a recessão dos anos 1930] era que, provavelmente, pela primeira vez, e, até o momento, a única vez na história do capitalismo, estas flutuações no mercado pareciam genuinamente ameaçar a existência do sistema<sup>396</sup> (HOBSBAWM, 1995, p.87).

Este debate entre os personagens-narradores analisa como, até a crise de 1929, havia uma grande ênfase na crença do esforço individual como via de alcance do sucesso financeiro: se alguém ficava rico, é porque ele lutara bastante para chegar a este padrão social, uma vez que acreditou nas concepções presentes na sociedade estadunidense de “Sonho Americano” (*American Dream*) e *self-made man*. Estas concepções defendem que, ao trabalhar arduamente, uma pessoa pode conseguir tudo o que quiser, até mesmo ser o presidente da empresa em que está trabalhando. Se o indivíduo não conseguia esta prosperidade econômica, era porque não havia se esforçado o suficiente - sendo, muitas vezes, visto como preguiçoso ou vagabundo.

No entanto, durante a Depressão dos anos 1930 e as dificuldades econômicas, estas concepções, de certa forma, passaram a ser revistas. Com tantas pessoas chegando ao nível da miséria, não era possível que todos fossem preguiçosos, e houve a percepção de que existia um “sistema” econômico. Nesta estrutura, havia, por exemplo, grandes corporações com lucros exorbitantes, que conseguiam destruir qualquer possibilidade de livre iniciativa e competição de preços entre pequenos empreendedores (algo que também será visto adiante, quando o personagem Ted Quinn for analisado mais profundamente).

Deste modo, tornou-se cada vez mais forte a percepção de que algo estava errado na estrutura da economia dos EUA, em que alguns lucravam muito com ela e a maioria da população sofria com as constantes perdas de seu poder aquisitivo. Assim, nos anos 1930, a concepção de esforço individual passou gradualmente a ser superada pela análise de como a estrutura econômica era concebida, com suas desigualdades que não davam as mesmas oportunidades profissionais e culturais a todos os americanos (negros e imigrantes, por exemplo, tinham bem menos chances sociais e econômicas do que os brancos).

---

<sup>396</sup> “In the past, waves and cycles, long, medium and short, had been accepted by businessmen and economists rather as farmers accept the weather, which also has its ups and downs (...). What was novel about the new situation was that, probably for the first, and so far the only time in the history of capitalism, its fluctuations seemed to be genuinely system-endangering (...).”

De certa forma, a Sra. Taylor compara esta concepção de sucesso individual à natureza; e seu marido completa este paralelo, dando a entender que, assim como os Taylor, ao plantarem e cuidarem de sua propriedade rural em Iowa, sempre viram a natureza como um processo cíclico imutável, com períodos de tempestade e bonança, os americanos tendiam, antes da crise econômica, a ver a prosperidade financeira dos EUA como algo natural e eterno. No entanto, a partir dos anos 1930, haverá uma compreensão maior de que há um “sistema”, uma estrutura econômica, sujeita a mudanças históricas, com suas tensões políticas e sociais. Temos, neste sentido, um diálogo entre Robertson, Taylor e sua esposa que não pertence ao plano do passado: como narradores, eles analisam o comportamento de muitos americanos antes da Depressão econômica.

\*\*\*

Deste modo, é possível perceber que as falas e diálogos de *The American Clock* apresentam muitos elementos épicos, em sua estrutura e nos temas dialogados pelos personagens, uma vez que sua função não é demonstrar conflitos individuais, mas sim expor a complexidade dos acontecimentos econômicos, políticos e sociais que ocorreram no período da Depressão. Assim como estas falas e diálogos expostos acima, a forma e a matéria representada pela peça como um todo apresentam diversos recursos e traços épicos, sendo que vários deles serão expostos a seguir.

## **5. Recursos épicos (forma e matéria representada) em *The American Clock***

### **Uso do humor**

Em *O teatro épico*, Rosenfeld (2006, p.157) comenta sobre o uso do humor e do cômico na obra de Bertolt Brecht, cujo teatro apresenta uma estrutura épica capaz de analisar questões sociais, políticas e econômicas no palco: “um dos recursos mais importantes de Brecht, no âmbito literário, é, pois, o cômico, muitas vezes levado ao paradoxal”. Este cômico é importante no sentido de fazer com que o público não veja a situação socioeconômica exposta pelos personagens e narradores como algo familiar, mas sim com certa distância e estranheza que permitam a análise objetiva e a reflexão sobre o que é visto em cena.

*The American Clock* é uma peça em que o humor é importante instrumento de análise dos efeitos da Depressão sobre os americanos. Ele serve, inclusive, como contraponto irônico à tristeza provocada pela tragédia da Depressão. No entanto, ao mesmo tempo, Miller comenta em seu ensaio “Condições da Liberdade: Duas Peças dos Anos 70” que, apesar das dificuldades desta época, houve um surgimento intenso de comediantes e músicas alegres nesta década: “É claro que o período apresentou uma grande tragédia e se constituiu numa verdadeira provação e frustração para aqueles que o viveram, mas em nenhuma outra época houve o surgimento de tantos comediantes e canções alegres (...) <sup>397</sup>”.

Esta fusão de humor, alegria e tristeza que, segundo Miller, estruturava historicamente os anos 1930, é, provavelmente, o modo que os americanos encontraram de enfrentar os problemas econômicos da época, funcionando como forma de escape ou de combate crítico às contradições que levaram o país à recessão.

As cenas finais são exemplares de como a fusão citada acima está presente na peça. Sidney, já como segurança no período pós-Depressão, dialoga com Lee e analisa a década de 1930. O filho de Fanny fala sobre as músicas da época, que, segundo ele, misturavam alegria e tristeza: “Quero dizer, era como as músicas – Você ouve uma das músicas dos anos 1930, e a maioria delas era tão alegre, e, ainda assim – faziam a gente chorar” <sup>398</sup> (2012, p.493).

Esta fala de Sidney, sobre a alegria e a tristeza dos anos 1930, é pontuada por dois aspectos épicos, que, juntos, simbolizam a fusão do humor e da tragédia em *Clock*. Enquanto o primo de Lee fala, Irene canta a música “*I Want To Be Happy* [Eu quero ser feliz] <sup>399</sup>”. Não há nem a necessidade de analisar a canção para identificar a referência à alegria em seu título (no entanto, esta canção será estudada na seção sobre as músicas da peça). Banks, por outro lado, repete, como num refrão musical, seu comentário à plateia dito há muitas cenas atrás, e que remete ao seu sofrimento como *hobo* durante a recessão econômica, faminto e sem teto, em que viajava nos trens pelo país: “Mas eu ainda ouço aquele trem às vezes; ainda ouço aquele apito longo e baixinho. Sim, senhor, eu ainda ouço aquele trem... *whoo-ooo*” (2012, p.493) <sup>400</sup>. Tal comentário do veterano alude à tristeza e ao sofrimento da época.

<sup>397</sup> “Of course the period had much tragedy and was fundamentally a trial and a frustration for those who lived through it, but no time ever created so many comedians and upbeat songs (...)”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 777.

<sup>398</sup> SIDNEY: Like the songs, I mean – You listen to a thirties song, and most of them are so happy, and still – you could cry.

<sup>399</sup> Do musical *No, No, Nanette* (1925), com música de Vincent Youmans (1898-1946) e letra de Irving Caesar (1895-1996). Cf. KUSHNER (ed), 2012, p.818.

<sup>400</sup> BANKS: But I still hear that train sometimes; still hear that long low whistle. Yes, sir, I still hear that train... *whoo-ooo*.

Em *The American Clock*, os momentos de humor auxiliam na revelação ao público de questões políticas e econômicas da recessão dos anos 1930 nas quais os personagens estão inseridos<sup>401</sup>. Assim, de certa forma, temos, na peça, traços formais “alegres”, de comicidade, em tensão com uma matéria cenicamente representada de cunho “triste” e trágico – ou seja, a Depressão econômica.

É possível encontrar um exemplo da presença do humor em *The American Clock* num momento em que Lee se refere a várias personalidades da época (cf. 2012, p. 418), e afirma que todos eles “venceram” na vida por terem acreditado em si próprios. No entanto, ao falar do corredor americano Charles Paddock, o filho de Rose comenta que Paddock teria apostado corrida com um cavalo, e vencera. Na verdade, nas pesquisas feitas até agora, não foi encontrado nenhum registro desta suposta corrida do atleta. O que existe é a referência a uma das alcunhas de Paddock, chamado de “O cavalo de corrida humano [*The Human Race Horse*]”, apelido que possivelmente tenha confundido Lee, e crie o humor no trecho citado (outra das alcunhas do atleta foi citada pelo próprio filho de Rose: “O homem mais rápido do mundo”)<sup>402</sup>.

O humor da cena continua quando Lee considera o corte de cabelo de sua mãe, na altura dos ombros, a única coisa em que ele acreditava aos quatorze anos. No entanto, esta crença será desfeita quando Rose aparece em cena com os cabelos curtos. Assim, tanto a alcunha de Paddock quanto a crença no cabelo de sua mãe são elementos cômicos que remetem, dentre outras coisas, ao fato de muitos americanos acreditarem, antes da crise econômica, numa prosperidade sem fim (tal como já foi analisado anteriormente).

Em relação ao cômico em *The American Clock*, Vovô, é, possivelmente, um dos personagens que mais se destacam neste aspecto, concentrando o humor e a tragédia da Depressão em suas falas. Há vários exemplos de frases em que o pai de Rose não tem a intenção de que sejam cômicas, mas elas se tornam humorísticas em contraste com a estrutura e as situa-

---

<sup>401</sup> Brecht aponta como parte constitutiva de seu Teatro Épico “precisamente sua naturalidade e terrenalidade, seu humor e sua renúncia a estes elementos místicos que permanecem do teatro comum de tempos passados [precisamente su naturalidad y terrenalidad, su humor y su renuncia a esos elementos místicos que le quedan del teatro habitual de tiempos pasados]” (BRECHT, 2010, p.138). Neste tipo de teatro, o humor e a alegria servem para que o espectador aprenda e reflita sobre questões socioeconômicas expostas cenicamente: “Ser agradável é uma das tarefas principais do ator. Tem que realizar tudo, especialmente o horrível, com prazer e mostrar este prazer. Aquele que não ensina de maneira divertida e entretém de maneira didática não deve se dedicar ao teatro [Ser agradable es una de las tareas principales del actor. Ha de realizar todo, especialmente lo horrible, con placer y mostrar ese placer. El que no enseña de manera entretenida y entretiene de manera didáctica no debe dedicarse al teatro]” (BRECHT, 2010, p.283).

<sup>402</sup> CHARLES WILLIAM PADDOCK official website. A brief synopsis of his life. Disponível em: <http://www.charlespaddock.com/a-little-about-charley>. Acesso em: 23 ago. 2014.

ções de *Clock*. Estas falas de Vovô auxiliam na construção da análise da recessão dos anos 1930 sugerida pela peça.

Quando Moe, Rose e Lee vão morar com Vovô, por exemplo, numa casa mais modesta no Brooklyn, este reclama da falta de espaço na casa, e afirma que, nesta região de Nova Iorque, nem o cabelereiro é bom (cf. 2012, p. 433). Este humor não é intencional da parte de Vovô (ele não diz isto de forma jocosa), mas, aliado à situação apresentada por esta cena, auxilia na representação cênica das perdas financeiras dos Baum devido à Depressão.

Nesta mesma cena, Vovô fica sabendo que Moe decretou falência, mas pretendia pagar as suas dívidas e honrar seus compromissos. É neste momento que o pai de Rose confessa que, quando era empresário, declarava falência toda a vez que não conseguia quitar os seus débitos, no intuito de não pagá-los. Assim, numa frase que também contém o cômico, ele reprova a postura “honesta” do pai de Lee, e, de acordo com a rubrica, “resmunga”: “O cara não sabe nem declarar falência<sup>403</sup>” (2012, p.434). A fala de Vovô, além de gerar humor, ainda remete a questões que se manifestaram na eclosão da crise econômica, como a dependência ao crédito bancário e as práticas ilícitas e especulativas no mercado financeiro e industrial, presentes desde a época em que o pai de Rose era mais jovem.

No episódio em que Rose e seus familiares jogam cartas, Vovô também se manifesta cenicamente. Ele, que estava em silêncio, lendo o seu jornal, profere um comentário que não tinha relação nenhuma com o que a mãe de Lee estava falando. As ideias expostas por Vovô, embora aparentemente “sem nexos” do ponto de vista da estrutura política dos EUA, revelam muito do sentimento presente entre os americanos da época:

VOVÔ (*abaixando o seu jornal*): Por que eles precisam destas eleições?

ROSE: Como assim, por que eles precisam destas eleições?

VOVÔ: Mas todo o mundo sabe que o Roosevelt vai ganhar de novo. Eu ainda acho que ele é muito radical, mas fazer novas eleições é um desperdício terrível de dinheiro.

ROSE: O que você está falando, Papai – são quatro anos, eles têm que fazer eleições.

VOVÔ: Por quê? E se eles decidissem torná-lo rei...

ROSE: Rei!

FANNY: (*apontando para Vovô, concordando e rindo*). Essa é boa!

VOVÔ: Se ele fosse rei ele não precisaria gastar todo o seu tempo fazendo estes discursos eleitorais ridículos, e talvez ele começasse a melhorar as coisas!

ROSE: Se eu tivesse um selo eu escreveria para ele uma carta.

---

<sup>403</sup> GRANDPA (*muttering*): Man don't even know how to go bankrupt.

VOVÔ: Ele poderia ser um outro Kaiser Franz Joseph. Aí depois que ele morrer vocês podem ter todas as eleições que quiserem<sup>404</sup> (2012, p.483)

Embora o idoso tente falar seriamente nesta cena, o humor se dá, nesta parte da peça, por meio da justaposição irônica e paradoxal das concepções defendidas pelo pai de Rose com o contexto histórico analisado. Além disso, ao lado deste tom humorístico, temos uma análise política que deve ser destacada.

A mente aristocrática de Vovô o faz pensar que Roosevelt poderia ser até aclamado “rei”, o que contrariaria a estrutura democrática presente e defendida nos EUA desde a independência estadunidense. O avô de Lee menciona, inclusive, o monarca do Império Austro-Húngaro Franz Joseph (1830-1916), que reinou durante 68 anos neste país (1848-1916). Joseph, de certa forma, também foi o nome envolvido na eclosão da Primeira Guerra Mundial, uma vez que, depois que seu herdeiro Franz Ferdinand foi assassinado em Sarajevo, o imperador deu um ultimato à Sérvia que levou o Império Austro-Húngaro e a Alemanha ao início do conflito bélico<sup>405</sup>.

Tal menção a Franz Joseph intensifica a anedota e a análise política que as falas de Vovô produzem, uma vez que, assim como o monarca austríaco, Roosevelt terá papel de destaque num conflito mundial (neste caso, a Segunda Guerra), e permanecerá muito tempo no poder. Ironicamente, se o avô de Lee diz que, depois que o presidente democrata morrer, as eleições podem ser retomadas, de fato, somente com a morte deste é que haverá uma mudança presidencial (com o democrata Harry S. Truman assumindo a presidência em 1945).

A fala do avô de Lee também remete à sensação que muitos americanos tinham na época: de que Roosevelt era quase invencível quando disputava eleições. Na de 1936, por exemplo, o democrata derrotou com facilidade o candidato republicano Alf Landon. E o fato de ter sido reeleito três vezes como presidente, com quatro mandatos consecutivos (morrendo

---

<sup>404</sup> GRANDPA (*putting down his paper*): Why do they need this election?

ROSE: What do you mean, why they need this election?

GRANDPA: But everybody knows Roosevelt is going to win again. I still think he's too radical, but to go through another election is a terrible waste of money.

ROSE: What are you talking about, Papa – it's four years, they have to have an election.

GRANDPA: Why! If they decided to make him king...

ROSE: King!

FANNY (*pointing at Grandpa, agreeing and laughing*): Believe me!

GRANDPA: If he was king he wouldn't have to waste all his time making these ridiculous election speeches, and maybe he could start to improve things!

ROSE: If I had a stamp I'd write him a letter.

GRANDPA: He could be another Kaiser Franz Joseph. Then after he dies you can have all the elections you want.

<sup>405</sup> ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Verbete sobre Franz Joseph. Disponível em: <http://global.britannica.com/biography/Franz-Joseph>. Acesso em: 20 ago. 2015.

no início do quarto termo, em 1945), gerou em Vovô a opinião de que, mesmo não concordando com a política de Roosevelt, seria um desperdício de dinheiro fazer outra eleição, uma vez que todos sabiam que ele venceria novamente.

O grande apoio ao presidente democrata por parte da população estadunidense se deu pelo fato de suas reformas de cunho social terem ajudado muito gente e dado a impressão às pessoas de que ele seria o homem certo para tirar o país da recessão econômica (em que o prestígio dos republicanos, após a crise ter se iniciado no governo de Hoover, decaiu bastante nesta década de 1930). Vovô também fala, ironicamente, sobre os “discursos ridículos” de Roosevelt, quando se tinha a opinião, na época, de que o presidente democrata era muito hábil em seus pronunciamentos<sup>406</sup>.

Se não foi exatamente um rei, Roosevelt adquiriu grandes poderes para agir e tomar medidas político-econômicas durante seus mandatos. Curiosamente, mesmo num sistema democrático, o presidente democrata conseguiu ficar mais tempo no poder (1933-1945) do que muitos monarcas, algo singular na história política dos EUA.

Como dito anteriormente, Vovô demonstra, por meio de suas palavras, uma mentalidade aristocrática e conservadora, que vê a política de auxílio social e criação de empregos públicos por parte de Roosevelt como medidas extremamente “radicais” (em que muitos na época pensavam que o presidente democrata era comunista). Além disso, o pai de Rose enxerga a democracia como algo desnecessário, sendo, na opinião do idoso, apenas um gerador de gastos excessivos e inúteis de dinheiro com eleições.

Tanto o diálogo anterior, quanto o que será exposto a seguir, embora sejam longos, são muito importantes por revelarem como as falas de Vovô produzem elementos cômicos que auxiliam na construção de análises políticas em *Clock*. O avô de Lee volta a expor suas ideias, dizendo que o neto deve tentar trabalhar e ganhar dinheiro em plena Rússia soviética. Novamente, as concepções do pai de Rose, em contraponto com o contexto histórico, causam o humor neste diálogo entre Vovô e sua filha:

VOVÔ (*abaixando o jornal*): Sabe o que Lee deve fazer, Rose?

ROSE: O quê?

VOVÔ: Lee deve ir para a Rússia.

*As irmãs e Lucille olham para ele com surpresa.*

---

<sup>406</sup> “Apesar de sua inteligência e de seus belos discursos, eu nunca pude entender como o público se identificava com sua voz. Não era o tipo de voz que você ouvia nas ruas. Mas ela os atingiu [although his wit and speeches were beautiful, I never could understand how the public could pick up on his voice. It wasn't the kind of voice you hear on the street. But it grabbed them]”. Depoimento de Carl Stockholm, seção “Alto padrão de vida [*High Life*]”, p.22. In: TERKEL (1986) [tradução minha].

ROSE (*incrédula, apavorada*): Para a Rússia?

VOVÔ: Veja... na Rússia eles precisam de tudo; aqui, pelo contrário, eles não precisam de nada, então, não há o que produzir, nem emprego.

ROSE (*no limite da histeria*): Cinco minutos atrás o Roosevelt era muito radical, e agora você está mandando Lee para a Rússia?

VOVÔ: É diferente. Veja o que está dizendo aqui... cem mil americanos tentando empregos na Rússia. Veja, é isto o que o jornal diz. Então se Lee fosse para lá e abrisse uma grande rede de lojas de roupa...

ROSE: Papai! Você é um tremendo anticomunista... e você não sabe que tudo é propriedade do governo na Rússia?

VOVÔ: Sim, mas não as *lojas*.

ROSE: É claro que as lojas também!

VOVÔ: As *lojas* são do governo?

ROSE: Sim!

VOVÔ: Aqueles bastardos!

ROSE (*para Lucille*): Eu vou ficar louca aqui.<sup>407</sup> (2012, p.487)

Nestas falas, que se tornam irônicas e humorísticas, Vovô demonstra o seu anticomunismo sem saber exatamente o que era o comunismo e sem ter conhecimento da estrutura política e econômica soviética. Ele pensava que, em plena Rússia stalinista, seria possível criar uma “nova” terra de oportunidades. Em sua concepção, Lee deveria buscar a versão russa do Sonho Americano (*American Dream*), montando o seu próprio negócio (têxtil, tal como fizeram Vovô e Moe, mantendo a tradição da família), enriquecendo e prosperando em solo soviético. No entanto, o pai de Rose se esquece de que os meios de produção na URSS eram controlados pelo governo e não costumavam ser concedidos à iniciativa privada.

---

<sup>407</sup> GRANDPA (*putting the paper down*): What Lee ought to do... Rosie?

ROSE: Hah?

GRANDPA: Lee should go to Russia.

*The sisters and Lucille turn to him in surprise.*

ROSE (*incredulous, frightened*): To Russia?

GRANDPA: In Russia they need everything; whereas here, y'see, they don't need anything, so therefore, there's no work.

ROSE (*with an edge of hysteria*): Five minutes ago Roosevelt is too radical, and now you're sending Lee to Russia?

GRANDPA: That's different. Look what it says here... a hundred thousand American people applying for jobs in Russia. Look, it says it. So if Lee would go over there and open up a nice chain of clothing stores-

ROSE: Papa! You're such a big anti-Communist... and you don't know the government owns everything in Russia?

GRANDPA: Yeah, but not the *stores*.

ROSE: Of course the stores!

GRANDPA: The *stores* they own?

ROSE: Yes!

GRANDPA: Them bastards.

ROSE (*to Lucille*): I'll go out of my mind here.



Vovô também remete ao monopólio empresarial nos EUA, ao sugerir que Lee não montasse uma loja, mas uma “rede” de estabelecimentos comerciais. Ao defender, de certa forma, a reprodução do Sonho Americano na Rússia, o avô de Lee, assim como outros personagens da peça, não percebia, neste momento, que uma das maiores causas da crise econômica estava relacionada à própria ideia de eterno enriquecimento prometida por este Sonho Americano.

Vale ressaltar que a atração de Vovô pela Rússia também se deve ao fato de este país, desvinculado do sistema liberal capitalista dos EUA, ter crescido muito economicamente durante a Depressão estadunidense, e pelo fato de seu modelo de economia e política chamar a atenção de muitos americanos neste contexto:

O trauma da Grande Depressão foi sublinhado pelo fato de que o principal país que abertamente rompeu com o capitalismo parecia estar imune à crise: a União Soviética. Enquanto o resto do mundo, ou ao menos os países liberais e capitalistas do Ocidente, estavam estagnados, a URSS se envolveu numa forte e rápida industrialização sob a égide de seu novo Plano Quinquenal. A produção industrial soviética no mínimo triplicou entre 1929 e 1940<sup>408</sup> (HOBSBAWM, 1995, p.96).

A cena em que Rose joga cartas com seus familiares se destaca por ser um episódio de grande tristeza e tragicidade (em que os Baum serão ameaçados pela hipoteca atrasada e pelo despejo), e, ao mesmo tempo, conter em si muitos elementos de humor. Num determinado momento, Rose pede para Fanny se concentrar no jogo de cartas, e parar de ficar tirando caspa da blusa. Fanny quer esconder o fato de que tem caspa, e diz que era somente um fio de roupa (cf. 2012, p.481<sup>409</sup>). Rose ironiza, dizendo que agora ela está chamando caspa de fio, e que se trata de uma obsessão. Este diálogo algo cômico, ao mesmo tempo, pode revelar uma incapacidade, neste contexto, de uma higiene mais adequada por parte da mãe de Sidney, devido às dificuldades financeiras.

Outro exemplo de humor nesta cena ocorre porque as familiares da mãe de Lee demonstram muita lentidão em jogar as cartas (o que poderia implicar uma dificuldade de raciocínio destas). Rose, irritada com a situação econômica, faz uma piada sarcástica sobre a falta

---

<sup>408</sup> “The trauma of the Great Slump was underlined by the fact that the one country that had clamorously broken with capitalism appeared to be immune to it: the Soviet Union. While the rest of the world, or at least liberal Western capitalism, stagnated, the USSR was engaged in massive ultra-rapid industrialization under its new Five Year Plan. From 1929 to 1940 Soviet industrial production tripled, at the very least.”

<sup>409</sup> FANNY: It wasn't dandruff, it was a thread.

de inteligência em sua família: “Quando estavam distribuindo os cérebros esta família tinha ido almoçar<sup>410</sup>” (2012, p.484).

Outros episódios, porém, também apresentam elementos cômicos. Na cena do *relief office*, o imigrante Kapush faz referência a Felix Frankfurter, que foi indicado por Roosevelt para a Suprema Corte dos EUA em 1939 (cf. 2012, p.472). No entanto, o personagem erra o nome do magistrado: ao invés de Felix Frankfurter, Kapush o chama de Felix *the* Frankfurter. Esta troca feita pelo imigrante do leste europeu contém muito de humor, ironia e análise de questões políticas da época.

Com a inserção, feita pelo personagem, do artigo “o [*the*]”, é possível traduzir para o português o nome do magistrado de três formas, que revelam aspectos de humor e análise política nesta troca nominal. Além de Frankfurter ser um tipo de salsichão, se traduzirmos como *Felix, o Frankfurtiano*, estaremos revelando a mentalidade aristocrática e conservadora de Kapush, que enxerga o sobrenome do juiz como um epíteto, tal como muitos reis já tiveram ao longo da história (*Maria, a Louca*, por exemplo, rainha de Portugal). E se a opção tradutológica for *Felix de Frankfurt*, isto remete a um possível nacionalismo exacerbado de Kapush, que, embora ele próprio tivesse uma origem imigratória, não vê com bons olhos que um “alemão” ocupe um cargo na Suprema Corte, especialmente na iminência da Segunda Guerra Mundial (sendo que o verdadeiro Felix nasceu em Viena, na Áustria<sup>411</sup>).

Estes são exemplos de como o humor está presente numa obra teatral de temática trágica tal qual *The American Clock*. Este aspecto do cômico contribui para o olhar distanciado, irônico e crítico sugerido pela peça ao analisar a crise da economia dos anos 1930 (olhar este que, num teatro de cunho épico, também deve ser o do espectador). Chama a atenção que uma obra sobre algo que trouxe tanto sofrimento, como a Depressão, termine, contraditória e ironicamente, com todos os atores dançando alegremente com o público<sup>412</sup>. Assim, o choque entre

<sup>410</sup> ROSE: When they passed around the brains this family was out to lunch.

<sup>411</sup> ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Verbete sobre Felix Frankfurter. Disponível em: <http://global.britannica.com/biography/Felix-Frankfurter>. Acesso em: 13 mai. 2014.

<sup>412</sup> Brecht, em seus textos teóricos, não vê contradição entre o tom trágico e a estrutura épica – desde que este tom trágico sirva para a revelação de questões socioeconômicas: “Mas não está dito que a nova maneira de interpretar impeça o surgimento do tom trágico. Ainda que esta nova maneira, é preciso dizer, não esteja tão interessada neste surgimento. Não inventa enredos no intuito de que apareça a tonalidade trágica. Mas permitiria seu aparecimento se uma representação cujo foco principal fosse o caráter histórico e prático do fundamento social provocasse este tom trágico [Pero no está dicho que la nueva manera de interpretar impida que surja el tono trágico. Aunque la nueva manera, todo hay que decirlo, no está demasiado interesada en que surja. No inventa fábulas para que aparezca el tono trágico. Pero lo permitiría si una representación, que tuviera en cuenta el carácter histórico y practicable del fundamento social, provocara ese tono trágico]” (BRECHT, 2010, p. 93).

a “triste” matéria cenicamente representada pela peça (recessão econômica) e a sua forma “alegre” (dança) aparece também no final de *Clock*<sup>413</sup>.

### Uso da Ironia

A ironia também é outro elemento épico bastante presente em *The American Clock*. Ao falar dos recursos épicos das peças de Brecht, Rosenfeld comenta: “Ao lado da atitude narrativa geral associada à própria estrutura da peça, Brecht emprega, para obter o efeito desejado, particularmente a ironia. ‘Ironia é distância’ disse Thomas Mann” (ROSENFELD, 2006, p.156). E o próprio dramaturgo alemão cita a ironia como algo fundamental em seu teatro: “Os temas em si têm, de certo modo, algo ingênuo, desprovido de qualidades, vazio e autossuficiente, como todos os artistas sabem. O gesto social, a crítica, a astúcia, a ironia, a propaganda, etc., introduzem neles o elemento humano<sup>414</sup>” (BRECHT, 2010, p.242-3). Assim como o uso do cômico, o recurso da ironia serve para que o público veja as ações em cena de modo crítico e distanciado, e possa refletir objetiva e analiticamente sobre os processos econômicos que as envolvem.

Na cena em que Lee diz que Charles Paddock, Babe Ruth e Charles Lindbergh atingiram seus objetivos porque “acreditaram” e lutaram por seus sonhos (cf. 2012, p.418), o jovem, ao mesmo tempo, ironiza este aspecto ao dizer que, aos quatorze anos, só acreditava nos cabelos da mãe, que ficavam na altura dos ombros – e, mesmo assim, este cabelo foi cortado. Como dito anteriormente, a mudança nos cabelos de Rose simboliza, com o uso da ironia e do humor, as transformações que a economia estadunidense sofrerá nos anos 1930 – da prosperidade à recessão, da crença no sucesso obtido pelo esforço individual à constatação de que havia um “sistema” econômico em crise.

Neste mesmo episódio, antes de Rose e Moe irem ao teatro, o pai de Lee faz duas perguntas curiosas ao filho. A primeira era se ele não deveria cortar o cabelo; Lee responde ao genitor: “Eu cortei, mas ele cresceu de novo, eu acho<sup>415</sup>” (2012, p.422). Esta fala está relacionada, de certa forma, com o corte de cabelo de Rose citado acima. Assim como o novo visual

---

<sup>413</sup> O choque entre humor e tristeza também faz parte do Teatro Épico de Brecht, e serve para que o espectador tenha o olhar distanciado e analítico sobre as questões sociais representadas cenicamente. O espectador de um teatro de cunho épico pode repetir as palavras do dramaturgo alemão: “Rio do que chora e choro por aquele que ri [Me río del que llora y lloro por el que ríe]” (BRECHT, 2010, p. 47).

<sup>414</sup> “Los temas en sí tienen, en cierto sentido, algo ingenuo, desprovisto de cualidades, vacío y autosuficiente, como todos los artistas saben. El gesto social, la crítica, la astucia, la ironía, la propaganda, etc., introducen en ellos el elemento humano”.

<sup>415</sup> LEE: I did, but it grew back, I think.

da mãe de Lee simboliza as transformações que seriam trazidas pela década de 1930, esta frase do filho indica aqueles que tentam mudar, mas voltam à situação anterior, numa certa referência aos aspectos conservadores desta época (tal como o cabelo, que volta a ficar do mesmo tamanho).

A outra pergunta feita por Moe é se não estava na hora de Lee ingressar numa faculdade: “Você não deveria falar com sua mãe sobre faculdade ou algo do tipo?”<sup>416</sup> (2012, p.422). Lee responde que não quer pensar em universidade nos próximos anos, e Moe concorda, sem obstar.

A resposta de Lee indica que os Baum, naquele momento pré-crise, estavam numa posição social tão alta que permitia a seu filho escolher quando e qual faculdade gostaria de cursar. No entanto, o rapaz se arrepende de sua decisão de não iniciar seus estudos universitários, uma vez que, ironicamente, durante a Depressão, o jovem vai demonstrar o desejo e a necessidade de ir à universidade, mas seus pais não terão dinheiro para isto inicialmente, e suas escolhas serão bem mais restritas posteriormente. Esta ironia terá as suas consequências formais, uma vez que este diálogo em que Lee desdenha o estudo universitário contrastará com os atos dialógicos de episódios seguintes, em que ele conversa com a mãe sobre a impossibilidade de ingressar na universidade devido às dificuldades econômicas (cf., por exemplo, 2012, p. 452).

A família Baum é uma grande portadora de ironias na peça. Basta lembrar que suas cenas têm como função, dentre outras coisas, colocar em contraste a opulência econômica de Moe e Rose num período pré-crise e as dificuldades financeiras durante a década de recessão. Há, também, alguns símbolos irônicos envolvendo os Baum em *Clock*.

O livro *Coronet*, de Manuel Komroff (cf. 2012, p. 451-2), por exemplo, ao qual Rose faz referência, fala da ascensão e queda de várias famílias aristocráticas. Embora os Baum não pertençam exatamente à aristocracia (mas sim à burguesia empresarial), eles vivem, ironicamente, este processo de perdas pelo qual passaram os personagens de Komroff. Por outro lado, num momento em que as dificuldades financeiras já eram agudas, Rose pede para que Fanny jogue uma carta cujo símbolo é a “rainha de paus [*queen of clubs*]” (2012, p. 484), sendo possivelmente esta uma alusão irônica à antiga condição de “rainha”, com alto poder aquisitivo, apresentada pela mãe de Lee.

Em outra demonstração de ironia, humor e sarcasmo, quando Fanny lhe pergunta como ela sabia da carta que a mãe de Sidney tinha em mãos, Rose responde que era esperta, pois

---

<sup>416</sup> MOE (...): Should you talk to your mother about college or something?

havia votado em Herbert Hoover<sup>417</sup> (2012, p.484), remetendo ao fato de que muitos americanos na época provavelmente se arrependeram de ter votado no presidente republicano, devido à crise econômica que se iniciou em seu mandato. A ironia nesta frase, intencional por parte de Rose, só pode ser entendida se levarmos em conta o contexto histórico analisado na peça.

Há também ironia em *Clock* quando Moe permite que o homem do mar Stanislaus more no porão da casa dos Baum, após o empresário, cenas antes, ter negado ao proprietário rural Henry Taylor a moradia neste local da residência (permissão que ocorre, dentre outras coisas, devido ao agravamento da crise econômica, que gerou cada vez mais desempregados e pessoas despejadas de suas casas), e quando, no *relief office*, Moe e Lee fingem ao assistente social Ryan que não se dão bem, no intuito de que o filho conseguisse o auxílio financeiro do governo.

Neste último caso, Ryan não acredita que Moe e seu filho não se dão bem a ponto de o primeiro deixar o segundo sem moradia caso houvesse necessidade (cf. 2012, p.477), uma vez que ele os viu conversando por duas horas, em outra referência temporal da peça. Numa mistura de humor, ironia, tragédia e absurdo, ambos tentam convencer o assistente social de que estavam brigando durante este período e que “estão sempre brigando” por qualquer coisa<sup>418</sup>.

De certa forma, se Moe e Lee “teatralizam” uma má relação entre pai e filho, a ironia se dá no momento em que esta “teatralização” se torna real. Ryan insiste que Moe não seria capaz de deixar Lee sem uma moradia, e o marido de Rose deixa transparecer um conflito geracional, possivelmente pelas posições de esquerda de Lee, e pela descrença deste na estrutura econômica dos EUA tal como ela se encontrava, acrescido pelo próprio desespero financeiro do genro de Vovô, que era explícito neste momento: “Eu não vou deixá-lo entrar em casa! Ele... não acredita em nada!”<sup>419</sup> (2012, p.478).

As divergências entre Moe e Lee, que deveriam ser apenas “teatralmente encenadas” no intuito de demonstrar que o jovem não podia contar com seus familiares, e, conseqüentemente, permitiriam ao rapaz conseguir o auxílio financeiro do governo, acabam, ironicamente, se tornando reais, a ponto de convencer o assistente social de que ambos não se davam bem. O ex-empresário se surpreende com seu ato (“genuíno”, de acordo com a rubrica da peça), e sai correndo. Ryan pede para que Lee preencha o formulário para receber a ajuda governamental, tal como indica a rubrica: “(...) RYAN olha para LEE, carimba um formulário de soli-

<sup>417</sup> ROSE: Because I’m smart, I voted for Herbert Hoover (...).

<sup>418</sup> MOE: (...): We’re always fighting!...

<sup>419</sup> MOE: I will not let him in the house! He... don’t believe in anything!

citação do benefício, e entrega ao rapaz, convencido<sup>420</sup> (...)” (2012, p.478). A ironia presente neste diálogo serve para demonstrar, dentre outras coisas, as divergências ideológicas entre pai e filho, além da posição econômica difícil de ambos – algo para o qual a Depressão contribuiu muito.

Outro diálogo que apresenta bastante ironia em *The American Clock* é o que ocorre entre Robertson e seu psicólogo, Dr. Rosman. Se o empresário vai ao consultório psiquiátrico para pedir conselhos, ironicamente, é o psiquiatra quem acaba se aconselhando com Robertson sobre aplicações financeiras. Assim, o diálogo entre ambos, que deveria ser sobre os conflitos psicológicos do empresário, acaba se tornando uma discussão sobre a situação crítica da economia dos EUA, que estava na iminência da crise. A ironia e o humor se iniciam quando o empresário diz que tinha outro problema para discutir com o psicólogo, e se tratava do dinheiro deste. Robertson aconselha Rosman a sair do mercado financeiro<sup>421</sup> (cf. 2012, p.422).

Assim, a ironia faz parte de *The American Clock*, e contribui muito para as análises feitas pela peça sobre a recessão econômica dos anos 1930.

### **Paralelismos e recorrências cênicas (ligação entre as cenas)**

A ironia em *The American Clock* é possível, dentre outras coisas, graças à estrutura da obra que permite traçar paralelos entre diferentes cenas. Vários aspectos são recorrentes nos diferentes episódios da peça, permitindo este paralelismo. Alguns exemplos serão expostos abaixo.

No início da peça, o pequeno Joe havia enviado uma carta ao presidente Hoover, desejando-lhe sucesso contra a crise econômica (cf. 2012, p. 430). O político republicano respondera ao amigo de Lee, enviando-lhe uma foto autografada. A imagem da carta enviada ao presidente retorna no final da peça, quando Rose diz que “gostaria” de escrever a Roosevelt: “Se eu tivesse um selo eu escreveria para ele uma carta” (2012, p.483<sup>422</sup>).

Este envio epistolar ao chefe do executivo dos EUA aparece, paralelamente, em duas cenas diferentes, de diferentes modos. Se Joe teve êxito em escrever o telegrama a Hoover, Rose terá a intenção, mas não conseguirá enviar a correspondência a Roosevelt, uma vez que não tinha dinheiro sequer para comprar selos. Esta diferença simboliza a ruptura e as mudan-

---

<sup>420</sup> (...) RYAN glances at LEE, stamps a requisition form, and hands it to him, convinced. (...)

<sup>421</sup> ROBERTSON (...): I think you ought to get out of the market.

<sup>422</sup> ROSE: If I had a stamp I'd write him a letter.

ças que houve entre o governo do republicano e o do democrata em vários aspectos econômicos, políticos e culturais norte-americanos, algo gerado pela crise na economia.

O personagem Herb é outro exemplo de paralelismo e recorrência em *Clock*. O texto da peça não deixa claro qual é a sua relação de parentesco com a família Baum. Curiosamente, ele não aparece no palco: sua existência é apenas sugerida, uma vez que Moe, nas cenas iniciais, fala ao telefone com este personagem sobre ações e investimentos, sendo que ambos ainda vivem em situação de prosperidade financeira (cf. 2012, p. 421). O nome de Herb volta a ser mencionado no final da peça quando Rose pergunta a Lucille sobre “Herby”, e ela diz que ele está ficando louco (cf. 2012, p. 483) – provavelmente, devido à crise econômica. Assim, a referência a este personagem em duas cenas distintas também é um elemento que ajuda a comparar, paralelamente, a ascensão e queda de muitos investidores nesta época, tal como o próprio Moe.

Também chama a atenção que, no início da peça, Rose pede para que Lee cante uma música, no intuito de ensaiá-la<sup>423</sup> (cf. 2012, p. 418); no final de *Clock*, por sua vez, mesmo após o anúncio da morte da esposa de Moe, ela aparece novamente, como se estivesse distante e num tom fantasmagórico (de acordo com a rubrica do texto teatral<sup>424</sup>), pedindo para que o filho comece a cantar (cf. 2012, p. 494).

Se Rose aparece nos anos 1930 cantando com o filho, a recorrência desta aparição no final de *Clock* torna-se, num procedimento épico, um comentário sobre o período pós-Depressão em que Lee se encontra como narrador. A prosperidade vivida pelos EUA até os anos 1970 fazia com que muitos americanos esquecessem o que é uma recessão na economia; assim, a imagem fantasmagórica de Rose (simbolizando o período de Depressão) volta para “assombrar” este crescimento, trazendo de volta a concepção de que esta prosperidade não é eterna, e que há a necessidade de se analisar e debater por que um país entra em crise financeira como entrou na década de 1930. O caráter de reflexão trazido por esta imagem de Rose é, de certa forma, apontado também por Bisgby: “Há fantasmas nesta peça, mas eles retornam não para assombrar, e sim para explicar, para contar sobre suas vidas, para testemunhar<sup>425</sup>” (BIGSBY, 2005, p. 338).

Além disso, este ato recorrente da mãe pedindo para o filho cantar auxilia na construção “cíclica” / “espiral” dos eventos da peça, rompendo com qualquer tipo de linearidade cronológica (uma vez que põe em simultaneidade os planos do presente e do passado).

<sup>423</sup> ROSE (...): Now sing, darling (...).

<sup>424</sup> ROSE (*calls, in a ghostly, remote way*): Sing!

<sup>425</sup> “There are ghosts in this play but they return not to haunt but to explain, to speak their lives, to witness” [tradução minha].

Além de auxiliar em aspectos comparativos que estão integrados à análise da Depressão presente em *Clock*, estas imagens recorrentes e paralelas também são importantes na ligação entre as cenas (que não se baseia na causalidade dramática, mas sim nos processos históricos e nos efeitos da Depressão sobre os personagens). Num determinado momento da peça, Joe se joga nos trilhos do metrô e se suicida. Alguns diálogos depois, Rose observa em suas previsões nas cartas a morte de um rapaz, e Moe confessa à esposa ter visto um jovem, vendedor de flores, que se suicidou nos trilhos do metrô, referindo-se, obviamente, a Joe (cf. 2012, p.490). A imagem do suicídio do amigo de Lee, referida por Moe, ajuda a interligar as cenas e a expor o crescimento da preocupação dos Baum com a crise econômica em que viviam.

Assim, elementos e imagens que são recorrentes em mais de uma cena auxiliam a interligar os episódios, além de contribuir para a análise feita pela peça sobre a Depressão (auxiliando na comparação, por exemplo, das ações de personagens num período de prosperidade e de crise econômica).

### **Referências a personalidades com existência real e histórica**

Como será visto mais detalhadamente numa outra seção do trabalho, *The American Clock* apresenta determinados personagens que tiveram existência real e histórica fora dos palcos, tal como William Durant (1861-1947), fundador das empresas automobilísticas *General Motors* e *Chevrolet*, Jesse Livermore (1877-1940), famoso investidor da bolsa de valores dos EUA, e pessoas que foram entrevistadas por Studs Terkel em seu livro *Hard Times*, das quais Arthur Robertson, Louis Banks e Diana Morgan são exemplos.

Além destes personagens, há, em *The American Clock*, muitas referências a personalidades que tiveram existência real neste período histórico. O homem do mar Stanislaus, por exemplo, faz alusão aos frequentadores dos transatlânticos em que trabalhava (cf. 2012, p. 486): o banqueiro J.P. Morgan (1837–1913) o milionário John D. Rockefeller (1839–1937) e o tenor italiano Enrico Caruso (1873–1921), sendo que Stanislaus, humoristicamente, considera este último um péssimo doador de gorjetas (*lousy tipper*).

Do mesmo modo, na cena do *relief office*, o personagem Toland faz menção aos atores Adolphe Menjou (1890-1963), famoso por seus papéis em comédias sofisticadas, Helen Hayes (1900-1993), cuja participação na peça *Victoria Regina* (1935), de Laurence Housman,



produzida na Broadway, é mencionada<sup>426</sup>, e ao político do Partido Democrata Al Smith (1873–1944), governador do estado de Nova Iorque que foi o primeiro candidato católico à presidência dos EUA, perdendo justamente para Herbert Hoover, em cujo mandato a crise econômica se iniciou. Curiosamente, Al Smith demonstrará oposição a Roosevelt, apoiando, inclusive, candidatos republicanos ao cargo presidencial em 1936 e 1940<sup>427</sup>.

Também vale mencionar, em *Clock*, as referências a muitas empresas americanas que eram gigantes nos anos 1920 e 1930, tais como a *Frigidaire*, a *General Electric* (cf. 2012, p. 447) e a *General Motors* (cf. 2012, p. 425), especialmente na análise que a peça faz sobre as grandes corporações (algo que será visto com mais detalhes numa outra seção do trabalho).

Esta menção a personalidades e empresas da época é um elemento épico de *Clock*. Tratam-se de referências extrapalco que rompem com a autonomia da obra teatral e auxiliam na análise que a peça faz da Depressão econômica, além de contribuírem na ambientação do espectador ao contexto dos anos 1930.

### **A coletividade em cena**

A noção de coletividade está presente em muitos momentos de *The American Clock*, a começar pelos que envolvem a companhia de atores. Especialmente no início e no final da peça, ela se torna um “personagem”, cantando, dançando, e repetindo frases que ajudam a comentar o que ocorre em cena. Exemplo disso é quando Sidney e Lee falam sobre os amigos que morreram em guerras, e a companhia pronuncia a palavra “Coreia<sup>428</sup>” (cf. 2012, p. 492), remetendo a este conflito bélico no qual os EUA tiveram participação.

Em outras cenas da peça, será necessário utilizar um número considerável de atores, que procuram representar ações da coletividade no palco. É comum que a palavra “multidão [*crowd*]”, por exemplo, apareça nas rubricas destes episódios.

Na cena do *relief office*, as luzes se apagam, e, de acordo com as rubricas da peça, uma “grande multidão [*a large crowd*]”, vinda do escuro, entra no palco (cf. 2012, p.470). Esta coletividade (obviamente, interpretada por um bom número de atores) faz referência à grande quantidade de pessoas que, neste momento histórico, precisavam de ajuda governamental para sobreviver à Depressão, recorriam a este local e, frequentemente, não conseguiram este auxílio devido à grande demanda e à ineficiência do governo da época em atendê-la. É esta mesma

<sup>426</sup> Sobre Menjou e Hayes, cf. KUSHNER (ed), 2012, p.817.

<sup>427</sup> ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Verbete sobre Al Smith. Disponível em: <http://global.britannica.com/biography/Al-Smith>. Acesso em: 21 ago. 2015.

<sup>428</sup> COMPANY (*whispering*): Korea.

“multidão” que, neste episódio, será chamada pela senhora afrodescendente Irene a lutar por seus direitos: “(...) Agora me deixe dizer uma coisa a vocês (*Se dirigindo à multidão*). O tempo chegou em que precisamos ser irmãos (...)”<sup>429</sup> (2012, p.476, grifo meu).

Esta mesma “multidão”, presente no *relief office*, se manterá como uma estrutura coletiva ao se transformar, na cena seguinte, em passageiros do metrô esperando, em fila, pelo trem. É nesse momento (cf. 2012, p. 478) que ocorre o suicídio de Joe, e os atores começam a cantar coletivamente (“*The crowd sings*”). Cada um dos atores canta uma parte da música, e todos repetem o refrão em conjunto.

Neste sentido, a ideia coletiva de “multidão” em *The American Clock* é muito importante, independentemente do número de pessoas que a represente (como foi visto anteriormente, um ator pode interpretar mais de um personagem nesta peça). Neste procedimento épico, as ações dos atores no palco remetem à coletividade e aos processos históricos, e se distanciam da noção de ênfase no indivíduo presente no drama convencional.

### **A oralidade em cena**

Se observarmos as falas dos personagens em *The American Clock*, perceberemos que há uma tentativa de reproduzir os dialetos regionais, a linguagem informal e a oralidade estadunidense. Uma vez que a peça procura fazer um painel / mural da sociedade americana (tal como será visto detalhadamente numa outra seção do trabalho), a linguagem destes personagens também reflete a construção deste painel, com a presença de uma variedade de acentos linguísticos.

Segundo Patterson (1994, p. 283), a oralidade popular é um dos traços presentes na obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, cujas peças apresentam uma estrutura épica. Uma vez que não é só um ponto de vista (o do herói dramático burguês) que entra em cena no teatro brechtiano, outras classes sociais (com visões de mundo diferentes) passam a também falar nestas peças, demonstrando contradições, características, e dialetos diferentes da linguagem culta:

Há, então, algum legado singular claramente deixado por Brecht no campo da atuação? Na Grã-Bretanha alguém pode apontar como um legado (assim como Ronald Hayman aponta) a nova aceitação de sotaques regionais, até mesmo em papéis clássicos.<sup>430</sup>

<sup>429</sup> IRENE: (...) Now lemme tell you people (*Addressing the crowd*) Time has come to say brother (...).

O dramaturgo alemão comenta em seus escritos que a oralidade é importante, por exemplo, em sua peça *Terror e miséria do Terceiro Reich*: “Mas em *Terror e miséria do Terceiro Reich* há partes escritas em dialeto, com reprodução fonética exata da maneira de falar dos camponeses bávaros e das criadas berlinenses<sup>431</sup>” (BRECHT, 2010, p.95).

A senhora negra de meia-idade Irene, personagem-narradora em *The American Clock*, possivelmente, é uma das que mais representam esta presença da oralidade nesta peça de Miller. Ela chega até mesmo a misturar registros, utilizando, numa mesma frase, uma palavra de cunho formal - “*commence* [começaram a]” e outra que faz parte do registro informal - “*hol-ler* [gritar]”, tal como é possível verificar numa das falas da senhora afrodescendente na cena do *relief office*, em que ela comenta sobre os policiais (cf. 2012, p.476).

Chamam a atenção, também, os verbos em terceira pessoa que Irene utiliza no lugar da primeira pessoa. Isto acontece quando ela diz “*I goes*” [algo equivalente a “Eu vai”] no lugar de “*I go*” [Eu vou], e “*I’s*” [algo equivalente a “eu é”], ao invés de “*I am*” [eu sou]. Além de ser representante desta oralidade na peça, tal uso indica que, quando Irene vai falar de si (1ª pessoa), ao usar um verbo em 3ª pessoa, ela remete também ao outro e ao agir (o verbo sendo a classe gramatical da ação), o que simboliza a sua busca para que as pessoas se unam e ajam coletivamente no intuito de obter os seus direitos e lutar contra a Depressão.

É possível que Stanislaus, por sua vez, exemplifique a oralidade do imigrante na peça. Ele diz uma frase de grande sonoridade em inglês que, segundo o ex-funcionário do transatlântico *S.S. Manhattan*, vem do escocês: “*It’s a braw bricht moonlicht nicht tonicht*” (2012, p.485). Esta expressão significa “*It’s a beautiful, bright moonlit night tonight*”, ou seja, “Hoje está é uma noite linda, com a luz da lua que brilha”<sup>432</sup>. Uma vez que se trata de uma frase de contemplação lírica da beleza noturna, ela se torna irônica se comparada à situação de dificuldades financeiras vividas pelo homem do mar, constantemente ameaçado de ser expulso da casa dos Baum. Além disso, a “noite linda” pode fazer referência também ao clima melancólico, “noturno”, gerado pela Depressão.

<sup>430</sup> “Is there then any clearly distinguishable Brechtian legacy in the field of acting? In Britain one can point (as Ronald Hayman does) to the newfound acceptance of regional accents even in classical roles” [tradução minha].

<sup>431</sup> “Pero en *Terror y miseria del Tercer Reich* hay partes escritas en dialecto, con reproducción fonéticamente exacta de la manera de hablar de los campesinos bávaros y de las criadas berlinesas”.

<sup>432</sup> STUDIO GILEAD (Doda’s Creative Wonderings). *It’s a braw bricht moonlicht nicht the nicht!* (21 dez. 2011). Disponível em: <http://dodadidit.blogspot.com.br/2011/12/its-braw-bricht-moonlicht-nicht-nicht.html>. Acesso em: 30 dez. 2014.

### As rubricas da peça

Um aspecto que se destaca sobremaneira em *The American Clock* são as rubricas da peça. Além de conter as indicações cênicas necessárias para a montagem no palco e para a atuação dos atores, estas rubricas têm variadas funções nesta obra teatral, que vão desde indicar contradições entre o que o personagem fala e como ele age (sendo que esta postura contraditória também revela, epicamente, questões sociais e econômicas da Depressão) até servir como local para que o autor de *Clock* faça pequenas reflexões sobre o que ocorre em cena, num ato narrativo que remete ao épico.

Um exemplo da importância da rubrica na peça ocorre na cena dos investidores. Diana Morgan é descrita como uma “beldade sulista [*Southern belle*]”, ou seja, como uma moça rica e aristocrática do sul dos EUA. No entanto, sua família já passava pelas dificuldades financeiras que viriam com a Depressão. Assim, quando a rubrica diz que “seu charme mal esconde sua ansiedade<sup>433</sup>” (2012, p.426), ela indica esta contradição entre o “charme” de uma moça da elite sulista estadunidense e a “ansiedade” de quem sofre com a crise econômica. Diana conta que seu pai vivia de empréstimos e não conseguia mais crédito, seu telefone tinha sido cortado, e havia dias em que ela só tinha 40 centavos no bolso. Morgan acreditava estar vivendo algo fora da realidade, e se considerava uma “figura num sonho [*a figure in a dream*]” (2012, p.426), sendo que a palavra “*figure*” parece ter um sentido ambíguo neste caso: tanto se refere à imagem, como a números e contas aritméticas, feitas constantemente no mercado financeiro.

Rose também possui rubricas que indicam esta contradição entre suas falas, suas ações e seus pensamentos, especialmente quando ela tenta esconder de Lee a difícil e real situação econômica da família. Numa determinada cena, ela pode dizer ao filho que as dificuldades financeiras não vão demorar muito para serem sanadas: “Mas as coisas vão melhorar em um mês ou dois<sup>434</sup>” (2012, p.430). No entanto, a rubrica contradiz este “otimismo”, uma vez que, segundo esta indicação cênica, “ela sai, já preocupada com o verdadeiro problema<sup>435</sup>” (2012, p.431).

Algo similar ocorre quando Lee fica sabendo que não poderá ingressar na universidade devido aos problemas financeiros da família. Ao mesmo tempo em que Rose tenta mostrar esperança ao filho, dizendo que ele vai ter uma carreira profissional “maravilhosa<sup>436</sup>” (2012,

<sup>433</sup> “her charm barely hides her anxiety”

<sup>434</sup> ROSE: (...) But things’ll pick up in a month or two (...).

<sup>435</sup> “She exits, already preoccupied with the real problem” (...).

<sup>436</sup> ROSE: (...) you’re going to be wonderful!

p.452), ela esconde de Lee toda a sua aflição com a recessão na economia e com as incertezas relativas ao futuro dos Baum, indicada pela rubrica da peça: “Ela esconde seus sentimentos no livro<sup>437</sup>” (2012, p.452).

Assim como Rose, Moe também apresenta indicações cênicas que descrevem sua aflição com a progressiva perda financeira ao longo da peça. Se no início de *Clock*, ele aparece ao telefone, confiante, falando sobre seus investimentos, após a crise financeira, as rubricas descreverão o marido de Rose “sem muita convicção [*without much conviction*]” (2012, p.455) no que faz, e com “muita incerteza e tensão [*much uncertainty and tension*]” em seu olhar (2012, p.455).

A cena em que Henry Taylor sai de Iowa e chega à Nova Iorque para bater na porta da casa dos Baum é especialmente rica em rubricas que auxiliam na análise da Depressão proposta pela peça. Devido à fome e às dificuldades pelas quais passava, Taylor é descrito pela rubrica, nesta cena, como alguém que está muito mais magro [*gaunt*] e “fora do seu elemento [*out of his element*]” (2012, p. 441), ou seja, fora de seu contexto rural, na região urbana, e sofrendo física e psicologicamente por isto.

Na mesma indicação cênica, o ex-proprietário rural também é classificado como um “amador na rotina [*amateur at the routine*]” (2012, p.441) de mendigar – ou seja, não está acostumado a passar por necessidades, já que tinha sua estabilidade financeira na fazenda, perdida por causa da crise econômica. A descrição de Taylor presente nesta rubrica da peça não é muito diferente de uma caracterização feita por um narrador que descreve o personagem de uma narrativa – sendo a narração um importante elemento constitutivo da Épica.

Com sua função narrativa, as rubricas também se constituem como comentários sobre aspectos sociais e econômicos da Depressão. Nesta mesma cena envolvendo Taylor, quando Rose dá a sopa ao ex-proprietário rural que passava fome, a rubrica diz: “(...) Todos o observam: o primeiro faminto<sup>438</sup>” (2012, p.443), remetendo à situação de muitos que, como Henry, chegaram ao nível da miséria durante os anos 1930, sem comida, sem emprego e sem teto, tendo que bater na porta de outras pessoas em busca de algum auxílio.

Vendo o processo de mendicância pelo qual Henry Taylor passava, Moe lhe pergunta: “O que você está fazendo, só andando por aí?”. O tom acusatório utilizado pelo pai de Lee é reforçado pela rubrica que acompanha esta fala: “agora com um tom de suspeita, até mesmo de acusação” (2012, p.443<sup>439</sup>). Ainda embasado na crença do Sonho Americano e do sucesso

<sup>437</sup> “*She hides her feeling in the book*”

<sup>438</sup> “(...) *They all watch him: Their first hungry man*”

<sup>439</sup> MOE (*now with a suspicious, even accusatory edge*): What’re you doing, just going around?...

baseado no esforço individual, Moe tinha em seus pensamentos que Taylor estava nesta situação por ser um vagabundo e não se esforçar o suficiente. Com seu próprio sofrimento, o empresário perceberá, algum tempo depois, que o problema do ex-proprietário rural não era a falta de esforço, mas sim, a crise que afetou a estrutura da economia.

Outro exemplo de comentário sobre questões sociais e econômicas presente nas rubricas de *Clock* se dá na cena que envolve Joe e a prostituta Isabel. Quando o amigo de Lee afirma que, no livro de Engels lido por ele, há a análise de como as relações sociais e humanas são baseadas no dinheiro, Isabel responde “Ah, certo, sim”. A indicação cênica desta fala, novamente como um comentário épico-narrativo, deixa a entender que Isabel conhece bem estas relações baseadas no dinheiro, uma vez que, como prostituta neste contexto de Depressão, ela era explorada financeira e sexualmente: “Como ela bem sabe” (2012, p.462<sup>440</sup>).

Na cena do *relief office*, a rubrica é importante para indicar que não só as pessoas presentes neste local em busca de auxílio governamental sofriam, mas também o próprio assistente social Ryan, impossibilitado de, sozinho, atender à demanda gerada pela Depressão. Segundo a indicação cênica (2012, p.472), Ryan está “pálido [*pale*]”, e é descrito como um “homem cansado [*a tired man*]”, provavelmente por ser constantemente cobrado por algo que, muitas vezes, ele não podia fazer: dar uma solução aos problemas financeiros de muitos americanos que iam ao *relief office*.

No episódio envolvendo Lee e Edie, por sua vez, a rubrica é útil para demonstrar o conflito da moça entre seus desejos individuais e sua militância de esquerda nos anos 1930. Quando o rapaz beija Edie, as indicações cênicas mostram que ela responde inicialmente ao beijo, mas volta “novamente à terra firme<sup>441</sup>” (2012, p.481), uma vez que, ainda que a jovem tivesse algum interesse amoroso por Lee, Edie priorizava o seu lado racional e sua luta política, deixando de lado qualquer possibilidade de envolvimento afetivo com o filho de Rose em nome do socialismo pelo qual a moça lutava.

Outro personagem que tem um conflito social e psicológico ilustrado pelas indicações cênicas é Stanislaus, quando Rose tenta retirá-lo do porão da casa dos Baum, e o homem do mar se apresenta “com um sorriso desesperado [*with a desperate smile*]” (2012, p.486). Na iminência do despejo, Stanislaus, por meio deste “sorriso”, revela um humor que ao mesmo tempo evidencia e escamoteia a tragédia financeira vivida pelo marujo “desesperado”.

As rubricas da peça também auxiliam a indicar quando os atores devem, num procedimento épico, “quebrar a quarta parede” do palco e dirigir suas falas ao público. Exemplo

<sup>440</sup> ISABEL (*nodding, as she well knows*): Oh, right - hey, yeah.

<sup>441</sup> “once again on firm ground”

disso ocorre no episódio em que o juiz Bradley quase é enforcado em Iowa. Brewster, que incentiva as ações mais radicais de contestação contra os leilões de terras e de maquinário, chama outros proprietários rurais para o leilão da fazenda de Henry Taylor (ou seja, para a mobilização coletiva), e o faz como se os chamasse da plateia: “BREWSTER, seguido pelos FAZENDEIROS, vem à frente do palco e, na direção do público, chama a multidão<sup>442</sup>” (2012, p.436, grifo meu). Além disso, são vários os momentos em que as indicações cênicas situam personagens que falam ao público na área coral, tal como quando Robertson comenta na cena do *relief office* “da área coral [*from choral area*]” (cf. 2012, p. 471).

Estes foram alguns exemplos de como as rubricas são de fundamental importância em *The American Clock*. Elas revelam informações envolvendo os pensamentos, os sentimentos, as falas e as ações dos personagens, e, por sua vez, são úteis na revelação de questões sobre a Depressão analisadas na peça. Além disso, uma vez que a narração faz parte da Épica, vale lembrar que estas rubricas permitem comentários, descrições e reflexões muito próximos aos que encontramos em narrativas, com o autor da obra, em certos momentos, funcionando como uma espécie de “narrador cênico”, tecendo suas observações sobre aspectos presentes no palco.

### ***Gestus social***

Ao comentar sobre o teatro de Brecht, Rosenfeld analisa a concepção brechtiana de *gestus* social, presente na estrutura épica desenvolvida pelo dramaturgo alemão. Este termo engloba, dentre outras coisas, a ideia de que os movimentos pantomímicos e gestuais dos personagens podem representar questões sociais e econômicas analisadas no palco:

A expressão dos personagens é determinada por um “gestus social”. “Por gestus social, seja entendido um complexo de gestos, de mímica e (...) de enunciados que uma ou mais pessoas dirigem a uma ou mais pessoas” (IV, pág. 31). Mesmo as manifestações aparentemente privadas costumam situar-se no âmbito das relações sociais através das quais os homens de determinada época se ligam mutuamente. Até a dor, a alegria etc., revestem-se de um “gestus” sobrepessoal visto se dirigirem, em certa medida, a outros seres humanos. Um homem que vende um peixe, a mulher que seduz um homem, o polícia que bate no pobre – em tudo isso há “gestus social” (IV, 31). A atitude de defesa contra um cão adquire gestus social se nela se exprime a luta que um homem mal trajado tem de travar contra um cão de guarda. Tentativas de não escorregar num plano liso resultariam em gestus social se alguém, ao escorregar, so-

---

<sup>442</sup> “BREWSTER, followed by FARMERS, comes front and calls to the crowd in the audience’s direction”

fresse uma perda de prestígio. “O *gestus* social é aquele que nos permite tirar conclusões sobre a situação social<sup>443</sup>” (III, 282/83) (ROSENFELD, 2006, p.163).

Nas palavras do próprio Brecht: “o objetivo do efeito distanciador é distanciar o gesto social que subjaz a todos os acontecimentos. Por gesto social entendemos a expressão gestual e mímica das relações sociais, que regem, em determinada época, a convivência entre os homens<sup>444</sup>” (BRECHT, 2010, p.137).

De certa forma, o comportamento e os gestos dos personagens em *The American Clock* revelam muito dos conflitos sociais e econômicos relacionados à Depressão e analisados na peça, lembrando, em alguma medida, a concepção brechtiana de *gestus* social.

No início da peça, por exemplo, a situação de prosperidade financeira vivida pela família Baum antes da recessão econômica é exemplificada pela opulência presente em seus gestos. Moe demonstra todo o seu sucesso como homem de negócios ao apresentar no palco o seu alto poder aquisitivo. Como diz uma das rubricas destas cenas iniciais, o empresário está “em perfeita harmonia com o mundo<sup>445</sup>” (2012, p.422), numa espécie de *gestus* social de felicidade da classe dominante neste momento pré-crise. Moe possui um chofer, e produtos como o aparelho telefônico e o automóvel, que eram símbolo de *status* entre os americanos nos anos 1920.

O empresário trata de negócios ao telefone, e se interessa em comprar ouro e mais ações no mercado financeiro (cf. 2012, p. 421), enquanto ele e sua esposa estão vestidos em traje de gala. Rose, por sua vez, diz que vai ao teatro assistir uma apresentação musical, e balança a sua estola de pele<sup>446</sup> (2012, p.422). Todos estes movimentos gestuais dos pais de Lee fazem parte de uma espécie de *gestus* social que indica a opulência daquela elite novaiorquina que será atingida pela crise financeira dos anos 1930.

Estas cenas iniciais também demonstram uma certa objetividade empresarial de Moe, que dá uma pulseira de diamantes de modelo idêntico para sua esposa e para sua mãe. Isto, de certa forma, desagrada Rose, que conta o fato para a irmã com um sorriso irônico (*cutting smile*): “ele deu exatamente uma igual para a mãe dele<sup>447</sup>” (2012, p.421). Ironicamente, a mãe

<sup>443</sup> “O gesto social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite tirar conclusões sobre a situação social [El gesto social es el gesto relevante para la sociedad, el gesto que permite sacar conclusiones sobre la situación social]” (BRECHT, 2010, p.242).

<sup>444</sup> “El objeto del efecto distanciador es distanciar el gesto social que subyace a todos los sucesos. Bajo gesto social entendemos la expresión gestual y mímica de las relaciones sociales, que rigen en determinada época la convivencia entre los hombres”.

<sup>445</sup> “(...) *perfectly at one with the world*”

<sup>446</sup> “*She swings out in her furs*”

<sup>447</sup> ROSE: He gave exactly the same one to his mother.



de Lee perderá esta pulseira, que será penhorada quando a Depressão tiver início na casa dos Baum.

Ao mesmo tempo em que Moe e Rose demonstram estes gestos de prosperidade econômica, duas malas estão presentes no palco (cf. 2012, p. 418). Estas malas são de Vovô que, visto como um “fardo” e uma fonte de despesas, é enviado pelo empresário para morar na casa mais modesta do Brooklyn. Assim, há o contraste entre a opulência do casal Baum e o “descarte” sofrido por Vovô, simbolizado, respectivamente, pelas roupas de gala e pelas malas.

De certa forma, quando Vovô pega o seu chapéu da mão de Rose e vai embora (cf. 2012, p. 421), este ato se torna um *gestus* social que revela questões socioeconômicas importantes – neste caso, o fato de idosos serem “descartados” em sociedades capitalistas por não mais produzirem e gerarem lucros. Se, neste início da peça, Moe Baum representa o poder econômico vigente, o pai de Rose, um empresário no passado, ao sair da casa, indica a sua distância deste poder. Vovô aparece, de alguma maneira, como o primeiro que “faliu”, antes mesmo de a Depressão oficial começar nos anos 1930, simbolizando a origem deste processo de prosperidade e crise do mercado financeiro que culmina na quebra da bolsa de valores em 1929.

O contraste e a separação, neste início da peça, entre o poder aquisitivo alto de Moe e Rose e baixo de Vovô e do resto da família também aparecem no momento em que a mãe de Lee, numa mesma frase (cf. 2012, p.419), pede para o chofer Frank levar o casal ao teatro (“*You’ll drop us to the theater*”) e deixar Vovô e Fanny na casa modesta do Brooklyn (“*and then take my father and sister to Brooklyn*”). Moe, por sua vez, constantemente despreza e ironiza Vovô nas primeiras falas de *Clock*, não se importando com os sentimentos do idoso, e apresentando todo o seu individualismo e objetividade racional antes da crise econômica. Quando a irmã de Rose diz que o avô de Lee gosta de espaço, o empresário responde sarcasticamente: “Fanny, acho que nós todos devemos nos mudar para sua casa e ele poderia viver aqui com um apartamento de onze cômodos só para ele, e nós vamos mandar a empregada todo o dia para lavar a roupa dele<sup>448</sup>” (2012, p.420).

No entanto, numa espécie de “dupla ironia”, Moe realmente vai morar com Vovô na casa modesta do Brooklyn quando o empresário começar a perder os seus bens devido à crise econômica. A diferença social (entre a “rica” Rose e a “pobre” Fanny, por exemplo) não vai mais existir no final da peça, uma vez que ambas viverão numa situação financeira difícil du-

---

<sup>448</sup> MOE: Tell you, Fanny, maybe we should all move over to your house and he could live here with an eleven-room apartment for himself, and we’ll send the maid every day to do his laundry.

rante a Depressão. O individualismo egoísta do pai de Lee, gerado pela prosperidade, assim como os gestos de opulência do casal, desaparecerão com os problemas financeiros, e gerarão outros tipos de pantomima. Rose vai deixar de balançar sua estola de pele, e enxugará suas mãos num pano de prato, demonstrando que os Baum não têm mais condições de ter uma empregada, e agora é ela a responsável pelas tarefas domésticas (cf. 2012, p. 439); Moe, por sua vez, não estará mais “em harmonia” com o mundo, mas passará a “olhar para o chão [*stares down*]” no fim do primeiro ato (cf. 2012, p. 456), num *gestus* social humilhado, de quem sofre com a Depressão na economia.

Já Vovô, insatisfeito com a falta de espaço para tanta gente na casa do Brooklyn, joga as suas caixas de chapéus e bengalas no chão, e diz que a filha não deveria ter comprado uma residência tão pequena, uma vez que seus objetos não caberiam nela. Rose, ao conversar com o pai e tentando esconder dele a gravidade da situação econômica, declara que Moe, mesmo decretando falência, irá pagar suas contas, no intuito de manter sua reputação, sua honra, e tentar abrir um novo negócio. No entanto, as palavras da mãe de Lee entram em conflito com o seu gestual de preocupação. Segundo a rubrica, ela mesma está “incerta” do que diz [*uncertain herself*] (2012, p.433), e, de fato, Moe não conseguirá pagar suas dívidas, nem empreender outro negócio. Como visto anteriormente, a contradição entre as palavras ditas e os pensamentos e gestos efetuados pelos personagens será algo constante na peça, especialmente em relação à família Baum.

Na cena em que Moe despede o chofer Frank, o empresário ainda tenta ter o *gestus* social da elite nova-iorquina, e isto é visto por meio das roupas que ele utiliza, tal como o seu sobretudo com gola de pele (*fur-collared overcoat*) (2012, p.431). No entanto, a forma de se vestir e de se comportar do pai de Lee contrasta com a sua preocupação (que antes não existia) com as despesas geradas pela manutenção de seu carro, por exemplo, num momento de crise econômica. Moe diz a Frank: “Eu nunca prestei atenção para estas coisas, mas você deve ter ouvido falar sobre a quebra da bolsa... o sistema todo está praticamente flutuando no oceano, você sabia?”<sup>449</sup> (2012, p.432).

Do mesmo modo, a gesticulação de Frank também revela questões sociais. Depois de despedir o chofer, Moe sai de cena chamando um táxi. Frank, por sua vez, tira seu boné de motorista, e deixa o palco “desorientado [*aimlessly*]”, num *gestus* social que mostra como agiam os desempregados da época – ou seja, andavam sem rumo em busca de alguma solução.

---

<sup>449</sup> MOE: I never paid no attention to these things, but maybe you heard of the market crash? The whole thing practically floated into the ocean, y’ know?

Quando o chofer sai de cena, ele joga fora um pano que Moe punha no colo ao andar de carro (*lap robe*). A senhora afrodescendente Irene, que procurava coisas no lixo (provavelmente, para revender e conseguir alguma renda), pega este pano e o coloca em seu carrinho de mão. Desta forma, temos um objeto que era fonte de *status* social, utilizado por um empresário (Moe) e que foi parar nas mãos dos menos favorecidos (Irene), simbolizando como, no governo Roosevelt, algum tipo de redistribuição de renda (ainda que mínimo) deveria acontecer para que a estrutura econômica dos EUA não entrasse em colapso. No entanto, por se tratar de um simples pano (e não de algo mais valioso ou mais útil, por exemplo), este objeto simboliza também o fato de que o processo de redistribuição de renda nos EUA dos anos 1930 não foi tão intenso como deveria.

Outro gesto de Moe revelador de questões sociais em *Clock* se dá quando Lee, após a crise econômica, conversa com o pai sobre a possibilidade de ingressar numa universidade. Com catálogos na mão, o filho tenta lhe mostrar os preços dos cursos universitários, mas seu genitor, sentado em sua poltrona, acha muito cara a quantia a ser desembolsada: “Quando você diz trezentos dólares de taxa para entrar na universidade... Lee!”<sup>450</sup> (2012, p.440). Em seguida, enquanto Lee está falando, Moe cochila, demonstrando num gesto físico de escape o *gestus* social de sua impossibilidade financeira de pagar um curso universitário ao filho num contexto de Depressão<sup>451</sup>.

A cena em que investidores como Livermore e Durant aparecem discutindo sobre a quebra da bolsa de valores é outra em que os movimentos gestuais dos personagens revelam questões sociais, econômicas e históricas importantes. Diana Morgan, por exemplo, demonstra em seus gestos o seu pertencimento à elite aristocrática do Sul dos EUA. A rubrica da peça a descreve como “uma jovem mulher de ar elegante [*a young woman of elegante ease*]” (2012, p.425) e uma “beldade sulista [*Southern belle*]”, com um “sotaque sulista [*Southern accent*]”. No entanto, estes gestos “aristocráticos” entram em contradição com a situação econômica de sua família, em que seu pai, por exemplo, já não conseguia mais empréstimos financeiros devido à crise (cf. 2012, p. 426).

Diana fica impressionada ao conhecer o famoso Tony e seu *speakeasy* (do qual tinha ouvido falar), e lhe pergunta se as pessoas que frequentam ali estão envolvidas com literatura. No que Tony diz que nem todas, a moça comenta:

<sup>450</sup> MOE: When you say three hundred dollars tuition... Lee!

<sup>451</sup> De fato, o pai de Miller dormia constantemente quando tinha que falar sobre suas dificuldades financeiras nos anos 1930. Isto será visto com mais profundidade numa outra seção do trabalho.

DIANA: Mas este é o bar que F. Scott Fitzgerald frequenta, não é?

TONY: Ah, sim, mas esta noite está muito silenciosa com o mercado financeiro e todos estes problemas, com as pessoas ficando mais em casa nos últimos dias.

DIANA: Aquele senhor é um escritor?

TONY: Não, senhorita, este é Jake, o Barbeiro. Ele trabalha no ramo de licores. (2012, p.425) <sup>452</sup>

A referência ao escritor norte-americano F. Scott Fitzgerald não é gratuita. A matéria de seus textos em prosa era justamente o mundo testemunhado por ele da elite industrial e comercial próspera dos anos 1920, representada na cena dos investidores, e que terá suas perdas durante a Depressão.

Além disso, o fato de Diana confundir um *gangster* com um escritor garante a ironia e o humor que analisa a situação histórica apresentada cenicamente. Se Diana tem conhecimento sobre literatura, e idealiza o local como única e exclusivamente o de encontro entre intelectuais, Tony vai revelar a base econômica de um *speakeasy*, um tipo de bar em que bebidas circulavam (na ilegalidade, uma vez que, neste contexto dos anos 1920, a venda de bebidas era ilegal nos EUA), e *gangsters* de existência real e histórica atuavam, como Jake, o Barbeiro (John Jacob Factor, 1892-1984). A presença de Jake na peça será analisada, com mais detalhes, numa outra seção do trabalho.

Em *The American Clock*, este tipo de *gestus* social também pode ser revelado numa postura inesperada de um determinado personagem. Isto ocorre nesta cena quando Diana fica preocupada com a situação econômica da família, e Jesse Livermore tenta acalmar a moça descrevendo o mercado financeiro “poeticamente”:

LIVERMORE: Você não deve se preocupar, Miss Morgan, logo logo vai haver muito dinheiro. O dinheiro é como um pássaro tímido: o menor movimento das árvores e ele voa ávido por proteção. Mas o dinheiro não pode suportar a solidão por muito tempo, ele deve aparecer e se alimentar. E é por isto que nós todos devemos falar positivamente e demonstrar nossa confiança. (2012, p.426-7). <sup>453</sup>

Num contexto pragmático como o do mercado financeiro, ávido pela geração de lucros, este discurso literário e metafórico usado por Livermore, comparando o dinheiro a pás-

<sup>452</sup> DIANA: But this is the speakeasy F. Scott Fitzgerald frequents, isn't it?

TONY: Oh, yeah, but tonight is very quiet with the stock market and all, people stayin' home a lot the last couple of days.

DIANA: Is that gentleman a writer?

TONY: No, miss, that's Jake the Barber, he's in the liquor business.

<sup>453</sup> LIVERMORE: You mustn't worry, Miss Morgan, there'll soon be plenty of money. Money is like a shy bird: the slightest rustle in the trees and it flies for cover. But money cannot bear solitude for long, it must come out and feed. And that is why we must all speak positively and show our confidence.

saros, é inesperado do ponto de vista social e econômico, sendo que esta linguagem “fora do lugar” cria o estranhamento capaz de fazer com que o público não se identifique, mas reflita sobre o que vê em cena.

Assim como, neste episódio, Diana fala de Fitzgerald, Dante e Shakespeare, novamente a literatura aparece aqui, com Livermore utilizando símiles e falando sobre as movimentações na bolsa de valores quase como se estivesse declamando uma poesia. Na realidade, a ligação entre aristocracia (Diana) e literatura costuma ser intensa; além disso, este mundo dos investidores descrito pela peça apresenta a especulação do mercado de ações, praticada por Livermore. Nesta prática especulativa, há a separação do financeiro e do material, criam-se ganhos monetários incompatíveis com a realidade concreta, e os lucros e prejuízos vão e vem sem muita concretude. As movimentações financeiras tornam-se algo ficcional, como os textos literários. Esta especulação “maquiava” e “ficcionalizava” a verdadeira situação da economia dos EUA, embora as consequências econômicas para a população norte-americana tenham sido bem reais.

Por outro lado, textos literários como esta peça de Miller, embora sejam também obras de ficção, têm propósitos de análise de uma realidade histórica e material, usando como personagens, inclusive, pessoas com existência real, sendo que este uso de figuras públicas é outro dado da estrutura épica de *Clock*.

Este conflito entre ficção e realidade também pode ser visto nas palavras de Diana, que gradualmente vai percebendo a gravidade da crise ao saber das dificuldades financeiras de sua família e do suicídio de seu irmão, o investidor Randolph Morgan. A moça diz que se sente como se estivesse num “sonho” (cf. 2012, p. 426), utilizando esta palavra para descrever a “realidade” (ou o “pesadelo”) da recessão. Na visão da moça, com a crise econômica inesperada, nada fazia sentido, e tudo estava fora do âmbito racional. Curiosamente, no caso de Diana, sua realidade aristocrática (que está mais próxima do sonho, uma vez que são poucos que a vivem) estava imergindo no “sonho” da Depressão – esta sendo bem real para muitas pessoas.

O gestual dos personagens de *Clock* também chama a atenção no momento em que Joe aparece pela primeira vez em cena. Ainda como menino (Joey), Rose lhe diz que ele emagreceu muito. Aqui há um *gestus* social revelador, pois, ao mesmo tempo em que o amigo de Lee responde que está tudo bem, a rubrica da peça comenta que ele “toca defensivamente seu estômago<sup>454</sup>” (2012, p.430), deixando a entender que está com fome, e já não come adequada-

---

<sup>454</sup> JOEY: Me? (*He touches his stomach defensively*) No, I'm okay (...).

mente, provavelmente com sua família passando por dificuldades financeiras. Se as palavras de Joe são de que não há problemas, seus gestos vão indicar, por si só, a crise econômica que se alastra, num outro exemplo na peça de contradição entre o que é dito e o que é gesticulado pelo personagem<sup>455</sup>.

Na cena em que Henry Taylor quase tem a sua propriedade leiloada em Iowa, a rubrica da peça descreve o fazendeiro como alguém que “adota um ar de desespero e lentamente se senta sobre seus calcanhares<sup>456</sup>” (2012, p.436). Tal ato de se sentar sobre os calcanhares, aflito, demonstra o *gestus* social de um proprietário rural passivo e desesperado diante da crise econômica que poderia lhe tirar a propriedade das terras, ou impedir que ele as cultivasse.

A personagem Dóris, por sua vez, também tem gestos que revelam questões sociais e econômicas. Enquanto Fanny tenta convencer Sidney a se casar com a moça, para não precisar mais pagar aluguel e obter alguma vantagem financeira para ela e para o filho durante a Depressão, Dóris entra no palco, brincando com cordas, com uma aparência bastante pueril. Este aspecto infantil da moça indica que ela ainda era muito jovem, e não estava preparada para decidir sobre um casamento, ou mesmo sobre seu futuro. Esta gesticulação da futura esposa de Sidney, em contraste com o diálogo entre Fanny e seu filho, faz parte do *gestus* social de um casamento por conveniência, arranjado pela mãe de Dóris e por Fanny, de cuja decisão a moça não estava participando.

No episódio entre Joe e a prostituta Isabel, o rapaz carrega consigo uma obra de Engels, com concepções marxistas e estudos sobre questões econômicas e sociais. Isabel lhe pergunta se o livro é sobre famílias, e Joe lhe responde que o texto analisa como as relações pessoais e sociais são “baseadas no dinheiro”. Curiosamente, Joe diz isto ao mesmo tempo em que “segura o seio [*his hand holding her breast*]” (2012, p.462) de Isabel. Ainda que involun-

---

<sup>455</sup> Uma vez que o gesto social de Joe – de colocar a mão no estômago em sinal de fome – deve ter sido frequente durante a Depressão, ele pode ser exemplar da ideia de “costume” descrita por Brecht - em que a ação particular de um personagem simboliza uma ação comum de um período histórico e de um contexto social: “Uma visita, o tratamento de inimigos, o encontro de amantes, acordos de tipo comercial, etc., podem ser distanciados representando estes eventos como se fossem costumes. O pedido de asilo de um perseguido pode ser distanciado representando este ocorrido como uma cena famosa da história, inclusive em seus detalhes; também se pode distanciar representando-o como um costume destes lugares. Assim representado, o ocorrido, único e singular, que deveria conservar, através da ênfase dos traços peculiares, este caráter único e especial, adquire um aspecto distanciado, já que o comportamento aparece aqui como geral, transformado em costume. A própria pergunta de se esta ação pode se converter total ou parcialmente em costume já distancia o processo [Una visita, el tratamiento de enemigos, el encuentro de amantes, acuerdos de tipo comercial, etc., pueden ser distanciados representándolos como si se tratara de usos y costumbres. La petición de asilo de un perseguido puede ser distanciada representándola como una escena famosa de la historia, incluso en sus detalles; también se puede distanciar representándola como una costumbre de esos lugares. Así representado, el suceso único y singular, que por supuesto habría de conservar a través de la acentuación de rasgos peculiares ese carácter de único y especial, adquire un aspecto distanciado, ya que el comportamiento aparece aquí como general, transformado en costumbre. Ya la pregunta de si puede convertirse total o parcialmente en costumbre distancia el proceso]” (BRECHT, 2010, p.163).

<sup>456</sup> “ (...) he adopts a mood of despair and slowly sits on his heels. ”

tariamente, este gesto explica suas palavras, já que o envolvimento de ambos se baseia em relações sexuais e comerciais.

Deste modo, embora a concepção de *gestus* social de Brecht e o que ocorre em *The American Clock* não sejam exatamente iguais, é possível utilizar esta concepção brechtiana para uma compreensão melhor de como muitos dos gestos dos personagens em *Clock* representam cenicamente questões e contradições socioeconômicas. Num procedimento épico, este gestual serve como fonte de comentário e narração, e está relacionado, direta ou indiretamente, com a análise da Depressão econômica presente na peça<sup>457</sup>.

### Figurinos e adereços em *Clock*

Se os gestos dos personagens em *The American Clock* representam questões socioeconômicas relativas à Depressão, este gestual tem o apoio de figurinos e adereços que também contribuem para esta análise presente na peça.

Os trajes de gala, por exemplo, são usados pela elite financeira norte-americana no intuito de indicar a sua opulência num momento pré-crise econômica. Tanto Rose e Moe os utilizam, no início da peça, em sua ida ao teatro (cf. 2012, p. 418), quanto os atores envolvidos na cena dos investidores (cf. 2012, p.424), presentes no *speakeasy* de Tony (“*evening dress*”). No entanto, neste último caso, o figurino utilizado contrasta com a preocupação destes investidores com a crise no mercado financeiro. A rubrica desta cena indica, simultaneamente, os trajes citados acima, e a atmosfera do estabelecimento de Tony, que continha pessoas em choque (“*shock*”) e constrangidas (“*embarrassment*”) <sup>458</sup>.

O figurino do personagem-narrador Louis Banks, por sua vez, destaca-se por sua relação direta com o processo histórico norte-americano analisado em *Clock*. O veterano de guerra negro aparece em cena com chapéu e jaqueta do exército (*army cap, uniform jacket*) e calça

<sup>457</sup> Neste sentido, muitos dos gestos dos personagens em *Clock* são sociais (tais como os gestos simbolizando dificuldades econômicas) e são expressão de um período histórico específico (no caso da peça, a Depressão dos anos 1930), tal como ocorre em obras brechtianas: “O ator tem que interpretar os processos como processos históricos. Os processos históricos são processos únicos, efêmeros e relacionados com determinadas épocas. O comportamento das pessoas inseridas neles não é simplesmente humano, monolítico, mas possui determinadas características (devido ao fato de a história ter aspectos superados e superáveis) e está submetido à crítica a partir do ponto de vista das épocas seguintes. A constante evolução distancia de nossos olhos o comportamento dos nascidos antes de nós [El actor há de interpretar los procesos como procesos históricos. Los procesos históricos son procesos únicos, efêmeros y relacionados con determinadas épocas. El comportamiento de las personas en ellos no es simplemente humano, monolítico, sino que posee determinadas características, debido al paso de la historia tiene aspectos superados y superables y está sometido a la crítica desde el punto de vista de las épocas siguientes. La constante evolución distancia a nuestros ojos el comportamiento de los nacidos antes que nosotros]” (BRECHT, 2010, p. 137).

<sup>458</sup> A bar. People in *evening dress* seated morosely at tables. An atmosphere of *shock* and even *embarrassment* (grifo meu).

jeans, carregando algumas mudas de roupa e uma panela (cf. 2012, p.440). Esta estranha mescla de trajes e adereços ocorre porque, em *The American Clock*, Banks simboliza duas décadas importantes da história dos EUA. A calça jeans, as mudas de roupa e a panela são referência à sua vivência como *hobo* nos anos 1930, em que viajou pelo país em busca de melhores condições de vida, mas só encontrou a miséria da Depressão por onde passou. Já as roupas militares aludem ao momento em que conseguiu estabilidade financeira, se tornando soldado na Segunda Guerra Mundial, nos anos 1940.

Henry Taylor também merece destaque em seu figurino no momento em que sai de Iowa e vai para a cidade bater na porta da casa dos Baum. Ele veste botinas (*farm shoes*) e boné de caçador (*hunter's cap*), mas também carrega consigo um saco de papel com marcas de dobra (cf. 2012, p.441). Os dois primeiros adereços sinalizam sua origem rural, apesar de estar, neste momento, num contexto urbano; o saco de papel, por outro lado, já indica suas dificuldades financeiras, de quem não tem muitos bens - somente o que está neste saco.

Do mesmo modo, o xerife que aparece no episódio envolvendo Isaac, o comerciante negro do sul dos EUA, tem figurinos e adereços que revelam sua situação econômica nos anos 1930 (cf. 2012, p.464-5). Ele veste o seu uniforme habitual, com armas, botas, distintivo, e chapéu, que indicam o seu poder de autoridade policial. No entanto, este poder do xerife é posto em contradição quando ele aparece carregando consigo um pacote com um rádio dentro<sup>459</sup>. Como não estava recebendo salários devido à crise econômica, o xerife estava numa posição financeira vulnerável, e só podia pagar o jantar que solicitou a Isaac com este objeto, numa espécie de “escambo” no qual as cédulas de dinheiro são prescindíveis.

Zinn comenta que, neste período histórico, dentre as alternativas encontradas pelos americanos para resolverem seus problemas econômicos, estava a troca de bens e serviços sem a necessidade do uso do dinheiro. Em *The American Clock*, isto é algo tentado pelo xerife e também feito pela prostituta Isabel, que cedia seus serviços a dentistas em troca de tratamento dentário (cf. 2012, p. 463):

As pessoas se organizaram para lutarem por melhorias, já que o governo e as empresas não estavam ajudando a população em 1931 e 1932. Em Seattle, o sindicato dos pescadores cedia peixes e recebia frutas e verduras, e os que cortavam madeira também trocavam o seu produto. Havia 22 locais de troca, cada um com um comissário, em que comida e lenha eram trocados por outros bens e serviços: barbeiros, costureiras e médicos exerciam seus ofícios em troca de outros produtos. No final de 1932, havia 330 organizações deste tipo em 37 estados, com cerca de 300 mil membros. No início de 1933, elas pa-

---

<sup>459</sup> *The SHERIFF enters, wearing holstered gun, boots, badge, broad-brimmed hat, carrying something wrapped under his arm (...).*



recem ter tido um colapso, já que estavam tentando ser um empreendimento muito grande numa economia cada vez mais confusa<sup>460</sup> (ZINN, 2010, p. 291).

Os Baum também têm figurinos que chamam a atenção. Rose deixa de usar suas vestimentas de gala do período pré-crise e aparece em cena com aventais (*apron*) e roupas de dona de casa (*housedress*), indicando sua situação econômica difícil durante a Depressão (cf. 2012, p. 441). E, se antes da recessão, a mãe de Lee utilizava estes trajes elegantes para ir ao teatro, ela não só não terá acesso a este tipo de atividade cultural nos anos 1930, como ainda verá suas familiares sem ocupação profissional e educacional, algo simbolizado pela crítica que Rose faz a Dóris pelo fato de ela estar sempre vestida com um roupão (*bathrobe*) e não sair de casa. Este uso do roupão por parte de Dóris ocorre na cena em que a esposa de Moe joga cartas com parentes (cf. 2012, p.481).

As vestimentas utilizadas por Lee e Sidney num período pós-Depressão, no final da peça, revelam, igualmente, questões sociais e econômicas importantes (cf. 2012, p.491). Lee está trabalhando como jornalista esportivo, fumando uma bituca de cigarro, usando um chapéu, uma capa de chuva e fazendo anotações num bloco de notas. Este figurino faz referência ao fato de o filho de Rose ter conseguido realizar o seu desejo individual de se tornar um jornalista profissional, ao mesmo tempo em que deixa implícito que Lee não continuou com a militância política de esquerda.

Sidney, por sua vez, aparece vestindo um uniforme de segurança (*“enters in a guard’s uniform”*). Diferentemente de Lee, o filho de Fanny não conseguiu realizar suas aspirações individuais de ser um compositor musical famoso, e, aparentemente, também não herdou a padaria da mãe de Dóris, tal como Fanny desejava. Assim, se a geração de empregos nos anos 1940, impulsionada pela Segunda Guerra, possibilitou que os dois primos tivessem trabalho, a Depressão limitou sonhos como os de Sidney.

Esta cena é exemplar de como os efeitos sonoros são importantes para a representação de questões analisadas na peça. O som de pessoas numa arquibancada, e o sino que determina o fim de um *round* de uma luta de boxe são úteis para indicar, por exemplo, que Lee cobre jornalisticamente um evento esportivo. Este tipo de sonorização também é fundamental em

---

<sup>460</sup> “People organized to help themselves, since business and government were not helping them in 1931 and 1932. In Seattle, the fishermen's union caught fish and exchanged them with people who picked fruit and vegetables, and those who cut wood exchanged that. There were twenty-two locals, each with a commissary where food and firewood were exchanged for other goods and services: barbers, seamstresses, and doctors gave of their skills in return for other things. By the end of 1932, there were 330 self-help organizations in thirty-seven states, with over 300,000 members. By early 1933, they seem to have collapsed; they were attempting too big a job in an economy that was more and more a shambles.”

outras cenas, tal como o barulho de um navio quando Lee resolve viajar de barco pelo rio Mississippi (cf. 2012, p. 460) e o som do trem na cena em que Joe se suicida (cf. 2012, p. 478). Por meio destes efeitos sonoros, os atores podem fazer representações simbólicas de situações da peça, num procedimento épico que prescinde de objetos reais (até porque seria impossível, por exemplo, colocar um trem em movimento no palco).

Como foi visto acima, além dos figurinos, os adereços / objetos são igualmente importantes para esta representação histórica e socioeconômica em *The American Clock*; exemplos disso são as malas que simbolizam o “descarte” de Vovô (analisado anteriormente), a bicicleta de Lee, que será roubada e alude à violência num contexto de recessão, e papéis, canetas e lápis que o assistente social Ryan segura na cena do *relief office* (cf. 2012, p.472), indicando a burocracia presente neste processo de ajuda governamental aos necessitados durante a Depressão. No entanto, vale analisar também, com mais calma, o uso específico de objetos em duas situações de *Clock*.

Num determinado momento da peça (cf. 2012, p.463), o veterano negro Louis Banks aparece sobre um andaime (*painter's cradle*), segurando um pincel e pintando uma ponte, ao mesmo tempo em que canta e faz comentários narrativos à plateia. Este pincel e o ato de pintar uma obra pública podem remeter a dois aspectos: às *chain gangs* e ao WPA.

Em *Hard Times*, Banks diz que a miséria em que vivia devido à falta de empregos e de moradia era confundida com vadiagem (*vagrancy*), e ele era constantemente preso por isso (algo que será visto com mais detalhes posteriormente). Já no comentário que ele faz nesta cena, o veterano afirma que o conduziam para as *chain gangs*, ou seja, prisões de trabalhos forçados, em que, dentre os serviços praticados pelos presos, estavam a construção e a reforma de obras públicas (das quais pintar uma ponte é um exemplo).

Ao mesmo tempo, o WPA (*Works Progress Administration*) era um programa federal criado pela administração de Roosevelt que gerava empregos públicos para desempregados durante a Depressão econômica. Dentre estes trabalhos, também estavam a construção e a reforma de obras públicas. Curiosamente, o programa teve início em 1935, e Banks se refere, neste comentário narrativo ao público, justamente ao “verão de 1935 [*1935 in the summertime*]”.

Por fim, do mesmo modo que um andaime e um pincel<sup>461</sup> podem ajudar a caracterizar questões socioeconômicas da Depressão, o rádio de galena (*crystal set*), com o qual Lee apa-

---

<sup>461</sup> Não fica claro, pelas rubricas de Miller, se Banks “mimetiza” sua ação de pintar ou se ele realmente utiliza um pincel de verdade. Em geral, quanto há a pantomima na peça, o dramaturgo norte-americano coloca o ato a

rece no início de *Clock* (cf., por exemplo, 2012, p. 419) ambienta as cenas da peça nos anos 1920 e 1930, época em que as ondas radiofônicas se popularizaram entre os americanos:

O rádio, que se popularizou rapidamente nos anos 1920, também tirou artistas e público do vaudeville. Este trouxe estrelas de repercussão nacional e seus imitadores para os menores distritos de Nova Iorque. As ondas radiofônicas levaram estes artistas para dentro das casas dos americanos (SNYDER, 1989, p.156-7).<sup>462</sup>

O rádio de galena, particularmente, foi um dos primeiros a ser inventado e a ter presença num contexto doméstico, além de possuir algumas características peculiares:

O aparelho radiofônico mais antigo e barato feito para domicílios foi o rádio de galena. O componente essencial para sua confecção é um fio frágil (o “bigode de gato”), que atua como uma antena conectada a um pequeno pedaço de cristal mineral (galena). Este cristal recebia e convertia o sinal de áudio de uma maneira que poderia ser ouvida em fones de ouvido.

A qualidade do som era relativamente pobre, e, de fato, o rádio só podia ser usado individualmente. Mas estes aparelhos tinham a vantagem de não precisar de eletricidade, operando puramente com base na energia do sinal radiofônico.

Entre 1922 e 1927 a associação de fabricantes de rádio ligados à BBC desenvolveram numerosos aparelhos de galena, que apresentavam selos com o logotipo da BBC<sup>463</sup>.

## **6. As diferentes versões de *The American Clock***

Como será visto adiante, a comparação entre diferentes versões de *The American Clock* é importante para analisar o processo de construção do épico na obra, em termos de estrutura formal e matéria representada pela peça. As alterações que Miller faz ao longo das

ser mimetizado entre aspas. Como, nesta cena, isto não acontece, subentende-se que o objeto é necessário para caracterizar a representação cênica.

<sup>462</sup> “Radio, which grew rapidly through the 1920s, also drew performers and audiences from vaudeville. Vaudeville had brought nationwide stars and their imitators into the smallest neighborhoods of New York. Radio brought them into the home” [tradução minha]. A questão do vaudeville em *Clock* será analisada adiante.

<sup>463</sup> “The earliest and cheapest radio set for the home was the crystal set. The essential components were a fragile fine wire (the 'cat's whisker') acting as an aerial connected to a small piece of mineral crystal such as galena, which received and converted the signal to audio that can be listened to on headphones.

Sound quality was relatively poor, and the set could only really be listened to by one person. But they had the advantage of requiring no power, operating purely on the energy in the radio signal.

From 1922 to 1927 the syndicate of radio manufacturers who comprised the British Broadcasting Company developed numerous sets, which were all badged with the Company's BBC logo”. In: BRITISH BROADCASTING COMPANY (BBC). A History of the World: BBC Crystal Set. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/ahistoryoftheworld/objects/Yqz4N9DQSRGk9sHGy11FPg>. Acesso em: 11 jan. 2015 [tradução minha].

produções desta obra teatral estão relacionadas, dentre outras coisas, aos recursos épicos utilizados pelo dramaturgo norte-americano para a representação cênica da Depressão.

Arthur Miller é conhecido pela constante busca de aperfeiçoamento de suas peças no intuito de encontrar a melhor forma para a matéria representada cenicamente. Neste sentido, são vários os exemplos de obras millerianas que foram revisadas pelo dramaturgo. No entanto, *The American Clock* é, possivelmente, uma das peças que mais sofreram alterações radicais neste processo de revisão, que também atingiu, dentre outras coisas, os recursos épicos utilizados por Miller. Isso faz com que seja necessária a análise das diferenças entre versões da peça, no intuito de revelar esta construção do épico do qual *Clock* foi processo e resultado.

Como dito anteriormente, *The American Clock* teve suas primeiras montagens profissionais em 1980 em Charleston, na Carolina do Sul, e em Nova Iorque. Após a produção nova-iorquina, considerada pelos críticos como um “fracasso”, a obra foi publicada na forma de livro no início dos anos 1980, antes que a versão considerada “final” por Miller tivesse existência: “Os primeiros textos publicados de *The American Clock* (Nova Iorque: Dramatists Play Service, 1982; Londres: Methuen, 1983) antecipam a reescrita final e substancial da peça após seu fracasso na Broadway”<sup>464</sup> (KUSHNER, 2012, p. 805-6).

Tal como foi dito por Kushner, Miller revisou e reescreveu a peça substancialmente. Esta “nova versão” de *Clock* apresentou montagens em Los Angeles, em 1984, e em Londres, em 1986 – sendo que esta última teve uma recepção calorosa por parte dos ingleses. Depois destas produções, esta versão da peça foi considerada a “final” pelo dramaturgo e lançada em livro em 1989 (*The Archbishop Ceiling; The American Clock: Two Plays*. New York: Grove Press, 1989).

É preciso lembrar que, em sua autobiografia, Miller comenta que *The American Clock*, cuja escrita se iniciou no começo dos anos 1970, tinha um “impulso épico original” que, na visão do dramaturgo, se perdeu na produção nova-iorquina, e foi reencontrado na versão final de *Clock* com a montagem londrina e seu vaudeville.

Segundo Miller, a questão do uso ou não do épico em *Clock* está relacionada à possibilidade de análise de temas políticos e sociais: ele sentiu que, na produção norte-americana, não havia espaço para esta análise, e crê que sua obra teatral foi “personalizada”, perdendo, assim, muitos elementos épicos (isto possivelmente fez, por exemplo, com que muito da crítica desse mais atenção às questões da família Baum, comumente vista como “espelho” do dramaturgo e de seus genitores, do que ao estudo da Depressão apresentado pela peça). Já na

---

<sup>464</sup> “The first published texts of the play (New York: Dramatists Play Service, 1982; London: Methuen, 1983) predate Miller’s final and substantial rewriting of the play after its failure on Broadway.” [Tradução minha]

produção inglesa, a maior possibilidade de lidar com questões sociais permitiu que o “impulso épico” original pudesse estar presente, entre outras coisas, por meio dos recursos do vaudeville.

Este processo de revisão e reescrita de Miller fez com que pelo menos duas versões de *Clock*, com substanciais diferenças, estivessem em circulação no mercado editorial. Neste sentido, esta seção se propõe a analisar estas diferenças comparando duas edições distintas de *The American Clock*. A primeira foi lançada pela Methuen em 1990, e o texto presente nesta edição serviu como base para a montagem inglesa de *Clock* produzida pelo Birmingham Repertory Theatre em 1983<sup>465</sup>. Acredita-se que, pela proximidade temporal (1983), esta versão seja mais próxima do texto da montagem nova-iorquina de 1980. Para fins didáticos e para evitar ambiguidades, ela será chamada de “versão antiga” ao longo desta seção<sup>466</sup>.

Já a segunda versão é a que tem sido analisada ao longo desta tese: a da produção londrina de 1986, considerada o texto “definitivo” por Miller e lançada em livro em 1989. Ela está presente na compilação de peças millerianas organizada por Kushner (2012), e será didaticamente chamada de “versão final”. É preciso deixar claro que os termos “antiga” e “final” não são pejorativos e não expressam nenhum juízo de valor. Ambas as edições apresentam, igualmente, qualidades e problemas.<sup>467</sup>

### **Novos personagens na versão final de *Clock***

Se considerarmos a “versão antiga” de *The American Clock* (lançada pela Methuen em 1990, e que foi a base da produção inglesa de 1983), e a “versão final” (publicada em 1989, presente na edição de Kushner de 2012, e que foi o texto utilizado pela montagem londrina de 1986), veremos que o processo de revisão e reescrita da peça manteve a maior parte de sua base estrutural. No entanto, alterações significativas foram feitas, e precisam ser analisadas de forma mais detalhada.

Uma das diferenças essenciais entre as duas edições é a ausência, na edição antiga, de dois personagens muito importantes na versão final da obra: O empresário Ted Quinn e o veterano de guerra negro Louis Banks.

<sup>465</sup> MILLER, A. *The American Clock*. In: *Plays: Three* (The American Clock; The Archbishop Ceiling; Two-Way Mirror). London: Methuen, 1990, p. 1-86 (with critical commentaries by Christopher Bigsby). Os trechos desta edição citados nesta parte do trabalho são por mim traduzidos.

<sup>466</sup> “Esta versão de *The American Clock* foi usada como base para a produção do Birmingham Repertory Theatre em 1983 [This version of *The American Clock* was used as the basis of the Birmingham Repertory Theatre’s production in 1983]” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.4).

<sup>467</sup> MILLER, A. *The American Clock*. In: KUSHNER, T. (ed). *Arthur Miller: Collected Plays (1964-1982)*. New York: The Library of America, 2012, p. 413-495.

Em relação ao veterano de guerra, vale lembrar que Banks (personagem inspirado num depoimento de *Hard Times*) é o único na versão final de *Clock* que não possui diálogos nos anos 1930. Sua única função é ser uma espécie de narrador na peça, e expor comentários narrativos e reflexivos à plateia, sendo que, dentre outras atividades, ele também canta músicas que comentam as situações cênicas. Além de a versão antiga não possuir este elemento épico e narrativo oriundo do veterano negro, a discussão que Banks traz sobre a Segunda Guerra Mundial, e o simbolismo de duas décadas da história norte-americana que ele possui em sua essência (como *hobo* nos anos 1930 e soldado nos anos 1940) também estão ausentes nesta edição antiga da peça.

Por sua vez, a ausência de Ted Quinn na versão antiga de *The American Clock* (personagem cuja inspiração foi alguém que Miller teria conhecido historicamente, e que será analisado de forma mais detalhada na seção deste trabalho sobre o vaudeville) faz com que os recursos épicos que ele traz à peça (o sapateado, a dança, a música, e os comentários à plateia) não apareçam nesta versão anterior de *Clock*, assim como a discussão que ele desenvolve sobre a questão dos monopólios comerciais e sobre o conceito de *American Dream*. A cena em que ele renuncia à presidência da *General Electric*, por exemplo, é inexistente nesta edição antiga de *Clock*. Além disso, o seu debate com Robertson, no final da peça, sobre o que teria salvado os EUA da Depressão econômica (se a Segunda Guerra Mundial ou as medidas político-econômicas de Roosevelt) também aparece de forma muito diferente no texto da montagem de 1983.

Nesta versão antiga, cabe somente a Robertson a conclusão da peça - que é feita com um longo comentário ao público. Se, na edição definitiva de *Clock*, há a discussão sobre a Segunda Guerra e as medidas político-econômicas de Roosevelt, na versão antiga, o conflito bélico não é nem mencionado nesta fala, e o empresário opta por falar sobre outros aspectos. Na versão final, Robertson é muito mais crítico em relação às ações de Roosevelt, e destaca a Segunda Guerra Mundial como promotora do crescimento econômico (cabendo a Quinn defender o presidente democrata); na edição antiga, por outro lado, é Robertson quem argumenta que Roosevelt trouxe de volta a crença das pessoas no país e no governo.

Neste comentário à plateia na versão antiga da peça, Robertson diz que acha difícil, nos dias atuais, a eclosão de outra Depressão econômica como a dos anos 1930, embora reconheça que não há limites para a “estupidez” humana, e, neste sentido, tudo seria possível do ponto de vista histórico. Além disso, o empresário destaca o aspecto conservador das políticas iniciais de Roosevelt, que se tornaram mais radicais conforme as necessidades do país. Ro-

bertson acredita, inclusive, que muitas destas ações do presidente democrata tiveram um caráter de improviso diante das dificuldades econômicas:

ROBERTSON: (...) A segunda questão é se foi realmente Roosevelt quem salvou o país (*Pausa*). Na verdade, ele era um homem conservador e tradicional que foi se alinhando à esquerda devido a uma emergência após a outra. Havia momentos em que a palavra revolução não era utilizada somente de forma retórica. Mas as circunstâncias, o resultado de toda a sua indecisão, experimentação, suas verdades e omissões – foi que as pessoas passaram a acreditar que o país realmente pertencia a elas. Eu não estou certo de que esta era a sua intenção. Eu não estou certo nem de como isto aconteceu, mas, em minha opinião – esta crença é que salvou os Estados Unidos (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.85-6) <sup>468</sup>.

Deste modo, se a versão antiga termina com este elemento épico – o comentário narrativo de Robertson à plateia -, a versão definitiva acrescenta ao final de *The American Clock* outros recursos épicos, tal como o sapateado e a música cantada por Quinn e pela companhia de atores (sendo que esta última, diferentemente da versão antiga, também se torna um personagem coletivo na peça, com seu canto, sua dança, e suas falas ao público). Além disso, a presença de Quinn nesta cena cria a possibilidade da análise da Segunda Guerra Mundial como um fator que auxiliou os Estados Unidos a sair da crise econômica, e que, paradoxalmente, trouxe a morte a muitas pessoas. Se, na versão antiga, havia somente a opinião de Robertson, na versão final, Quinn traz a esta parte da peça a possibilidade do embate e da discussão de ideias.

Como será visto adiante, Quinn tende a ser o personagem que mais representa a questão do vaudeville em *The American Clock*. Como a estrutura vaudevilliana só se apresenta na edição final da peça (na montagem londrina), é natural que Quinn e seus elementos do vaudeville estejam ausentes de versões anteriores de *Clock*.

Assim, se compararmos os personagens das duas edições analisadas, além da utilização da companhia de atores como um personagem coletivo, a diferença mais significativa entre ambos os textos é a presença de Quinn e Banks na versão final. Tanto o empresário como o veterano têm funções épicas na peça (seja dançando, cantando ou comentando à plateia). Entre os principais efeitos causados pelo acréscimo destes dois personagens na edição definitiva de *Clock*, está a maior ênfase na análise de dois aspectos sociopolíticos dos EUA que

---

<sup>468</sup> ROBERTSON: (...) The second question is whether it was really Roosevelt who saved the country (*Pause*). In truth, he was a conservative, traditional man who was driven to the Left by one emergency after another. There were moments when the word Revolution was not regarded as rhetoric. But willy-nilly, the net result of all his floundering, his experimentation, his truth-telling and his dire prevarications – was that the people came to believe that the country actually belonged to them. I'm not at all sure that this was his intention; I'm not even certain exactly how it came to be, but in my opinion – that belief is what saved the United States.

aparecem na versão antiga, mas não tem tanto destaque nela: a questão das grandes corporações que monopolizaram a economia americana e, de certa forma, auxiliaram na crise econômica de 1929 (algo simbolizado por Quinn, sua dança, seu canto, e suas falas), e o estudo da Segunda Guerra Mundial como fator que estimulou as indústrias (como a de armamentos), gerou empregos e, de certa forma, salvou a estrutura econômica dos EUA, derramando, simultânea e paradoxalmente, o sangue de muitos soldados e civis (este aspecto histórico representado por Banks, e, indiretamente, também por Quinn).

### **Aumento do número de personagens-narradores**

Outra diferença fundamental entre as duas edições de *The American Clock* está relacionada à função de narrador (ou seja, daquele que narra e comenta à plateia sobre as cenas da peça). Na versão antiga, esta função é desempenhada basicamente por Robertson e por Lee. Já na versão final, há vários personagens que dirigem comentários à plateia. Dentre eles, podemos destacar, além de Robertson e Lee, a própria companhia de atores, Quinn e Banks (citados acima), Moe Baum, Rose Baum, Henry Taylor, a Sra. Taylor, Irene e Ralph.

Na versão antiga, Robertson e Lee atuam como narradores, e inclusive dialogam nesta narração. Temos, neste sentido, os comentários épico-narrativos à plateia de alguém que empobreceu financeiramente com a Depressão (Lee e sua família) e de alguém que enriqueceu com ela (Robertson). Ou seja, parece haver, nesta versão da peça, um diálogo e um debate entre os perdedores e os vencedores no contexto da crise econômica.

Na versão final, porém, os comentários à plateia são distribuídos de maneira diferente, representando não só vencedores e perdedores, mas também as vozes dos diferentes setores da sociedade norte-americana atingidos pela crise, que querem contar ao público a sua versão dos acontecimentos sobre a Depressão. Robertson é o exemplo dos empresários que não foram afetados pela recessão econômica, e até lucraram com ela; Moe, Lee e Rose representam a elite cidadina de Nova Iorque; Henry Taylor e a Sra. Taylor aludem ao setor rural de Iowa; Irene simboliza as classes sociais desfavorecidas que, na Depressão, se uniram para lutar por direitos e melhorias econômicas; Quinn esteve envolvido com as grandes corporações; Ralph, que aparece numa cena na universidade com Lee tornando-se especialista em hélices de aviões (sendo sua função profissional muito importante durante a eclosão da Segunda Guerra), volta ao final da peça para, juntamente com Banks, representar aqueles envolvidos com o conflito bélico mundial dos anos 1940; e a própria companhia de atores, por sua vez, ratifica esta expansão dos comentários épicos na versão final da peça. Neste sentido, diferentes setores da



sociedade estadunidense são também representados neste ato de narrar e comentar aos espectadores.

Na versão antiga, temos, basicamente, o diálogo dos personagens nos anos 1930 e num período pós-Depressão (no caso específico da cena final entre Lee e Sidney), e Robertson e Lee atuando simultaneamente como personagens deste contexto histórico e como narradores (neste último caso, já mais velhos, nos anos 1970 ou 1980).

Do mesmo modo, tal procedimento se expande na versão final de *Clock*. Os vários personagens-narradores da edição definitiva da peça aparecem em suas respectivas cenas, participando dos diálogos cênicos dos anos 1930 (com exceção de Banks, que tem como função exclusivamente dirigir comentários à plateia). No entanto, tais personagens também nararam e comentam, sob um ponto de vista de um período pós-Depressão e pós-Segunda Guerra, sobre episódios dos quais eles não participam. Exemplo disso é Irene, Taylor e Banks, narrando e comentando sobre a cena dos investidores Livermore e Durant, com os quais eles não dialogam diretamente (cf. VERSÃO FINAL, 2012, p. 427). Na versão final, tais comentários podem vir do espaço ocupado por estes personagens e chamado por Miller de área coral (*choral area*), ou são feitos no centro do palco, interrompendo, assim, a ação dialógica presente em *Clock*.

### **Cenas ausentes na versão antiga ou que sofreram alterações significativas na versão final**

Há uma cena em *The American Clock*, em particular, que está presente somente na versão final da peça. Trata-se de um episódio em que Sidney, primo de Lee, e Dóris discutem sobre o seu relacionamento amoroso.

Como dito anteriormente, Sidney (que sonhava em ser um grande compositor musical, e termina a peça como segurança num evento de boxe) e Fanny, sua mãe, estavam com as prestações do aluguel atrasadas, na iminência do despejo. Fanny, então, sugere ao filho que ele se case com Dóris (Cf. VERSÃO FINAL, 2012, p. 452 e seguintes), filha da proprietária do imóvel, quando ela completar dezoito anos (a adolescente ainda tinha treze anos), no intuito de ter a dívida do aluguel perdoada, e, quem sabe, ainda contar com a possibilidade de que Sidney herde a padaria da genitora de Dóris. Neste contexto, Miller procura fazer uma análise da questão dos casamentos por conveniência, em que não o amor, mas as relações econômicas são a base do matrimônio.

A cena que não aparece na versão antiga é uma extensão deste episódio entre Sidney, Fanny e Dóris, e, conseqüentemente, uma indicação de que Miller procurou analisar de forma mais profunda a questão do casamento por conveniência numa situação econômica precária, tal como a da Depressão econômica.

Num episódio algo humorístico (Cf. VERSÃO FINAL, 2012, p. 467 e seguintes), Sidney argumenta a Dóris que ambos são muitos novos para contraírem um compromisso sério, e, neste sentido, eles deveriam ter relacionamentos amorosos também com outras pessoas. No entanto, ironicamente, quando Dóris passa a gostar da ideia e sugere sair com outro rapaz, Sidney, por ciúmes ou posse, desiste de se relacionar com outras moças e pede para que ambos não tentem estas novas experiências amorosas.

Há também, nesta cena, a presença de uma música que, segundo Dóris, foi composta por Sidney e seria a sua melhor composição (Cf. VERSÃO FINAL, 2012, p. 469-70). Chama a atenção que, diferentemente do que ocorre com as outras canções da peça, “Sentado por aí [*Sitting around*]” parece, de fato, ser uma composição feita especialmente para *The American Clock*, sendo a única música cuja letra aparece integralmente no texto da peça.

*Sitting around* tem uma importância muito grande na estrutura da obra, pois, além de simbolizar o sonho de Sidney de ser um compositor famoso (que não se concretiza), sua letra, apesar de remeter a uma impossibilidade amorosa, pode muito bem ser entendida como uma alusão à tristeza causada pelos problemas da Depressão econômica. O eu-lírico da música deseja obter o amor de sua amada (“Eu quero sentir / Seus lábios nos meus<sup>469</sup>”), mas isto é algo inalcançável para ele (“Ao invés disso / Estou sentado por aí / E o mundo inteiro/ Está passando<sup>470</sup>”), tal como, para muitos americanos num contexto de Depressão, a prosperidade econômica era algo inalcançável, e o tempo (ou o mundo) passava sem a resolução dos problemas financeiros.

A música também fala de desilusão (“Você fez com que eu estivesse / Sentado por aí / E já não lembro onde está minha esperança<sup>471</sup>”) e de tristeza (“Sentado por aí / Como se eu tivesse nascido / Somente para chorar<sup>472</sup>”), remetendo à impossibilidade de um amor, mas também ao clima economicamente “triste” e “desiludido” dos anos 1930. E se muitos americanos se perguntavam na época quando eles teriam novamente a prosperidade econômica, o eu-lírico também se pergunta quando ele terá o seu amor correspondido, simbolizando a felicidade buscada pelas pessoas num período de Depressão: “Quando eu vou conhecer/ As pala-

<sup>469</sup> “I want to feel / Your lips on mine”.

<sup>470</sup> “Instead/ I’m sitting around/ And all the world/ Is passing by”.

<sup>471</sup> “You’ve got me / Sitting around, / And all my hopes beyond recall”.

<sup>472</sup> “Sittin’ around / Like I was only/ Born to cry”.

vras do amor/ Seus lábios nos meus / Ao invés de ficar / Sentado por aí<sup>473</sup>”. A inserção desta música na peça é um indicativo do maior número de canções presentes na versão final de *Clock*.

Além da inclusão deste episódio de Sidney e Dóris na versão final, duas outras cenas tiveram alterações bastante significativas se compararmos as duas versões da peça, sobretudo na estrutura linguística das falas dos personagens: o episódio envolvendo Joe e Isabel, e o diálogo entre Lee e Edie. Curiosamente, são duas cenas em que o socialismo é discutido com mais profundidade, o que pode indicar uma maior atenção do autor a esta questão em seu processo de revisão da obra.

No diálogo entre Joe e Isabel, o rapaz indica um livro de Engels à prostituta, e tenta lhe explicar sobre as teorias marxistas. No entanto, é perceptível na cena que, ao contrário do conhecimento teórico de Joe, Isabel possui uma experiência mais profunda e menos teórica das contradições econômicas presentes no capitalismo, uma vez que ela própria se torna explorada e reificada em mãos masculinas. Ironicamente, se o rapaz começa a defender as concepções marxistas, ele acaba também fazendo parte da engrenagem da exploração econômica vivida por Isabel.

Esta ironia é trabalhada nas duas edições da peça. Na versão antiga, parece que Joe ainda tenta demonstrar algum romantismo no tratamento com a moça dando-lhe flores – gesto este que é logo ironizado pelo dinheiro dado a Isabel como pagamento pelos “serviços prestados”:

JOE: Eu já peguei muito dinheiro emprestado. Aqui, pegue um cravo.

ISABEL: Oh, obrigada, ei – Mas talvez fosse melhor você guardar e vender isto.

JOE: Não, pode pegar. Eu gosto da ilusão. Aqui está seu dinheiro (*Dá para ela uma cédula, e põe o seu boné de lã*). Talvez na semana que vem, hein? (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 53)<sup>474</sup>.

Este ato de Joe de dar um cravo a Isabel não aparece na versão final. Aparentemente, o rapaz se torna ainda mais preconceituoso e menos afetivo nesta edição definitiva, uma vez que ele subestima a possibilidade de Isabel entender as contradições socioeconômicas vividas por eles nos anos 1930. Numa fala ausente na versão antiga, Joe comenta: “(...) Eu posso te dizer,

<sup>473</sup> “When will I know/ The words of love, / Your lips on mine - / Instead of/ Sittin’ around”.

<sup>474</sup> JOE: I borrowed too much already. Here, take a carnation.

ISABEL: Oh, thanks, hey – But maybe keep it and sell it.

JOE: No, go ahead. I like the illusion. Here’s your buck (*Gives her a bill, puts on wool cap*). Maybe next week, huh?

Isabel, é tão relaxante falar com você, especialmente quando você não entende mais ou menos setenta por cento do que eu estou dizendo”<sup>475</sup> (VERSÃO FINAL, 2012, p.461-2).

A estrutura linguística de algumas falas desta cena tem alterações significativas. Na versão antiga, Isabel afirma que quer ler o livro de Engels: “Eu quero ler isto<sup>476</sup>” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.52). Já na edição final, esta afirmação se transforma em pergunta: “Você acha que eu poderia ler isto?<sup>477</sup>” (VERSÃO FINAL, 2012, p. 463). Curiosamente, na versão antiga, quando a prostituta demonstra o desejo de leitura do livro, Joe comenta que a obra trata de “antropologia teórica”, e que ela não deve esperar que o livro seja uma história de amor. Isabel muda de ideia, e, alarmada, diz: “Bem, provavelmente eu não vou ter tempo de ler<sup>478</sup>” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.52). Este comentário de Joe e a resposta de Isabel não estão presentes na versão final de *Clock*.

Outro comentário ausente na edição definitiva da peça é feito por Isabel (Cf. VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 53). A prostituta diz a Joe que conhece um cliente muito rico, chamado de “tubarão” pela moça (*shark*), e que este poderia realizar o sonho do rapaz de ser dentista emprestando-lhe dinheiro para comprar os aparelhos dentários. O amigo de Lee, no entanto, responde que já pegou muito dinheiro emprestado, e que tal empréstimo não seria possível (as diferenças entre as duas versões em relação a esta cena também estão relacionadas à estrutura epistolar de algumas falas de Joe, alteradas na edição definitiva da peça, tal como será visto adiante).

Diferenças significativas também ocorrem na cena entre Edie e Lee. Edie é uma moça politicamente engajada, que defende o socialismo como sistema político-econômico para os Estados Unidos, além de ter posturas oriundas do feminismo. Ela trabalha como escritora de diálogos dos quadrinhos do *Superman*. Lee, por outro lado, apesar de ter um diálogo com ela sobre questões políticas, tenta beijar a moça. Edie acaba enxergando o filho de Rose como alguém sem o comprometimento político que ela espera, e esta tentativa do rapaz de namorá-la horroriza a jovem.

Chama a atenção, no caso desta cena, como houve alterações na estrutura linguística e na ordem das falas dos personagens. Exemplo disso é quando ambos discutem sobre o papel do *Superman* na luta socialista enxergado pela moça:

<sup>475</sup> JOE: (...) I keep meaning to tell you, Isabel, it's so relaxing to talk to you, especially when you don't understand about seventy percent of what I'm saying.

<sup>476</sup> ISABEL: (...) I'd like to read this.

<sup>477</sup> ISABEL: (...) You think I could read it?

<sup>478</sup> ISABEL (...): Oh. Well, I probably wouldn't have time (...).

EDIE: Ora, *Superman* é um dos maiores professores de consciência de classe.

LEE: É mesmo?

EDIE: É claro. Ele defende a justiça. Você não pode ter justiça sob o capitalismo, assim, as implicações são maravilhosas.

LEE: Você fica linda quando fala de política, sabia? Seu rosto recebe uma emanção (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.67) <sup>479</sup>.

EDIE: Ele também é um grande professor de consciência de classe.

LEE: *Superman*?

EDIE: Ele defende a justiça!

LEE: Oh! Você quer dizer que sob o capitalismo você não pode...

EDIE: Claro! As implicações são maravilhosas (*Ela trabalha por um momento, amavelmente*).

LEE: Sabe, você fica tão linda quando fala de política, seu rosto se ilumina (VERSÃO FINAL, 2012, p.478-9) <sup>480</sup>.

Antes do início deste diálogo entre Lee e Edie, há também uma rubrica que descreve Joe vendendo flores na estação de metrô, e, posteriormente, se suicidando ao jogar-se nos trilhos (Cf. VERSÃO FINAL, 2012, p. 478). Após o suicídio do rapaz, um bom número de atores, que encenava uma multidão esperando pelo trem, começa a cantar uma música indicada na rubrica. Tal procedimento por parte do amigo de Lee e dos outros atores só aparece na versão final da peça, e indica um Joe que tentou estudar o marxismo e se desiluiu com ele, sendo que seu suicídio pode ser visto como um símbolo desta desilusão com os movimentos de esquerda. Esta descrença do vendedor de flores nas teorias de Marx e Engels contrasta com a cena seguinte, em que Edie demonstra grande engajamento em sua luta pelo socialismo.

Além destas duas cenas, outra que demonstra grandes diferenças em relação às duas versões da peça é o diálogo entre Lee e Sidney anos após a Depressão econômica (Cf. VERSÃO FINAL, 2012, p. 491 e seguintes). Na versão final, este episódio é permeado pelos comentários de Banks, Ralph, alguns soldados e a companhia de atores à plateia sobre as guerras nas quais os Estados Unidos tiveram participação.

---

<sup>479</sup> EDIE: Why! Superman is one of the greatest teachers of class consciousness.

LEE: Really?

EDIE: Of course. He stands for justice. You can't have justice under capitalism, so the implications are terrific.

LEE: You're beautiful when you talk about politics, you know that? Your face gets an emanation.

<sup>480</sup> EDIE: He's also a great teacher of class consciousness.

LEE: Superman?

EDIE: He stands for justice!

LEE: Oh! You mean under capitalism you can't...

EDIE: Sure! The implications are terrific (*She works lovingly for a moment*).

LEE: Y'know, you're beautiful when you talk about politics, your face lights up.

### As diferenças entre as duas versões de *Clock*: questões linguísticas e textuais

Se compararmos as duas versões de *The American Clock*, veremos que a revisão feita por Miller atinge, muitas vezes, a estrutura linguística e textual de muitas falas e rubricas da peça.

Estas diferenças já se iniciam se levarmos em conta que a edição antiga analisada baseia-se na ortografia do inglês britânico, enquanto a versão final, tal como apresentada na compilação organizada por Kushner, está estruturada na ortografia do inglês americano. O primeiro caso é exemplificado quando Roosevelt fala de uma “*modern civilisation*” (civilização moderna) com “s” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.57); já a segunda situação apresenta “*modern civilization*” – ou seja, o mesmo termo, mas escrito com “z” (VERSÃO FINAL, 2012, p. 467), em consonância com a grafia do inglês estadunidense.

Outra coisa que chama a atenção é uma constante mudança na ordem de verbos e advérbios entre as versões da peça. Quando Lee está no sul dos Estados Unidos, trabalhando nos barcos do rio Mississippi, ele encontra um xerife, que, na versão antiga, “olha silenciosamente [*stares silently*]” para Lee (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.54), enquanto que, na edição final, ele “silenciosamente olha [*silently stares*]” para o rapaz (VERSÃO FINAL, 2012, p.465). Do mesmo modo, quando o fazendeiro Henry Taylor vai pedir emprego e comida na porta dos Baum, e desmaia repentinamente de fome, na versão antiga, ele “fica, de repente, tonto [*gets suddenly dizzy*]” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.34), enquanto que, na edição organizada por Kushner, Henry “de repente, fica tonto [*suddenly gets dizzy*]” (VERSÃO FINAL, 2012, p.442), numa tendência para que o advérbio preceda o verbo na edição definitiva de *Clock*, e o inverso aconteça na versão antiga.

Ao analisarmos a revisão feita por Miller, podemos perceber também que algumas falas da peça se tornaram mais diretas e objetivas, numa estrutura sujeito-verbo-objeto, removendo do texto o excesso de orações subordinadas, advérbios e adjetivos (ou locuções). Isso pode ser exemplificado numa das rubricas de *Clock*, que remete ao momento em que os fazendeiros de Iowa tentam enforcar o juiz Bradley. Nesta rubrica, advérbios e termos conjuntivos, responsáveis por unir orações de forma mais complexa (destacados abaixo), são retirados da versão final da peça:

*Instantaneamente*, Brewster sobe à plataforma onde ele imobiliza os braços do juiz e outro homem põe a corda em seu pescoço<sup>481</sup> (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.31, grifo meu).

Brewster imobilizou os braços do juiz, e outro homem pôs a corda em seu pescoço<sup>482</sup> (VERSÃO FINAL, 2012, p.438).

Outras alterações na peça têm como efeito desfazer possíveis ambiguidades textuais. Numa das falas de Rose da versão final, ela comenta com sua irmã Fanny que “alimenta os andarilhos [*feed the vagrants*]” (VERSÃO FINAL, 2012, p. 484). A frase utilizada serve para remover qualquer possível interpretação ambígua sobre quem ela alimenta, uma vez que, na versão antiga, Rose diz apenas que “os alimenta [*feed them*]” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 75). Neste caso, o pronome é substituído pelo substantivo.

Na versão antiga da peça, havia alguns comentários feitos por personagens à plateia que foram divididos na edição final de *Clock*, possivelmente no intuito de não deixá-los tão longos, trazendo maior dinamismo à obra teatral. Exemplo disso é a fala de Robertson, direcionada ao público, na cena em que Moe e Lee vão pedir ajuda financeira no *relief office*. Na edição antiga, ela aparece deste modo:

ROBERTSON: Eu andei muito por aí nestes dias. Os contrastes eram assustadores. Ao longo do lado oeste de Manhattan você tinha oito ou dez dos maiores transatlânticos do mundo ancorados – eu me lembro do *S.S. Manhattan*, do *Berengaria*, do *United States* – a maioria deles não navegaria de novo. Mas, ao mesmo tempo, eles estavam construindo o *Empire State Building*, o prédio mais alto do mundo. Mas quem iria alugar algum espaço lá quando havia ruas e avenidas inteiras de lojas vazias? Era incrível para mim quanto isso estava durando. Eu não teria nunca, nunca acreditado que não nos recuperaríamos antes disso. Anos inteiros estavam se passando, e uma geração inteira estava desfalecendo nos melhores anos de sua vida. (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.59)<sup>483</sup>

Esta fala de Robertson, presente na versão antiga como um bloco único de comentários, é reproduzida inteiramente na edição final de *The American Clock* (com apenas algumas palavras e vírgulas alteradas). No entanto, nesta versão definitiva da peça, o comentário é di-

<sup>481</sup> “Brewster is *instantly* on the platform where he pins the Judge’s arms and another man lowers a noose around his neck”.

<sup>482</sup> “Brewster has pinned the Judge’s arms behind him, and another man lowers a noose around his neck”.

<sup>483</sup> ROBERTSON: I did a lot of walking in those days. The contrasts were so startling. Along the west side of Manhattan you had eight or ten of the world’s greatest ocean liners tied up – I recall the *S.S. Manhattan*, the *Berengaria*, the *United States* – most of them would never sail again. But at the same time they were putting up the *Empire State Building*, highest in the world. But who would ever rent space in it when there were whole streets and avenues of empty stores? It was incredible to me how long it was lasting. I would never, never have believed we could not recover before this. Whole years were passing, a whole generation was withering in the best years of its life.

vidido em duas partes. A primeira termina com o termo “lojas vazias”. Em seguida, temos um pequeno diálogo entre Moe e Lee, e Robertson reinicia sua fala ao público em “Era incrível...” (cf. VERSÃO FINAL, 2012, p. 471-2).

Neste comentário de Robertson, é possível detectar também que, em certos momentos, Miller inverte orações na versão final da peça, e o efeito, aparentemente, é o de colocar mais ênfase em determinadas partes de uma frase. Como visto acima, na edição antiga, o empresário comenta: “Mas quem iria alugar algum espaço lá quando havia ruas e avenidas inteiras de lojas vazias?”<sup>484</sup>. Já na edição definitiva, Robertson diz: “Mas com ruas e avenidas inteiras de lojas vazias quem iria alugar algum espaço lá?”<sup>485</sup>. A frase, que tem uma entonação descendente no primeiro caso, se torna ascendente no segundo, com grande ênfase no termo “espaço lá [*space in it*]” (ou seja, no “absurdo” da suntuosidade do *Empire State Building* em pleno contexto da Depressão). Tal alteração, possivelmente, também deve estar relacionada ao fato de esta frase terminar o comentário na versão final (diferentemente da versão antiga, em que ela está no meio da fala).

Robertson faz menção, nesta parte da peça, a três transatlânticos da época. Segundo as pesquisas feitas até o momento, o *Manhattan* teria sido um produto da *New York Shipbuilding Corp.*, e iniciou suas viagens em 1932 – ou seja, em pleno contexto da Depressão econômica. Entre os caminhos que percorreu, estava o trajeto Nova Iorque-Hamburgo. Em 1941, o transatlântico foi utilizado para auxiliar os EUA na Segunda Guerra Mundial<sup>486</sup>.

Já o *Berengaria* teria sido um grande navio construído na Alemanha com o nome de *Imperator*. Sua primeira viagem ocorreu em 1913. Este transatlântico ficou ancorado em solo alemão durante toda a Primeira Guerra Mundial, impossibilitado de navegar pelos mares. Com a derrota germânica neste conflito bélico, o navio se tornou propriedade estadunidense em 1919 e foi utilizado para conduzir soldados americanos de volta aos EUA. Ele foi entregue à Inglaterra, sendo renomeado *Berengaria* em 1921. Passou a fazer viagens de Liverpool a Nova Iorque até 1938, quando deixou de operar, uma vez que o custo de sua modernização e reforma seriam muito altos.<sup>487</sup>

Causa estranhamento, nesta cena, a menção ao *United States*, uma vez que, de acordo com o que foi pesquisado, ele teria começado suas operações somente em 1952 (ou seja, bem

<sup>484</sup> ROBERTSON: (...) But who would ever rent space in it when there were whole streets and avenues of empty stores? (...)

<sup>485</sup> ROBERTSON: (...) But with whole streets and avenues of empty stores who would ever rent space in it?

<sup>486</sup> Fonte: S.S. MANHATTAN. Disponível em: <http://www.greatships.net/manhattan.html>. Acesso em: 24 mai. 2015.

<sup>487</sup> Fonte: S.S. IMPERATOR / RMS BERENGARIA. Disponível em: <http://www.oceanliners.com/ships/imperator.asp>. Acesso em: 24 mai. 2015.



depois do fim da Depressão econômica). Considerado o transatlântico mais rápido do mundo na época, seu desenvolvimento foi parcialmente financiado pela marinha americana, que esperava usá-lo no futuro como condutor de tropas. No entanto, o *United States* nunca foi utilizado para esse fim. Transportou quatro presidentes, o príncipe Rainier de Mônaco, Elizabeth Taylor e milhões de pessoas, deixando de exercer suas funções em 1969.<sup>488</sup>

Chama a atenção, nesta menção a estes três transatlânticos, que o único que de fato deixou de funcionar durante a Depressão (tal como Robertson fala) foi o *Berengaria* (e, mesmo assim, apenas no final dela, em 1938). Ainda que a operacionalização destes navios (excluindo o *United States*, que é posterior a este período) deva ter sido prejudicada pela crise econômica, poderíamos dizer que não é possível interligar estes transatlânticos em relação ao seu funcionamento na década de 1930.

No entanto é possível sim fazer esta interligação por outras vias, se pensarmos o que estes veículos marítimos simbolizam em *Clock*. Os três grandes navios estão relacionados pelo fato de, no contexto da peça e da fala de Robertson, simbolizarem as desigualdades econômicas e sociais anteriores, contemporâneas e posteriores aos anos 1930: a suntuosidade dos transatlânticos e da elite norte-americana que a frequentava em contraste com a maioria da população que sofria com problemas de ordem econômica antes mesmo da crise; e esta mesma crise ainda tirou o pouco que lhe restava.

Além disso, todos estes navios estiveram direta ou indiretamente envolvidos em operações militares, reforçando a relação enxergada pelos jovens universitários da peça entre guerra e capitalismo (o *Manhattan* sendo, efetivamente, utilizado como navio de guerra nos anos 1940, o *Berengaria* transportando tropas da Alemanha para os EUA na Primeira Guerra Mundial, e o *United States* recebendo financiamento da marinha americana no intuito de torná-lo, posteriormente, um transporte militar), sendo que a atuação bélica norte-americana (e as mortes e prejuízos que ela tem causado) foi, historicamente, um propulsor de sua economia e responsável por contribuir para o fim da Depressão econômica dos anos 1930.

Ao lado da menção aos transatlânticos, Robertson faz referência à construção do *Empire State Building*. Este arranha-céu começou a ser construído em 1930, e ficou pronto em 1931. Tem mais de 100 andares, custando, na época, mais de 40 milhões de dólares, e só não foi mais caro justamente por causa da Depressão. Ironicamente, Hoover (marcado pela quebra da bolsa em 1929, ocorrida em seu mandato) foi quem o inaugurou: o presidente acendeu suas

---

<sup>488</sup> Fonte: MULVIHILL, G. S.S. *United States Being Prepared for a New Life*. NBC. 29 nov. 2013. Disponível em: <http://www.nbcphiladelphia.com/news/local/SS-United-States-Being-Prepared-For-a-New-Life-233789561.html>. Acesso em: 24 mai. 2015.

luzes apertando um botão em Washington D.C. O processo de construção do arranha-céu era frenético: 3 mil operários que erguiam uma média de 4 andares e meio por semana. O *Empire State Building* foi o prédio mais alto do mundo durante 40 anos, perdendo o posto para o *World Trade Center* nos anos 1970<sup>489</sup>.

Robertson alude a este arranha-céu também como símbolo das grandes desigualdades sociais do período, uma vez que, enquanto muitos morriam de fome, viviam na miséria, as lojas fechavam e os empregos sumiam, o prédio mais alto do mundo na época estava sendo construído no momento mais acentuado da Depressão econômica. Os gastos com a construção do *Empire State Building* indicam a concentração de renda na década de 1930, mais alta até do que a falta de dinheiro na economia americana.

### **A questão das perucas na versão antiga de *Clock***

Ao comentar sobre aspectos de suas obras teatrais, Bertolt Brecht compara a quebra da ilusão dramática em suas peças, entre outras coisas, com a queda de uma peruca de um personagem shakespeariano: enquanto o ator a mantém sobre sua cabeça, a ilusão de um mundo real no palco está presente; no entanto, se ele deixa cair esta peruca por acidente, revela-se o ator, e o espectador volta a se lembrar de que está num teatro – postura mais próxima ao que acontece no Teatro Épico:

Quando cai a peruca do rei Lear, descobre-se que aquele que morre não é Lear, mas sim o ator Meyer - e este, naturalmente, não morre. Seu “propósito” de nos enganar foi descoberto e isto nos chateia - não porque queria nos enganar, mas sim porque não soube fazê-lo<sup>490</sup> (BRECHT, 2010, p.158).

Este “chateamento” citado por Brecht ocorre no contexto do drama convencional, em que o objetivo de criar uma “ilusão de realidade” no palco não foi obtido graças à queda da peruca do ator. Em seu Teatro Épico, ao contrário, é buscado exatamente um efeito de distanciamento tal qual o criado pela peruca que cai, em que o público percebe desde o início que o que se vê no palco é uma obra teatral. E, curiosamente, na versão antiga de *The American Clock*, é um procedimento com perucas que funcionará como recurso épico e auxiliará nas transições tempo-espaciais da peça.

<sup>489</sup> Fonte: CNN LIBRARY. Empire State Building Fast Facts. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2013/07/11/us/empire-state-building-fast-facts/>. Acesso em: 27 mai. 2015.

<sup>490</sup> “Cuando la peluca del rey Lear se descoloca, queda al descubierto que el que muere no es Lear sino el actor Meyer, y éste naturalmente no muere. Su ‘propósito’ de engañarnos ha quedado al descubierto y nos enfadamos, no porque quisiera engañarnos sino porque no ha sabido hacerlo.”

Neste texto anterior de *Clock*, a distinção entre os dois planos temporais fica muito clara. Temos um plano do presente (o presente de criação da obra, ou seja, os anos 1970-1980), e um plano do passado (basicamente os anos 1930, mas abrangendo também a cena entre Lee e Sidney, alguns anos após a Depressão). Nesta edição antiga, Miller utilizou um procedimento muito peculiar para fazer a transição temporal (do plano do passado para o do presente, e vice-versa). Trata-se de perucas usadas pelos personagens-narradores, sendo que este procedimento das perucas se perde na versão final de *Clock*.

Ao contrário do que ocorre nesta versão final da peça (em que há vários narradores em cena), na edição antiga, como dito anteriormente, *The American Clock* tem, na maior parte do tempo, apenas dois personagens fazendo a função narrativa: Robertson e Lee. Nas rubricas iniciais desta versão antiga de *Clock*, Lee Baum é descrito “com cinquenta anos, cabelo acinzentado, usando jaqueta de lã e com um vago olhar de alguém de classe alta, um jornalista<sup>491</sup>” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.5). Robertson, por sua vez, aparece como alguém “com setenta anos, um líder corporativo. Com uma blusa azul, de gola branca, sapatos brancos, carregando uma bengala. Tende a sorrir ironicamente<sup>492</sup>” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.5). Estas rubricas iniciais, descrevendo os dois personagens, também não aparecem na versão final de *Clock*.

Como pode ser visto, neste início da peça na versão antiga, Robertson e Lee aparecem como narradores no plano do presente (anos 1970-1980). Eles têm uma aparência de serem mais velhos (70 e 50 anos, respectivamente), sendo que este efeito é produzido pelo fato de ambos estarem usando perucas brancas e grisalhas. Os dois personagens-narradores começam a narrar suas experiências e suas reflexões sobre a Depressão econômica (algo que será visto adiante), e, de repente, voltam ao plano do passado como personagens (nos anos 1930). Robertson e Lee deixam de narrar e dialogar, sendo que o primeiro vai conversar com o engraxate Clarence (que, diferentemente do que ocorre na versão final, é descrito como um “engraxate negro”) e o segundo com Rose. Para sair do plano do presente e entrar no plano do passado, os narradores-personagens têm o mesmo procedimento - eles retiram suas perucas, no intuito de “ficarem” mais jovens:

ROBERTSON (*relembrando, com tristeza*): Oh, eu sei, sim – os que acreditavam (CLARENCE, *um engraxate negro entra, põe o seu instrumento de trabalho no chão. Quando ROBERTSON se aproxima dele, LEE muda de direção, e vai para perto de ROSE*). Como estão as coisas, Clarence? (ROBERT-

<sup>491</sup> “In his fifties, greying hair, wears tweed jacket and has a vaguely preppy look, a journalist”.

<sup>492</sup> “In his seventies, a corporate leader. In blue blazer, white turtle neck, white shoes, carrying a cane. Tends to grin ironically”.

SON põe o seu sapato sobre a caixa e, tirando sua peruca cinza, joga-a para fora de cena – agora ele está em torno dos seus quarenta anos).

ROSE (para LEE): Cante, querido! Jogando sua peruca acinzentada para fora do palco, e com um ar pueril... LEE canta o primeiro verso de “For I’m just a vagabond lover [Pois eu sou apenas um amante errante]<sup>493</sup>”. Luz se apaga em ROSE e LEE. (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.6-7, grifos meus)<sup>494</sup>

Em determinados momentos da peça na versão antiga, pôr a peruca significa voltar ao plano do presente. Ao colocar o adereço, Robertson e Lee passam a aparentar mais idade do que têm, e voltam a se tornar narradores e comentadores do que ocorreu nos anos 1930. Já tirar a peruca simboliza estar no plano do passado, tornando-se novamente personagem na década da Depressão econômica (Robertson em seus 30 ou 40 anos, e Lee um adolescente, cujo “ar pueril” que o ator deve inserir no personagem auxilia na caracterização juvenil do filho de Rose).

Outros recursos também são utilizados pelos narradores para fazer a mudança temporal, tal como a alteração de suas roupas e adereços durante as cenas. Lee, por exemplo, pode voltar ao plano do passado olhando “para Rose enquanto ele tira a jaqueta e puxa suas calças para cima para transformá-las numa espécie de bermuda<sup>495</sup>” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.8), utilizando roupas que indicam que ele está “vestido para o inverno” ou carregando uma bicicleta (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.27), sendo que esta última será roubada devido ao aumento da criminalidade durante a Depressão econômica.

Se a peruca do rei Lear cai por acidente numa peça de cunho dramático (tal como Brecht exemplifica em seu texto crítico), em *The American Clock*, ela é posta e removida intencionalmente, rompendo com qualquer possibilidade de ilusão dramática, criando o elemento épico e auxiliando nas transições temporais da versão antiga da peça. No entanto, como dito anteriormente, na versão final de *Clock*, o uso das perucas desaparece, dando lugar a outros procedimentos, tais como as músicas cantadas e dançadas pelos atores, e os comentários dirigidos à plateia oriundos também de outros personagens além de Lee e Robertson.

No início da peça, por exemplo, todo o comentário feito pelos dois narradores é removido na versão final, e, em seu lugar, aparece a banda de jazz tocando uma música que é can-

<sup>493</sup> Ao que tudo indica, música interpretada por Rudy Vallée, cantor norte-americano famoso nos anos 1920 e 1930 (1901-1986).

<sup>494</sup> ROBERTSON (*recalling, mournfully*). Oh, I know, yes – the Believers (CLARENCE, *a black shoeshine man enters, sets his box down. As ROBERTSON approaches him, LEE moves in another direction towards ROSE*). How you making out, Clarence? (*Puts his shoe up on the box and slipping off his grey wig, tosses it offstage – he is in his forties*).

ROSE (*to LEE*). Sing, Darling! Tossing his greying wig offstage, and with a boyish air... LEE sings first line of “For I’m just a vagabond lover...” *Blackout on ROSE and LEE*.

<sup>495</sup> “LEE (*glances at Rose as he removes jacket and pulls up his trousers to make knickers of them*) (...).”

tada e dançada por Ted Quinn (como dito acima, personagem ausente na edição antiga), um jogador com luva e bola de beisebol, além de Moe, Rose, Lee e a companhia de atores, em conjunto, falando à plateia que, no verão de 1929, o pensamento de quase todo americano era ser tornar cada vez mais rico (cf. VERSÃO FINAL, 2012, p.417).

### O “procedimento epistolar” na versão antiga de *Clock*

Miller utiliza um recurso muito peculiar na versão antiga de *The American Clock* para “disfarçar” comentários épico-narrativos feitos à plateia. É algo que está ausente da edição final da peça, e que talvez possamos chamar de “procedimento epistolar”. Os personagens “leem” para a plateia cartas que supostamente foram enviadas para outros personagens. Por meio destas “cartas lidas”, estes conseguem fazer suas reflexões e comentários sobre a Depressão econômica.

Sabemos que são “cartas” porque elas se iniciam com os termos “querido (a) [*dear*]” (querida Mamãe, por exemplo, expressão frequentemente utilizada por Lee). Há, pelo menos, três casos exemplares de utilização deste procedimento na peça. No primeiro caso, Lee, viajando nos barcos do rio Mississipi, lê à plateia uma carta que foi enviada a seus pais. Nesta, ele fala, entre outras coisas, de suas condições de trabalho nesta região estadunidense, sobre as dificuldades geradas pela Depressão econômica, e sobre a possibilidade de uma revolução nos Estados Unidos:

LEE: (...) Querida Mamãe e querido Papai. Não se trata realmente de um emprego porque eles não me pagam, mas eles me deixam comer na cozinha do barco e eu durmo no convés. O rio Mississipi é muito bonito, mas às vezes ele amedronta. Ontem paramos numa pequena cidade onde estavam distribuindo feijão e carne para os famintos. A carne estava cheia de larvas, você poderia vê-las se mexendo quando o açougueiro a cortava. De repente, um homem apontou uma arma para o açougueiro e o forçou a distribuir a carne boa para os famintos - carne esta que o governo havia subsidiado para o estabelecimento doar aos necessitados, e que estava sendo cedida apenas para quem pagasse por ela. Eu fico tentando imaginar como Mark Twain descreveria uma cena como esta. Eu não entendo como as pessoas estão conseguindo viver; muitos bancos estão fechando. E já não há chuva há algum tempo; até o céu secou. Todas as cidades estão cheias de homens sentados nas calçadas de costas para as lojas. Somente olhando para você, ou dormindo. É como um feitiço. Eu tento encontrar brechas no marxismo, mas não consigo. Eu acabei de ler um artigo que dizia que doze executivos do tabaco ganharam mais dinheiro do que trinta mil fazendeiros que o plantaram. É por isso que isto está acontecendo – os trabalhadores nunca ganharam o bastante para comprar de volta o que eles produzem. O crescimento econômico dos anos 1920 foi uma grande farsa. Os ricos só souberam roubar de todo o povo. E tudo o que o presidente

Hoover sabe dizer é para termos confiança! Eu passei por campos de milho, apodrecendo sem ser vendidos, e xerifes guardando estes campos enquanto, nas estradas, pessoas desmaiam de fome – Vai haver uma revolução, Mamãe... (LEE sai. Luz em ROSE, que está entrando; ela está lendo uma carta, e pronunciando em voz alta).

ROSE: “... Você sente isto no ar. Eu vou tentar encontrar um modo de auxiliar nesta revolução”. Mas como ele vai se tornar um jornalista esportivo se ele é comunista? (...) (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 49-50).<sup>496</sup>

Enquanto que, no final do primeiro ato, Robertson se questionava até quando as pessoas aguentariam a situação, e afirmava “ouvir” o que ocorria no “ar” (possivelmente, uma revolução), Lee “sentia” o perfume da crise e do processo revolucionário no “ar”. Diferentemente da versão final, o filho de Rose afirma que tem a intenção de contribuir para que a revolução aconteça. Mas, tal como na edição definitiva da peça, o jovem questionará, posteriormente, o seu próprio engajamento político, algo exemplificado em sua cena com Edie.

Como foi possível verificar, o trecho citado acima (longo, mas importante para entender o procedimento epistolar nesta versão antiga da peça) ainda continua com Rose lendo o “restante” da “carta” enviada por Lee aos pais. Este trecho deixa de ser uma “carta” na versão final da peça, e, em sua maior parte, é reduzido e se transforma num comentário épico dirigido à plateia (a mãe de Lee, inclusive, deixa de mimetizar a leitura epistolar e comenta diretamente da área coral do palco, inexistente na edição antiga):

LEE: Como o Mississippi é bonito e amedrontador! Como eles conseguem viver? Toda a cidade tem um banco fechado, e todos aqueles homens magérrimos sentados nas calçadas de costas para as lojas. Está tudo parado; como se um feitiço parasse tudo. E a raiva, a raiva... Quando eles estavam distribuindo carne e feijão para os famintos, e as larvas estavam se mexendo no bife, aquele homem apontou o seu rifle para o açougueiro exigindo a carne fresca que o governo pagou ao estabelecimento para que fosse

---

<sup>496</sup> LEE: (...) Dear Mom and Pa. It’s not really a job because they don’t pay me, but they let me eat in the galley and I sleep on deck. The Mississippi is so beautiful, but sometimes it’s frightening. Yesterday we stopped at a little town where they were handing out beans and meat to the hungry. The meat was full of maggots, you could see them wriggling out when the butcher cut into it. Suddenly a man with a gun pointed it at the butcher and forced him to give out the good meat which the government had paid him for, but which he kept for his paying customers. I keep trying to imagine how Mark Twain would deal with a scene like that. I don’t understand how people are managing to live; a great many banks are boarded up. And there hasn’t been rain for months; even the sky dried out. Every town is full of men sitting on the sidewalks with their backs against the storefronts. Just looking at you, or asleep. It’s like a magic spell. I keep trying to find the holes in Marxism but I can’t. I just read an article where the salaries of twelve executives in the tobacco business were more than thirty thousand tobacco farmers made. That’s why this happened – the workers never made enough to buy back what they produced. The boom of the twenties was a gigantic fake. The rich have simply looted the people. And all President Hoover can say is to have confidence! I’ve passed fields of corn rotting on the stalks unsold, and sheriffs guarding them while on the roads people fall down from hunger – There is going to be a revolution, Mama... (LEE goes. Light on ROSE entering; she is reading from a letter).

ROSE: “... You can smell it in the air. I am going to try to find some way to help it happen”. But how is he ever going to become a sportswriter if he’s a Communist? (...)

distribuída aos necessitados... Como isto foi acontecer, Marx está certo? Os jornais dizem que doze executivos do tabaco ganharam mais dinheiro do que trinta mil fazendeiros que o plantaram. Até quando eles vão aceitar isto? A raiva tem cheiro, está suspensa no ar onde quer que as pessoas se juntam... Confrontos de repente começam e terminam. É assim que vem a revolução? E por que não? Como Mark Twain teria escrito o que eu vi? Homens armados guardando plantações de milho e famílias inteiras sentadas ao lado da estrada, olhando para a comida que ninguém podia comprar, e as espigas de milho apodrecendo. É insano (*Ele sai*).

ROSE (*da área coral, para o público*): Mas como ele vai se tornar um jornalista esportivo se ele é comunista? (VERSÃO FINAL, 2012, p.461).<sup>497</sup>

Se, neste caso, a “carta” lida ao público se tornou, em sua maior parte, um comentário épico, há momentos em que estes “comentários epistolares” serão diluídos nos diálogos da peça na versão final. Isto ocorre, particularmente, nos outros dois casos em que o procedimento epistolar é mais explícito. Logo na sequência da fala em que Rose se refere ao dilema de Lee – entre querer se tornar um jornalista esportivo e ser comunista – Joe mimetiza a leitura de uma carta que ele supostamente havia enviado ao filho de Moe (ela se inicia “Querido Lee [*Dear Lee*]”); nesta “epístola”, Joe também comenta sobre as dificuldades que ele vê causadas pela Depressão econômica aos americanos (cf. VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 51). Boa parte deste comentário “disfarçado” de carta é diluído no seu diálogo com a prostituta Isabel.

O outro caso epistolar ocorre no final da cena entre Lee e Edie, a moça politicamente engajada e escritora de diálogos dos quadrinhos do *Superman*. Depois que Edie expulsa Lee de sua casa (por este tentar beijá-la, e ela entender isto como uma falta de compromisso político por parte do rapaz), o jovem “envia” uma carta para Rose<sup>498</sup>:

LEE: Querida Mamãe. Saudações do Lago Champlain! Eu recebi meu salário hoje e estou aproveitando a luxúria do WPA. Eu comprei uma camisa de lã e um par de luvas de frio – já está muito frio aqui. Mas

---

<sup>497</sup> LEE: How scary and beautiful the Mississippi is. How do they manage to live? Every town has a bank boarded up, and all those skinny men sitting on the sidewalks with their backs against the storefronts. It's all stopped; like a magic spell. And the anger, the anger... When they were handing out meat and beans to the hungry, and the maggots wriggling out of the beef, and that man pointing his rifle at the butcher demanding the fresh meat the government had paid him to hand out... How could this have happened, is Marx right? Paper says twelve executives in tobacco made more money than thirty thousand farmers who raised it. How long can they accept this? The anger has a smell, it hangs in the air wherever people gather... Fights suddenly break out and simmer down. Is this when revolution comes? And why not? How would Mark Twain write what I have seen? Armed deputies guarding cornfields and whole families sitting beside the road, staring at that food which nobody can buy and is rotting on the stalk. It's insane (*He exits*).

ROSE (*from choral area, to audience*): But how can he become a sportswriter if he's a Communist?

<sup>498</sup> Curiosamente, estas duas cenas (entre Joe e Isabel, e entre Lee e Edie), como dito acima, estão na lista das que mais sofreram alterações na versão final de *Clock* – e isto acontece, dentre outras coisas, pelo fato de as “cartas” presentes nestas cenas terem sido diluídas nos diálogos entre os personagens (invertendo, inclusive, a ordem e a estrutura linguística de várias falas destes episódios).

o ar deste lugar é tão puro que você fica bêbado só de respirá-lo. O trabalho é realmente maravilhoso; nós estamos pesquisando toda esta parte do estado de Nova Iorque para fazer uma espécie de guia histórico – o WPA está fazendo um para cada região do país. Eu estive entrevistando descendentes diretos de soldados que estavam na batalha do Forte Ticonderoga durante a Revolução. Eles todos estão mandando lembranças. Sinto muito pela senhora ainda sentir falta do piano; mas, como você mesma diz, não vale a pena ficar olhando para trás. Vejo a senhora dentro de alguns meses. Com carinho, Lee. Obs: Eu acredito que foi a senhora quem pôs uma nota de dez dólares no bolso da minha jaqueta. A situação *está* melhor? Por favor, me diga a verdade (...). (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.70-1) <sup>499</sup>

Esta “carta” funciona também como um instrumento de transição cênica, uma vez que, após a sua leitura, saímos do episódio entre Lee e Edie e passamos para a cena em que Rose joga carta com suas familiares. No entanto, na versão final, a epístola de Lee é removida desta parte da peça, e trazida para a cena com Edie, sendo diluída nos diálogos:

LEE: Eu acho que sim; eles estão selecionando pessoas para escrever o guia do WPA, vai ser uma história detalhada de cada região do país. Eu acho que vão me enviar para o distrito do Lago Champlain. Imagine só... eles estão entrevistando descendentes diretos dos soldados que lutaram na batalha do Forte Ticonderoga. Sabe, Ethan Allen e *Green Mountains Boys*?

EDIE: Ah, sim! Eles derrotaram os ingleses lá (VERSÃO FINAL, 2012, p. 480). <sup>500</sup>

A batalha do Forte Ticonderoga, referida por Lee na sua “epístola” (versão antiga) e em seu diálogo com Edie (versão final) foi um evento muito importante no processo de independência dos Estados Unidos. Este forte, próximo do Lago Champlain (na região do estado de Nova Iorque), era um ponto militar estratégico que pertencia aos franceses no século XVIII, num contexto em que os conflitos com ingleses e com indígenas era constante neste local.

O Forte Ticonderoga foi tomado pelos ingleses. No entanto, houve milícias que lutaram pelo fim do domínio inglês na região, e que contribuíram para a independência dos Esta-

---

<sup>499</sup> LEE: Dear Mother. Greetings from Lake Champlain! I got paid today and I am wallowing in WPA luxury. I bought a wool shirt and a pair of warm gloves – it’s already pretty cold up here. But it’s so pure up here you can get drunk breathing. The job is really wonderful; we are researching this whole section of New York State for a sort of intimate historical guide which the WPA is doing for every region of the country. I’ve been interviewing direct descendants of soldiers who were in the Battle of Fort Ticonderoga during the Revolution. They all send their love. Sorry you still miss the piano but as you say no use looking back. See you in a couple of months. Sincerely, Lee. P.S. I assume you’re the one who put the ten-dollar bill in my jacket pocket. *Are* things better? Please tell me the truth (...).

<sup>500</sup> LEE: I think so; they’re putting people on to write a WPA Guide, it’s going to be a detailed history of every section of the country. I might get sent up to the Lake Champlain district. Imagine? They’re interviewing direct descendants of the soldiers who fought the Battle of Fort Ticonderoga. Ethan Allen and the Green Mountain boys?

EDIE: Oh, yes! They beat the British up there.



dos Unidos. Dentre elas, podemos citar os *Green Mountain Boys*, liderados por Ethan Allen e também referidos por Lee na peça.

Estas milícias, lideradas por Allen e por Benedict Arnold, atacaram e tomaram o controle do Forte Ticonderoga em maio de 1775, derrotando os ingleses nesta região. Este episódio foi central no processo de independência dos Estados Unidos, que se ratificou no ano seguinte <sup>501</sup>.

O trabalho que seria feito por Lee – de coletar entrevistas de descendentes dos que participaram desta batalha do Forte Ticonderoga – está relacionado ao projeto do WPA, programa governamental voltado à criação de empregos num contexto de Depressão econômica. Um dos ramos do WPA, o Projeto de Escritores (*Federal Writer's Project*), estava desenvolvendo guias históricos das várias regiões dos Estados Unidos. A confecção destes guias tinha como objetivo, ao mesmo tempo, criar postos de trabalho e documentar a história norte-americana.

Neste sentido, a referência à batalha do Forte Ticonderoga simboliza exatamente esta tentativa importante de construção da história norte-americana, indo até às raízes da independência estadunidense para documentar este processo histórico. Além disso, o trabalho de Lee (por meio da coleta de narrativas orais) é similar ao que Studs Terkel faz em *Hard Times*, livro utilizado por Miller como fonte para a criação de *The American Clock*. Nesta obra, tal como o filho de Rose, Terkel também coletou entrevistas, mas agora, de sobreviventes da Depressão – tema histórico central na representação cênica da peça (a presença do livro *Hard Times* em *Clock* será analisada adiante).

O procedimento epistolar, na versão antiga de *The American Clock*, servia como um recurso interessante para que os personagens pudessem comentar e fazer reflexões (à plateia) sobre os efeitos da Depressão testemunhados por eles. No entanto, este recurso tinha um caráter de comentário “indireto”, uma vez que estas reflexões vinham por meio de personagens mimetizando o envio de cartas uns para os outros. Seria, neste caso, uma tentativa de salvar alguns elementos da estrutura dramática na peça (mantendo os comentários reflexivos no universo do “diálogo epistolar”)? De qualquer forma, este procedimento das “cartas” é retirado da versão final de *Clock*, em que os comentários dirigidos ao público são feitos pelos personagens explicitamente, sem qualquer tentativa de “disfarce”.

---

<sup>501</sup> Fonte: CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY Website. Intelligence Throughout History: The Capture of Fort Ticonderoga, 1775. 30 Apr. 2013. Disponível em: <https://www.cia.gov/news-information/featured-story-archive/2010-featured-story-archive/capture-of-fort-ticonderoga.html>. Acesso em: 10 jul. 2015.

### Alteração do personagem responsável pela fala

Ao compararmos as duas versões de *The American Clock*, percebemos que, em vários momentos, Miller chega ao ponto de mudar o personagem que vai proferir determinada fala na edição final da peça.

Na versão antiga, Lee diz a seguinte frase: “Quando eu penso em como idolatramos estes gurus que não eram nada a não ser batedores de carteira numa multidão de peregrinos...” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 14)<sup>502</sup>. Neste comentário como narrador, o filho de Moe se refere a Durant, Livermore e muitos outros investidores prestigiados pelos americanos, e que, após a crise de 1929, tiveram revelados o seu envolvimento com atos de corrupção e com ações especulativas que prejudicaram a muita gente. Esta fala de Lee, que aparece no início da cena dos investidores na versão antiga, passa a ser dita por Rose na versão final - com alterações, no meio da cena, e direto da área coral, inexistente na edição anterior da peça: “e eles não eram nada a não ser batedores de carteira numa multidão de peregrinos inocentes.”<sup>503</sup> (VERSÃO FINAL, 2012, p. 427).

Outro exemplo de fala que foi dita por Lee na versão antiga e passou a ser de Rose (com alterações) na versão final é o comentário feito ao público e que se inicia com a frase “Aqueles longos meses de julho no bairro do Brooklyn<sup>504</sup>”, nas palavras do filho (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.71) e “Aquele interminável julho no Brooklyn<sup>505</sup>”, de acordo com a mãe (VERSÃO FINAL, 2012, p.481), em que ambos reclamam tanto da falta de esperança neste contexto histórico, quanto do calor dentro da casa (causado pelo fato de Rose fechar as janelas, temendo a chegada do cobrador de impostos).

Lee profere este comentário no meio do episódio em que as familiares da esposa de Moe jogam cartas; já Rose o faz no início da cena. Esta alteração também chama a atenção pelo fato de o filho não participar dos diálogos deste episódio, enquanto a mãe participa. Na versão antiga da peça, Lee ainda acrescenta que, quando alguém batia à porta de uma residência, só se podia esperar por um *hobo* ou por um destes cobradores (*bill collector*) no período da Depressão econômica.

Já na cena em que Joe e Isabel dialogam, há uma alteração que chama a atenção. O jovem diz à prostituta que, de acordo com o livro de Engels, os ideais dos homens são regidos

<sup>502</sup> LEE: When I think of how we idolised these gurus who were nothing but pickpockets in a crowd of pilgrims...

<sup>503</sup> ROSE (*from choral area*): And they were nothing but pickpockets in a crowd of innocent pilgrims.

<sup>504</sup> LEE: Those long Julys in the Brooklyn neighbourhoods! (...)

<sup>505</sup> ROSE: That endless Brooklyn July! (...)

pela economia, e isto deveria ser de outra forma. Na versão antiga de *Clock*, Isabel cita a concepção do amor como alternativa a esta “regência” da economia: “Você quer dizer que deveria ser algo como... amor?<sup>506</sup>” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 52). Neste caso, tal como indica a rubrica da peça (*not exactly, but...*), Joe pensa não ser exatamente isso que ele estava falando, mas tenta concordar com a moça.

Na edição final da peça, porém, é o próprio Joe quem fala do amor como alternativa à “opressão da economia” na vida das pessoas: “Bem, sabe, tipo... amor<sup>507</sup>” (VERSÃO FINAL, 2012, p.463), sendo que Isabel acha interessante este comentário de Joe.

Algo curioso também ocorre num comentário feito por Robertson na versão antiga de *Clock*. Após a cena em que o chofer Frank é demitido por Moe, o empresário comenta à plateia (também, de certa forma, se referindo à demissão do chofer):

ROBERTSON (*seriamente*): Eles apenas andavam por aí... para nada; nenhum seguro-desemprego, nenhuma seguridade social, somente ar fresco. Nesta época eu fiz um acordo com um rapaz negro que trabalhava no meu prédio – toda a noite, por volta das seis horas, ele organizava uma fila com setenta e cinco pessoas e eu os levava ao restaurante de um centavo Mcfadden, assim chamado, onde você poderia comprar uma boa refeição por sete centavos. Eram, toda a noite, setenta e cinco pessoas diferentes. Parecia a Alemanha em 1922... e eu me preocupava com os bancos. Havia dias em que eu andava com mais ou menos 25, 30 mil dólares nos meus sapatos (...).<sup>508</sup> (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 24)

Este comentário foi dividido e disposto (com modificações) da seguinte forma na versão final de *Clock*: toda a fala até “ar fresco” passou a ser dita por Irene que, empurrando um carrinho, canta e comenta indiretamente sobre a demissão de Frank (cf. VERSÃO FINAL, 2012, p. 432); as palavras sobre a condução que o empresário fazia de pessoas famintas ao restaurante são removidas da peça (como será visto adiante, este ato que teve existência real e histórica é relatado pelo próprio Robertson em sua entrevista a Studs Terkel em *Hard Times*, com a diferença de que o restaurante não se chamava *Mcfadden*, mas *Macfadden*), e o comentário sobre a Alemanha e os bancos continua sendo dito pelo empresário, mas agora, no início da cena (VERSÃO FINAL, 2012, p. 431).

<sup>506</sup> ISABEL: You mean it should be like... love?

<sup>507</sup> JOE: Well, you know, like... love.

<sup>508</sup> ROBERTSON (*gravely*): They just walked away... to nothing; no unemployment insurance, no social security, just fresh air. About that time I made a deal with a Negro chap who worked in my building – every night around six he’d line up seventy-five people and I’d march them into the Mcfadden Penny Restaurant, so-called, where you could buy a fair meal for seven cents. There were seventy-five new ones every night. It began to look like Germany in 1922... and I worried about the banks. There were times I walked around with as much as twenty-five, thirty thousand dollars in my shoes (...).

### Alteração das músicas utilizadas na peça

Em ambas as versões de *Clock*, a música tem uma função muito importante, tanto para ambientar as cenas da peça nos anos 1920 e 1930, quanto para, e principalmente, comentar as situações vividas pelos personagens em plena era de Depressão econômica.

Como o vaudeville, historicamente, foi um gênero por meio do qual muitos cantores da época puderam apresentar e divulgar suas canções entre as décadas de 1890 e 1930 (algo que será analisado adiante), é natural que a presença destas músicas se intensifique na versão final de *Clock*, uma vez que ela é inspirada na estrutura de vaudeville. Esta edição final contou com uma banda de jazz, anunciada pela rubrica inicial da peça (cf. VERSÃO FINAL, 2012, p. 417), e que permanece no palco durante toda a encenação com a única função de tocar as canções indicadas por Miller.

Chama a atenção, por exemplo, que, em determinados momentos da peça na edição final, Rose “mimetiza” estar tocando piano, tal como no início do segundo ato; na verdade, ela tem as mãos suspensas sobre as teclas, e quem está tocando é a banda de jazz. Na versão antiga, como esta banda está ausente, o que a rubrica parece sugerir é que a própria Rose toque o piano. Neste sentido, a presença desta banda de jazz na versão definitiva da peça permite uma intervenção “extrapalco” nas cenas por meio das músicas tocadas que comentam as situações cênicas – algo que intensifica os traços épicos na edição final de *The American Clock*.

A atuação de Rose ao piano no final da peça também merece destaque. Na versão antiga, a rubrica diz que a mãe de Lee toca o piano “muito suavemente, num ritmo bem mais lento do que o normal, e que parece vir e ter atravessado uma grande distância<sup>509</sup>” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.84), aparentemente, até o som chegar ao público. Não fica claro, nesta versão da peça, qual é a música tocada por Rose (possivelmente seja “*A Moon of My Own* [Uma lua só para mim]” canção descrita como tendo sido composta por Sidney).

A “anormalidade” da música que a mãe de Lee toca no fim da peça parece ser mantida na edição final. No entanto, a canção tocada é “*Life Is Just a Bowl of Cherries* [A vida é só um pote de cerejas]”, composta por Lew Brown e Ray Henderson em 1931. Lee, Rose e toda a companhia de atores (sendo que, como dito anteriormente, esta companhia só aparece como

---

<sup>509</sup> “(...) *And light rises, hazy and dim, on ROSE at the piano, very softly playing in an abnormally slow tempo that seems to come across a vast distance*”.

“personagem” nesta versão final) a cantam numa “suave tonalidade, perdida há muito tempo<sup>510</sup>” (VERSÃO FINAL, 2012, p.494).

Em ambos os casos, esta “tonalidade perdida” e anormal parece indicar que a Depressão está distante 40 a 50 anos do tempo de criação de *The American Clock*. No entanto, o seu “reavivamento” cênico, juntamente com as discussões sobre a década de 1930 (feitas, por exemplo, por Robertson e Quinn no fim da versão final da peça), indicam uma necessidade de retomar a análise deste período histórico.

No aspecto musical da peça, vale mencionar, entre outras coisas, a entrada do chofer Frank no palco. Enquanto que, na edição antiga, a família Baum canta uma música, e ele entra em cena aplaudindo este ato de cantar (cf. VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 8), na versão final, o chofer acompanha Lee na canção (cf. VERSÃO FINAL, 2012, p. 419). Neste sentido, Miller traz à lista de personagens que cantam (e, conseqüentemente, comentam as situações cênicas) não só a família rica nova-iorquina, mas também o trabalhador que presta serviços aos Baum.

Na mesma cena citada, quando Lee, obedecendo a Rose, começa a cantar, chama a atenção que, na versão antiga, o jovem parece ter mais dificuldade no canto. Nesta edição, Lee tem uma voz “tremendo” (*quavering*) e chega a apenas recitar a música (*spoken*). Estes termos desaparecem na versão final da peça – o que pode indicar uma presença mais “decidida” da música especificamente nesta cena, sendo esta uma metonímia do que ocorre na edição final de *Clock*.

As músicas cantadas por Lee também são diferentes nesta cena. Enquanto que, na versão antiga, o jovem tenta cantar “*I’m Just a Vagabond Lover* [Eu sou apenas um amante errante]” (aparentemente, canção interpretada por Rudy Vallée cujo título indica um tema amoroso), na edição final, Lee canta “*On the Sunny Side of the Street* [Do lado ensolarado da rua]”, música criada em 1930 por Jimmy McHugh e Dorothy Fields que fala, entre outras coisas, da necessidade de se ter esperança e otimismo diante das dificuldades (dentre elas, a Depressão econômica).

As músicas utilizadas em *The American Clock* serão analisadas, de forma mais aprofundada, numa outra seção do trabalho. No entanto, foi possível exemplificar acima como Miller alterou consideravelmente o número e a disposição das canções na versão final de *Clock*. Outro exemplo destas alterações está na música tocada por Sidney na cena em que Fanny persuade seu filho a namorar Dóris. Na versão antiga, trata-se de “*Brother, Can You Spare a Dime* [Companheiro, você me dá um tostão?]” (cf. VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 40),

---

<sup>510</sup> “(...) *The whole company takes up the song in a soft, long-lost tonality*”.

música de 1932 criada por E.Y. Harburg e Jay Gorney. Já na versão final, temos “*Once in a While* [De vez em quando]” (cf. VERSÃO FINAL, 2012, p. 452, 454), canção de 1937 composta por Michael Edwards e Bud Green.

Neste caso específico, parece haver uma perda significativa na versão final da peça, uma vez que, ainda que “*Once in a While*” se encaixe na cena com sua temática amorosa, a ausência de “*Brother, Can You Spare a Dime*” da edição definitiva de *Clock* chama a atenção. Esta música fala justamente sobre todos os americanos que lutaram para o desenvolvimento do país, e que, de certa forma, se sentiram “traídos” pela crise econômica geradora de problemas financeiros. É uma canção considerada quase que um hino da Depressão, sendo que, tal como será visto posteriormente, um de seus autores, E.Y. Harburg, foi inclusive entrevistado por Terkel em *Hard Times*.

De qualquer forma, é notável que a presença musical em *The American Clock* é bem mais intensa na versão final da peça do que na edição antiga. Isto acontece, entre outras coisas, pelo uso de recursos do vaudeville e pela utilização mais frequente das músicas como fontes de comentários à plateia sobre o que ocorre nas cenas (e, conseqüentemente, sobre o que acontece na Depressão dos anos 1930). Tal aspecto é, obviamente, um sinal do aumento do uso de elementos épicos nesta versão final.

Enquanto que, na edição definitiva de *Clock*, temos músicas variadas em diferentes partes da peça, a maioria das canções no texto antigo está concentrada no início do segundo ato (tocadas no piano por Rose). Para demonstrar estes aspectos de forma mais detalhada, segue abaixo uma tabela com as músicas encontradas em ambas as versões, sendo que, na versão final, há quase três vezes mais canções utilizadas do que na versão antiga (como foi dito acima, muitas destas músicas serão analisadas mais profundamente numa outra seção do trabalho):

<b>Músicas (versão final)</b>		<b>Músicas (versão antiga)</b>	
1)	I Found a Million-Dollar Baby (2012, p. 417)	1)	For I'm Just a Vagabond Lover (1990, p. 7-8)
2)	I Can't Give You Anything But Love (2012, p.418)	2)	Brother, Can You Spare a Dime? (1990, p. 40)
3)	On the Sunny Side of the Street (2012, p. 419)	3)	I Can't Give You Anything But Love (1990, p. 46)
4)	'Taint Nobody's Bizness (2012, p. 429)	4)	He Loves and She Loves (1990, p. 46)
5)	Iowa Hymn (2012, p. 435)	5)	Do-Do-Do (1990, p. 46)
6)	How Long, How Long Blues (2012, p. 440)	6)	Música de Schumann (1990, p. 46)
7)	The Joint is Jumpin' (2012, p. 440)	7)	Down by the Old Mill Stream (1990, p. 47)

8) My Baby Just Cares for Me (2012, p. 445, 451)	8) A Moon of My Own (?)
9) Once in a While (2012, p. 452, 454)	
10) New York City Blues (ou “canção semelhante”, de acordo com a rubrica de Miller) (2012, p. 457, 461, 478)	
11) He Loves and She Loves (2012, p. 458)	
12) ‘S Wonderful (2012, p. 458)	
13) Do-Do-Do (2012, p. 458)	
14) Música de Schumann (2012, p. 458)	
15) Love and a Dime (2012, p. 460)	
16) Things About Coming My Way (2012, p. 463)	
17) Sittin’ Around (música supostamente “composta” pelo personagem Sidney) (2012, p. 469)	
18) We’re in the Money (2012, p. 492)	
19) The Times They Are A-Changing (2012, p. 492)	
20) I Want to Be Happy (2012, p. 493)	
21) Life is Just a Bowl of Cherries (2012, p. 493-5)	

### Falas da versão antiga ausentes na versão final de *Clock*

São diversas as falas e recursos cênicos da versão final de *The American Clock* que não aparecem em sua edição antiga. Só o fato de Banks e de Quinn não estarem nesta versão anterior, por exemplo, já faz com que todas as suas falas também não estejam presentes nela, assim como a cena em que Quinn dança sapateado e renuncia à presidência da *GE*, inexistente nesta edição antiga. Do mesmo modo, Miller retirou do texto final de *Clock* vários trechos que pertenciam à versão anterior da peça. Até mesmo as rubricas da obra foram atingidas por estas mudanças.

Neste sentido, destacam-se as rubricas que pedem atenção especial à iluminação do mapa dos Estados Unidos situado ao fundo do palco, inexistentes na versão final de *Clock*. Quando Lee, por exemplo, começa a trabalhar nos barcos do rio Mississippi, a rubrica indica: “As luzes destacam o mapa [dos EUA] ao fundo, a extensão total do país aparecendo<sup>511</sup>” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 49). Uma vez que o jovem saíria de Nova Iorque em direção ao sul do país, o destaque ao mapa é dado justamente no intuito de apontar para uma análise mais

<sup>511</sup> “Lights emblazon the map at rear, the full breadth of the country appearing”.

profunda da Depressão feita pela peça, que contemple várias regiões norte-americanas, tal como a viagem de Lee percorrerá diferentes locais dos Estados Unidos.

Nesta cena (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.50), também há o auxílio da luz e da música na transição do diálogo entre Lee e seus colegas universitários para a viagem do filho de Rose pelo rio Mississipi (neste caso, a canção a ser tocada não é indicada pela rubrica); aparentemente, na edição final de *Clock*, esta transição é feita somente pelos gestos de Lee, que mime-tiza estar trabalhando neste tipo de transporte marítimo (*paddleboats*), e pelo efeito sonoro do barco no qual o jovem “viaja”.

No final da peça e da análise que a obra faz de causas e efeitos da Depressão dos anos 1930 sobre os americanos, novamente o mapa do país é iluminado (desta vez, com uma “nuvem” ao fundo, possivelmente simbolizando as contradições de uma nação em recessão econômica):

*LEE sorri, vira rapidamente para ROSE; ela está distante, as mãos sobre o piano, chamando o filho. Assim que uma luz forte brilha sobre o continente coberto por uma nuvem ao fundo... LEE anda em direção a ela e a luz escurece sobre ambos. ROBERTSON aparece – nos seus setenta anos, com sua bengala (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.85, grifo meu)<sup>512</sup>.*

Outro exemplo de rubrica da versão antiga removida ou modificada na versão final é a que introduz a cena do *relief office*. Nela, parece ficar mais claro que os atores carregam mesas e cadeiras para o palco (“(...) *table and one chair are carried to Center*”) e que, neste contexto, havia pessoas de diferentes setores sociais e faixas etárias buscando por ajuda financeira do governo: “negros e brancos, idosos e jovens [*Black and white. Old and Young*]” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 59). Além disso, o local é classificado como “*impromptu*”, reforçando o caráter improvisado de um estabelecimento que servia para atender aos necessitados durante a Depressão. Estas informações não ficam tão explícitas na rubrica desta cena na edição final da peça.

Assim como ocorre com as rubricas, várias falas de personagens da versão antiga desaparecem na versão final de *The American Clock*. Isto acontece, particularmente, com muitos comentários épico-narrativos feitos à plateia por Robertson e por Lee.

Uma vez que a função narrativa passou a ser também de outros personagens, e recursos do vaudeville – tal como músicas que ambientam as cenas – se tornaram parte constitutiva

<sup>512</sup> “*He grins, turns quickly to her; she is far off in the distance, hands beckoning to him over the keyboard. As bright light flashes over the cloud-covered continent in the background... He walks towards her and lights lower to dark on them both, as Robertson appears – in his seventies, with his cane.*”



da peça, muitos comentários destes dois personagens foram removidos, substituídos ou alterados na edição final de *Clock*.

Lee e Robertson atuam de modo muito peculiar na versão antiga da peça. Como será discutido adiante, o primeiro é mais ligado às memórias de Miller, e o segundo, às entrevistas de Terkel em *Hard Times*. Uma vez que cada um deles pertencia a diferentes setores sociais nos anos 1930 (Lee sendo um adolescente numa família nova-iorquina de posses, e Robertson um jovem empresário que ganhou muito dinheiro com a Depressão econômica), eles não têm contato no plano do passado. No entanto, no plano do presente, os dois personagens não só se aproximam como narradores, como ainda dialogam em suas reflexões sobre a Depressão econômica. Um bom exemplo disso ocorre na cena inicial.

Ambos são descritos pela rubrica em suas vestimentas e características. Chama a atenção, por exemplo, que, enquanto Lee, no plano do presente, é chamado de “jornalista” no início da versão antiga, ele só será caracterizado como tal na edição final na última cena, no diálogo entre o filho de Rose e seu primo Sidney durante uma luta de boxe. Após estas rubricas descritivas, Robertson e Lee, como narradores, comentam à plateia e dialogam entre si sobre a Depressão econômica:

LEE: Houve somente dois desastres nacionais que foram essencialmente americanos. Não falo da Primeira ou da Segunda Guerra Mundial, da Guerra do Vietnã ou mesmo da Revolução. Apenas a Guerra Civil e a Grande Depressão atingiram quase todo o mundo de todas as regiões e classe sociais (*pequena pausa*). Eu particularmente acho que, lá no fundo, nós ainda estamos com medo de que, de repente, sem aviso, tudo caia em ruínas de novo. E que este medo, de certa forma, do qual raramente temos consciência, ainda assombra cada... (...).

ROBERTSON: Desculpe, mas eu não acho que este tipo de colapso pode acontecer novamente. E eu não me refiro somente à bolsa de valores. Eu falo do colapso emocional. No ano de 1929, você tinha uma crença geral de que todo americano ficaria, inevitavelmente, cada ano mais rico. As pessoas estão muito mais sofisticadas agora, elas esperam crescimentos e quedas, elas são muito mais céticas...

LEE: Mas é ceticismo ou um medo profundo de que toda a estrutura possa, de repente, afundar? Será, de fato, que nada está sob controle?

ROBERTSON: Bem, o que quer que seja, você sempre pode melhorar a sua situação se você usar a cabeça. Eu ganhei mais dinheiro na Depressão do que jamais havia conseguido antes. E acho que é interessante pensar por que eu não fui destruído pela quebra da bolsa. Em 1927 – no mais alto do crescimento econômico – Eu li que a Companhia Aeronáutica Wright estava construindo um avião que iria fazer Lindbergh voar pelo Atlântico. Eu comprei ações da Wright, e, numa determinada manhã, elas subiram 67 pontos. Foi o dia em que eu parei de acreditar na continuidade do crescimento. Somente uma ilusão pode se multiplicar 67 vezes em três horas, e eu comecei a me retirar do mercado. Em dois anos,

estas ações estavam mais baixas que o chão (ROSE BAUM *aparece, tocando piano suavemente, uma luz romântica está sobre ela*).

LEE (*a imagem de ROSE o comove*): Mas havia pessoas que não podiam sair do mercado porque acreditavam. E de todo o coração. Para elas, o relógio nunca apontaria meia-noite, a dança e a música nunca poderiam parar... (...) <sup>513</sup> (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 5-6)

Trata-se de um “diálogo entre narradores”, que nada mais é do que uma forma de gerar comentários épico-narrativos voltados à plateia e que façam reflexões sobre a Depressão (segundo a rubrica inicial, Lee entra em cena e “olha para o público [*faces the audience*]” antes de proferir as falas acima). A menção a este longo trecho é importante porque indica como o início de *Clock* foi radicalmente alterado na versão final. Estas falas da versão antiga foram quase que totalmente excluídas do texto definitivo, e substituídas por elementos que estão mais relacionados ao vaudeville (também voltados ao épico, com seus recursos autônomos em relação aos diálogos da peça): o jogador de beisebol entrando em cena, a banda de jazz tocando uma música, Quinn cantando e dançando, e, por fim, comentários de Lee, Rose, Moe e a companhia de atores dizendo que, no verão de 1929, quase todo americano acreditava que ficaria cada vez mais rico (sendo esta frase, tal como visto acima, dita por Robertson na edição antiga).

No fim da cena dos investidores, e na mesma fala em que Robertson narra ao público o suicídio de Livermore, o empresário se dirige a Lee, num outro “diálogo entre narradores”:

---

<sup>513</sup> LEE: There have been only two American disasters that were truly national. Not the first or second World Wars, Vietnam or even the Revolution. Only the Civil War and the Great Depression touched nearly everyone wherever they lived and whatever their social class (*slight pause*). Personally, I believe that deep down we are still afraid that suddenly, without warning, it may all fall apart again. And that this fear, in ways we are rarely conscious of, still underlies every... (...).

ROBERTSON. Sorry, but I don't think that kind of collapse is really possible again. And I don't mean only the stock market. I mean the emotional collapse. By the year 1929 you had a general belief that every American was inevitably going to get richer every year. People are a lot more sophisticated now, they expect ups and downs, they are much more sceptical...

LEE: Is it scepticism or a deep fear that the whole thing can suddenly cave in and that nothing is really under control?

ROBERTSON: Well whatever it is you can always get out of the way if you use your head. I made more money in the Depression than I ever had before. And I think it's interesting why I wasn't destroyed by the Crash. In 1927 – the height of the boom – I read that the Wright Aeronautical Company was building the plane that would take Lindbergh across the Atlantic. I bought Wright stock, and in one morning it went up sixty-seven points. That was the day I ceased to believe in the permanency of the boom. Only an illusion can multiply itself sixty-seven times in three hours, and I began to remove myself from the market. In two years, it was lying all over the floor (*Rose Baum appears, softly playing the piano, a romantic light on her*).

LEE (*the sight of her moves him*) But there were people who could not pull out because they believed. And with all their hearts. For them the clock would never strike midnight, the dance and the music could never stop... (...).

ROBERTSON: (...) Como um evento como este [a Depressão] te atingiu lá no Brooklyn? Ele realmente prejudicou sua fé no sistema [econômico]?

LEE: Ah, não, nesta época eu não sabia o que era um sistema. Eu pensava que, se um homem era – vamos dizer, como meu pai – trabalhador e fazia o correto, ele se dava bem. Era isto. A vida era uma questão de indivíduos, eu acho.<sup>514</sup> (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 20)

Este “debate narrativo” reforça a ideia defendida na peça de como, neste momento histórico, muitos americanos pensavam tanto o crescimento quanto a recessão econômica como resultado do mérito (ou do fracasso) individual, e não como oriundos de uma estrutura socioeconômica. Na versão final, este diálogo entre os narradores é substituído por uma música cantada pela personagem Irene da área coral (VERSÃO FINAL, 2012, p. 429).

Num outro momento da peça, quando Lee conversa com Rose sobre ingressar numa universidade, e a mãe tenta mudar de assunto por não ter dinheiro para pagar os estudos universitários do filho, o jovem percebe a gravidade da situação. Neste sentido, ele sai do plano do passado, volta para o presente como narrador, e debate com Robertson sobre o ocorrido:

ROSE (*Uma exclamação vazia de alegria*): Oh, bem, ainda temos alguns meses para decidir (*Ela põe uma mão sobre seus olhos para demonstrar tristeza, e sai. Entra ROBERTSON. LEE está olhando para frente*).

LEE: Eu acho que foi aí quando eu percebi que havia um sistema (*O galo canta. Luz do amanhecer*).

ROBERTSON: O que você quer dizer, exatamente?

LEE: As coisas que sempre pareceram eternamente fixas e congeladas estavam derretendo, escorrendo e indo embora. Um homem sozinho começou a ser uma ideia ridícula (*Uma grande multidão de fazendeiros aparece, vestidos em blusas e chapéus típicos da região. Eles estão assoprando a mão e batendo as botas no solo para espantar o frio. HENRY TAYLOR está sentado no chão, ao lado*). Que imagem poderia ser mais conservadora? O fazendeiro de Iowa! Ainda assim estavam ali, tombando caminhões de leite, jogando fora milhares de litros pelas estradas!

ROBERTSON: Eles faziam isso para criar escassez de produtos e subir os preços. Uma ação totalmente conservadora.

LEE: Hum... Por que então parecia ser tão revolucionária?

ROBERTSON: Ah, este foi o outro pequeno número que eles começaram a apresentar (*Ele vai para o lado e observa enquanto BREWSTER se encaminha para a frente do palco*) (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.28-9).<sup>515</sup>

---

<sup>514</sup> ROBERTSON: (...) How did an event like that strike you, out there in Brooklyn? Did it disturb your faith in the system at all?

LEE: Oh no, at that stage I didn't know there was a system. I thought that if a man was – say, like my father – hard-working and making the right goods, he got to be well-off. That's all. Life was a question of individuals, I think.

Ao mesmo tempo em que Lee “percebia” que havia um sistema socioeconômico quando os estudos universitários lhe eram negados (ou seja, que a recessão da economia impedia sua família de pagar o curso), seu “diálogo narrativo” com Robertson sobre o fazendeiro de Iowa introduz a cena seguinte com Henry Taylor. Estas falas de Robertson e Lee são substituídas, na edição final, por um hino aparentemente típico de Iowa (*Iowa Hymn*, cantado pelos atores no palco), e por comentários de Henry Taylor e da Sra. Taylor sobre a crise econômica acrescida das condições climáticas desfavoráveis para o plantio na época. Além disso, na versão final, Robertson comenta que a maioria das pessoas não imaginava que havia um sistema socioeconômico, retomando algo da fala citada acima de Lee e oriunda da versão antiga (cf. VERSÃO FINAL, 2012, p. 435-6).

Um destes “diálogos entre narradores” na edição antiga de *Clock* foi removido da versão final, possivelmente, devido ao seu caráter problemático. Os dois personagens acabam argumentando que os americanos tiveram que mudar hábitos durante a Depressão, e passaram a se contentar com uma renda bem menor e com menos bens. O trecho pode ser visto como problemático por deixar a entender que, mesmo com poucos recursos, as pessoas eram felizes neste contexto histórico, deixando de lado, por exemplo, o fato de que muitos perderam suas casas e passaram fome, não havendo nenhuma felicidade nesta situação:

ROBERTSON: Será que foi por isto que o sistema não se desintegrou? – As pessoas perceberam de quanto pouco elas precisavam, e talvez isto lhes deu uma nova felicidade.

LEE: Você podia manter uma lâmina de barbear afiada por seis meses esfregando-a num copo de vidro – você acabava se familiarizando com aquela lâmina.<sup>516</sup> (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 47)

<sup>515</sup> ROSE (*An empty, congratulatory, exclamation*): Oh! - Well, there's still months to decide (*She puts a hand over her eyes in sorrow. She goes. Robertson enters. Lee is staring front*).

LEE: I guess that's when I knew there was a system (*The crowing of a cock. Light transforming to dawn*)

ROBERTSON: Meaning what, exactly?

LEE: Things that had always seemed fixed and frozen forever were melting, slipping away. One man alone began to seem like a ridiculous idea (*A swelling crowd of farmers emerges, dressed in mackinaws, pea jackets, big sweaters, checked caps, denim caps; blowing on hands, kicking boots together for warmth. HENRY TAYLOR is sitting on the ground to one side*). What could be a more conservative image? The Iowa farmer! Yet there they were, turning over milk trucks, dumping thousands of gallons across the highways!

ROBERTSON: That was to create scarcity and raise prices. A perfectly conservative thing to do.

LEE: Huh! - Why did it seem so revolutionary?

ROBERTSON: Oh! That was that other little number they started to do (*He moves aside to observe as BREWSTER steps forward*).

<sup>516</sup> ROBERTSON: Could that be why it held together as well as it did? – People saw how little they really needed, and maybe that gave them a new happiness.

LEE: You could keep the razor blade sharp for six months by rubbing it around in a drinking glass – you got to know that razor blade.

Em outro destes diálogos entre Lee e Robertson (também ausente na versão final de *Clock*), o empresário faz comentários sobre a Depressão que devem ser considerados. Ao ser perguntado pelo filho de Rose sobre como estavam as coisas no mundo dos negócios durante os anos 1930, Robertson diz a Lee e à plateia, por exemplo, que “os ricos são sempre mais rápidos para se radicalizarem<sup>517</sup>” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 38) num contexto de crise econômica. E, segundo o empresário, uma vez que não podiam esperar o que iria acontecer, os banqueiros, por meio da Associação de Bancos da América (*American Banking Association*), rapidamente pediram para o recém-governo Roosevelt nacionalizar os bancos, devido ao fato de eles terem perdido o controle do sistema financeiro (algo que reforça a análise feita pela peça da postura das instituições bancárias no momento da crise).

Neste sentido, chama a atenção como muitos comentários relevantes de Robertson (e vários deles em seu “diálogo narrativo” com Lee) acabaram sendo removidos da versão final da peça. Quando Lee introduz a cena dos investidores, chamando Livermore e Durant, ironicamente, de “Ah, sim, os Grandes Homens<sup>518</sup>”, Robertson argumenta, na versão antiga, que estes empresários e investidores acreditavam em seus próprios discursos especulativos, e criam que o país expandiria sua economia eternamente:

ROBERTSON: Ora, eles acreditaram na coisa mais importante de todas – que nada é real! Que se fosse segunda-feira e você quisesse que fosse sexta-feira, e muitas pessoas fossem levadas a acreditar que *era* sexta – então, por Deus, era sexta! De fato, se tivessem sido cínicos, eles e o país inteiro estariam numa situação bem melhor! (...).<sup>519</sup> (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.14)

Na versão final, a cena que finaliza o primeiro ato é a que Moe pede dinheiro emprestado a Lee para comer, e este comenta ao público sobre o episódio e sobre a Depressão. Já na edição antiga, o primeiro ato é finalizado com um comentário que Robertson faz à plateia. Nesta fala, dentre outras coisas, o empresário diz que toda sociedade tem um relógio que marcha e não sabemos até quando. Além disso, Robertson imita o ponteiro de um relógio com a língua, descreve a miséria observada por ele e vivida por muitos americanos neste contexto, e afirma algo dito pelo Arthur Robertson entrevistado por Terkel em *Hard Times*: o fato de que, aos 24 anos, o empresário já era rico, tendo uma renda de sete dígitos:

<sup>517</sup> ROBERTSON: Well of course the rich are always quicker to be radicalised (...).

<sup>518</sup> LEE: Ah yes, the Great Man (...).

<sup>519</sup> ROBERTSON: Why, they believed in the most important thing of all – that nothing is real! That if it was Monday and you wanted it to be Friday, and enough people could be made to believe it was Friday – then by God it was Friday! In fact, had they really been cynical, they and the country would have been a lot better off!

ROBERTSON: No meu vigésimo quarto aniversário eu tinha uma renda de sete dígitos; eu pensei em me aposentar aos vinte e oito anos. Eu fui um pouco de tudo – correspondente de guerra, publicitário, engenheiro – construímos uma parte do metrô na Sexta avenida, na verdade. Eu trabalhei em muitos países (...). (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 45)<sup>520</sup>

Outro comentário importante de Robertson à plateia ausente na versão final da peça ocorre entre o diálogo de Joe e Isabel e a cena com Isaac, e diz respeito às tensões político-econômicas, culturais e religiosas que se intensificaram no contexto da Depressão:

ROBERTSON: Eu me peguei com um sentimento de orgulho sobre o grande número de cruzadas extremistas que ameaçaram emergir, mas nunca decolaram. Com fala cruel, furiosos, odiavam o movimento trabalhista, os judeus, os negros e os estrangeiros. Às vezes o ar político fedida com este ódio. E, o pior de tudo: depois de mais ou menos dois anos, você sabia que ninguém tinha uma solução real para a crise... nenhuma; e isto corroía a situação até o osso (...). (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.53)<sup>521</sup>

Esta fala de Robertson é substituída, na versão final, por comentários de Rose e de Banks. Este último aparece num andaime, pintando uma ponte, cantando, e descrevendo as suas viagens pelo país em busca de moradia e alimento, além de suas prisões sem motivo que o levaram ao trabalho forçado em campos de algodão (Cf. VERSÃO FINAL, 2012, p. 463-4). Deste modo, o tema do comentário muda nesta parte da peça nas duas edições de *Clock*: do extremismo político de cunho fascista, descrito por Robertson, para as dificuldades vividas pelos *hobos*, analisadas pelo veterano negro.

No entanto, não são somente comentários analíticos e narrativos de Robertson e Lee à plateia que foram removidos da edição final de *Clock*. Várias outras falas de diferentes personagens acabaram sendo retiradas desta versão definitiva. Exemplo disso é um diálogo entre Rose e Lee, que auxilia a entender alguns dos conflitos vividos pela mãe do jovem:

ROSE: Eu tinha uma bolsa de estudos. Mas o Vovô não via a hora de me fazer casar (*balança a cabeça negativamente*). Dois dias antes da colação de grau a garota que deveria recitar “A Balada do Velho Marinheiro” teve um problema terrível na garganta, aí eu só tive dois dias para memorizar este poema.

LEE: (*balança a cabeça*) Nossa!

<sup>520</sup> ROBERTSON: By my twenty-fourth birthday I had a seven-figure income; I considered retiring at twenty-eight. I’ve been a little of everything – war correspondent, ad-man, engineer – we built a section of the Sixth Avenue subway, in fact. I’ve worked in many countries (...).

<sup>521</sup> ROBERTSON: I catch myself feeling smug about the tremendous number of extremist crusades that came roaring down the runway, but never took off. Furious, cruel-talking haters of labour, Jews and blacks and foreigners. Sometimes the political air could stink with hate. And worst of all, after two years or so, you knew that no one really had a solution to this crisis... none at all; and it bit closer and closer to the bone (...).

ROSE: E eu fui lá... recitei o poema sem um errinho sequer. Eles ficaram maravilhados<sup>522</sup> (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 39).

Curiosamente, o poema “A Balada do Velho Marinheiro [*The Rime of the Ancient Mariner*]”, do poeta inglês S. T. Coleridge (1772-1834), fala, dentre outras coisas, sobre o valor da poesia num mundo que não a reconhece. Rose, que revela uma boa memória, está ligada ao contexto da arte e da poesia num universo de Depressão, cujas condições econômicas dificultam consideravelmente as manifestações e a apreciação artística.

Além disso, se Rose queria estudar (e, provavelmente, ter uma carreira profissional), o desejo de seu pai (Vovô) foi o de que ela se casasse logo. Esta fala da mãe de Lee reforça a asserção que ela faz no fim da versão final da peça: a afirmação de que as mulheres, em seu contexto histórico, eram tratadas como “vacas” – ou seja, moedas de troca em casamentos por conveniência que visavam somente ao crescimento do patrimônio de determinadas famílias. Como será visto posteriormente, de acordo com o que Miller relata em sua autobiografia, isso ocorreu com a própria mãe do dramaturgo (cf. MILLER, 1995, p.17-8).

Há também um trecho ausente na versão final relativo ao momento em que Moe e Lee chegam ao *relief office* em busca de ajuda governamental. Ele é importante porque, neste diálogo, consta o número de desempregados durante o período de Depressão econômica:

MOE: Eu não entendo isto...

LEE: Bom, há 16 milhões de desempregados. Eles não têm empregos para todo o mundo.

MOE: Então do que Roosevelt está falando?

LEE: Ele provavelmente pensou que as coisas melhorariam, e não melhoraram; o resultado foi que, agora, você tem que estar na total miséria para poder participar dos programas da WPA. (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 58)<sup>523</sup>

A versão antiga deixa a entender também que, tal como o pai de Miller (algo descrito na autobiografia do dramaturgo), uma das causas da falência de Moe teriam sido seus irmãos, que lhe trouxeram prejuízos financeiros. Nas palavras de Rose: “Eu não me importaria tanto

<sup>522</sup> ROSE: I had a scholarship. But Grandpa couldn't wait to marry me off (*Shakes her head*). Two days before graduation the girl who was supposed to recite “The Ancient Mariner” got a quinsy sore throat, so I had two days to learn “The Ancient Mariner”.

LEE (*Shakes his head*): Wow.

ROSE: And I got up there... without a mistake. They were spellbound.

<sup>523</sup> MOE: I don't understand that.

LEE: Well, there's sixteen million unemployed. They haven't got jobs for everybody.

MOE: Then what's Roosevelt been talking about?

LEE: He probably thought things would improve, and they didn't, so now you've got to be destitute to be eligible for WPA.

se não tivéssemos sido tão estúpidos! Ele constrói uma grande fortuna como esta e deixa que um bando de irmãos idiotas acabe com tudo<sup>524</sup>” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 73). Neste sentido, este é um aspecto autobiográfico e de cunho individual removido da versão final da peça – o que dá mais ênfase às questões sociais oriundas da Depressão.

Como dito anteriormente, entre as cenas mais modificadas na versão final de *Clock*, está a que envolve Lee e Edie. Há várias falas deste episódio que existiam na edição antiga e são removidas da versão definitiva da peça.

Nesta edição antiga, a mesa do *relief office* é deixada no palco, e utilizada por Edie para trabalhar, juntamente com um cavalete (*easel*). Diferentemente do que ocorre na versão final, o salário da moça como escritora de diálogos dos quadrinhos do *Superman* é revelado por Lee: 36 dólares por semana (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 67).

Algumas frases ditas por Edie e ausentes da edição definitiva de *Clock* reforçam a opinião da moça de que Lee não é politicamente engajado: “Eu não entendo como uma pessoa que conhece o Marxismo pode ser tão alienada da luta [política]. Você está sozinho porque se recusa a ser parte da história (...) <sup>525</sup>” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 68). Quando Lee pergunta se os EUA podem se tornar socialistas, Edie responde: “Onde você esteve? Estamos vivendo no meio do maior salto na consciência de classe que já aconteceu<sup>526</sup>” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 68).

Quando Lee fala sobre a greve de Flint na edição antiga, fica claro que a sua intenção era escrever um artigo especial sobre esta luta operária e tentar vendê-lo a jornais, o que se configura, de certa forma, numa tentativa contraditória de lucrar individualmente sobre uma ação coletiva. Este elemento da venda da notícia é retirado da versão final, assim como o trecho citado abaixo:

LEE: Eu estava em Flint, Michigan, quando as greves começaram. Eu pensei que iria escrever um artigo especial sobre a greve, tentar vendê-lo. Foi uma experiência muito confusa. A solidariedade era abundante, trazia lágrimas aos nossos olhos. Mas eu entrevistei mais ou menos uns 30 trabalhadores depois. Você tinha que falar com eles (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 68).<sup>527</sup>

<sup>524</sup> ROSE: I wouldn't mind so much if we hadn't been so stupid! He builds a marvelous business like that and lets a bunch of idiot brothers suck him dry.

<sup>525</sup> EDIE: I don't understand how a person who knows Marxism can hold aloof from the struggle. You're lonely because you refuse to be part of history (...).

<sup>526</sup> EDIE: Where have you been? We're living in the middle of the greatest leap in class consciousness that's ever happened (...).

<sup>527</sup> LEE: I was in Flint, Michigan, when the sit-down strikes started. I thought I'd write a feature story, try to sell it. It was a very confusing experience. The solidarity was enough to bring tears to your eyes. But I interviewed about thirty of them afterwards. You ought to talk to them.



Também estão ausentes da versão final as respostas de Lee a Edie quando a moça afirma que estes trabalhadores, mesmo organizando greves, ainda tinham posturas muito conservadoras: “Eles não são reacionários, são normais. Normalmente antissemitas, antinegros, e antissoviéticos. Eles estão criando sindicatos e isto é bom, mas a cabeça deles está cheia de fascismo<sup>528</sup>” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 68) / “Eu falei com 30 homens, Edie, e encontrei só um que sabia mais ou menos o que era o socialismo. Há uma organização abertamente fascista em Detroit – os Cavaleiros da Camélia Branca...<sup>529</sup>” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 69).

A referência aos Cavaleiros da Camélia Branca e à sua postura fascista (*The Knights of the White Camellia*) desaparece na versão final da peça. Organização paramilitar criada no sul dos Estados Unidos no século XIX, cuja defesa era a da supremacia racial branca, foi confundida muitas vezes com o Ku Klux Klan em sua postura contra negros e outros grupos sociais<sup>530</sup>. Lee também comenta que muitos trabalhadores do setor automobilístico aderiram a esta organização fascista.

Quando Lee diz que gostaria de trabalhar como jornalista esportivo, e Edie lhe sugere escrever para a coluna de esportes do jornal *Daily Worker*, o desprezo do jovem pelo trabalho neste jornal é mais explícito na versão antiga da peça por meio da frase “É uma piada [*It's a joke*]” (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 68), ausente na edição final.

O *Daily Worker* ganhou este nome em 1924, e esteve ligado, desde a sua fundação, aos setores de esquerda e ao Partido Comunista dos EUA. Ao longo de sua história, o jornal publicou notícias relacionadas aos temas políticos e econômicos estadunidenses e internacionais (dentre eles, Depressão, a Segunda Guerra Mundial, e a luta pelos direitos civis dos negros nos anos 1960). O periódico teve grande circulação em solo americano entre os anos 1930 e 1940.

De fato, foi criada, em meados dos anos 1930, uma coluna esportiva no *Daily Worker*, que combinava notícias sobre esporte a análises socioeconômicas, além de celebrar os feitos de atletas negros. Sobre o aspecto esportivo presente no jornal, Denning comenta:

Nova Iorque era o centro da força do Partido Comunista: metade do total nacional de filiados ao partido estava em Nova Iorque, e, sob a edição de Clarence Hathaway, o *Daily Worker* havia deixado de ser um simples instrumento partidário para se transformar numa publicação que lembrava algo de um jornal

<sup>528</sup> LEE: They're not backward, they're normal. Normally anti-Semitic, anti-Negro, and anti-Soviet. They're building unions and that's good, but inside their heads it's full of fascism.

<sup>529</sup> LEE: I talked to thirty men, Edie, and I found one who even knew what socialism was. There's an openly fascist organisation in Detroit - the Knights of the White Camellia...

<sup>530</sup> Fonte: THE UNIVERSITY OF RICHMOND (HISTORY ENGINE). Knights of the White Camellia opposed in Arkansas. Disponível em: <https://historyengine.richmond.edu/episodes/view/5357>. Acesso em: 17 jul. 2015.

metropolitano, com colunistas, quadrinhos, e a seção de esportes de Lester Rodney<sup>531</sup>. (DENNING, 1997, p.16)

Durante algum tempo houve também, neste jornal, uma defesa da União Soviética como o centro do movimento proletário revolucionário (algo que está alinhado com o pensamento de Edie, provável leitora do periódico, e que se mostrou historicamente equivocado, após as denúncias dos crimes de Stalin).<sup>532</sup>

Se determinadas frases de Lee que mostram um ceticismo ao engajamento político estão ausentes da versão final da peça<sup>533</sup>, o mesmo ocorre com outras falas de Edie que reforçam a sua crença na militância de esquerda: "(...) Se você quer ser alguém bom tem que acreditar. Este é mesmo o conflito final, como diz a música. Eles estão lutando na Espanha e vão vencer; os trabalhadores alemães vão se erguer algum dia destes e destruir o Nazismo<sup>534</sup>," (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 69) / "O agora não me interessa. O futuro é que importa!<sup>535</sup> (...)" (VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 69).

Também há algumas falas ditas na versão antiga e ausentes na edição final de *Clock* na cena entre Lee (jornalista) e Sidney (segurança) num período pós-Depressão. Diferentemente da versão final, Lee pergunta ao primo na edição antiga o que aconteceu com a casa da família, e Sidney diz que homens do FBI de Porto Rico têm, agora, a posse da residência. O segurança ainda afirma que eles são boas pessoas, mas nunca cortam a grama (cf. VERSÃO ANTIGA, 1990, p. 82).

O otimismo de Sidney no futuro dos Estados Unidos após a Depressão é mais explícito na edição definitiva da peça, em que ele afirma: "Ainda assim, este é um grande país, não?"<sup>536</sup> (VERSÃO FINAL, 2012, p. 492). Esta frase, dita no diálogo com Lee, se torna irônica quando contraposta aos amigos mortos em guerra mencionados pelos primos, e aos comentários feitos pela companhia ao público remetendo às guerras da Coreia e do Vietnã, que geraram

<sup>531</sup> "New York was the center of Communist Party strength: half of the Party's total national membership was in New York, and, under the editorship of Clarence Hathaway, the *Daily Worker* had been transformed from a simple Party organ into a semblance of a metropolitan newspaper with columnists, comic strips, and Lester Rodney's sportswriting."

<sup>532</sup> Fonte: NEW YORK UNIVERSITY (THE TAMIMENT LIBRARY AND ROBERT F. WAGNER LABOR ARCHIVES). Guide to the *Daily Worker* and *Daily World* Photographs Collection. Disponível em: [http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/tamwag/photos\\_223/bioghist.html](http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/tamwag/photos_223/bioghist.html). Acesso em: 16 jul. 2015.

<sup>533</sup> Por outro lado, quando Lee tenta beijar Edie e esta diz que ele não é alguém bom, o rapaz só concorda com ela ("Ela está certa, também! [*She's right, too!*]") (VERSÃO FINAL, 2012, p. 481) na versão final da peça, sendo que, na edição antiga, a "carta" de Lee a Rose substitui a frase.

<sup>534</sup> EDIE: (...) If you want to be any good you've got to believe. It really is the final conflict, like the song says. They're fighting it out in Spain and they're going to win; the German workers are going to rise up any day now and destroy Nazism...

<sup>535</sup> EDIE: Now doesn't matter. The future matters! (...)

<sup>536</sup> SIDNEY: (...) Still and all, it's a great country, huh?

crescimento econômico e mortes. Na edição antiga, o primo de Lee não diz que o país é grande, mas que ele está apenas “diferente”: “Mas é um país diferente, não?”<sup>537</sup> (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.83). E a explicação desta diferença (alterada na versão final) aparece da seguinte forma na edição antiga: “Eu não sei – as atitudes, e tudo. Mas eu não posso mudar isto – Eu acho que estou muito preso a este país – eu ainda olho para frente! Ainda esperando pelas boas notícias! – provavelmente você acha que eu sou louco...”<sup>538</sup> (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.84).

Outra fala nesta cena que só aparece na versão antiga é dita por Sidney: “Eu sabia disto! – Vamos, Lee, deixe eu te dar uma carona – Eu tenho um carro na garagem. Posso comprar uma bebida para você?”<sup>539</sup> (VERSÃO ANTIGA, 1990, p.84). Este trecho da peça é importante, uma vez que o fato de o primo de Lee possuir um carro neste contexto, por exemplo, simboliza o progresso econômico dos anos 1940 e 1950 nos Estados Unidos, impulsionado pela participação americana na Segunda Guerra Mundial. Chama a atenção a ausência desta fala de Sidney na edição final de *Clock*.

### **As duas versões de *The American Clock*: um processo radical de revisão**

Assim, ao comparar semelhanças e diferenças entre estas duas versões da peça, é possível verificar o processo radical de revisão pelo qual *The American Clock* passou ao longo dos anos. No entanto, vale lembrar que *Clock* começou a ser escrita em 1970, e só teve sua “edição final” publicada em 1989. Neste sentido, a comparação feita nesta seção das duas versões desta obra teatral apenas exemplifica algumas das alterações feitas na peça neste processo de revisão, não tendo a ambição de contemplar todas as diferenças presentes nestas edições de *Clock*.

Se compararmos a lista de personagens e atores das produções de Nova Iorque (1980) e Londres (1986), perceberemos que há a presença de outros personagens que não aparecem em nenhum dos dois textos analisados. Jeanette Ramsay, no primeiro caso, e a “Vovó Taylor [*Grandma Taylor*]”, no segundo caso, são exemplos disso (cf. KUSHNER, 2012, p. 814-5), e também demonstram que as alterações feitas na peça, em suas diferentes montagens, são ainda mais radicais do que esta breve análise pôde contemplar.

<sup>537</sup> SIDNEY: (...) It’s a different country, though, huh?

<sup>538</sup> SIDNEY: I don’t know – the attitudes, and all. But I can’t help it – I guess I’m hooked on this country – I still look forward! Still keep waiting for the good news! – You probably think I’m crazy...

<sup>539</sup> SIDNEY: I knew it! – Come on, Lee, let me drop you – I’ve got a car in the garage. Can I buy you a drink?

Também não é viável fazer qualquer juízo de valor em relação a qual seria o “texto ideal” da peça. Mesmo que o dramaturgo tenha dito que a produção londrina gerou a “versão final” de *The American Clock*, sendo que esta apresenta muito mais inovações e recursos épicos do que a versão antiga, oriundos, dentre outras coisas, dos elementos de vaudeville utilizados (exemplo disso é o número de canções presentes na versão final – quase o triplo da edição antiga), há elementos (épicos) nesta edição antiga que são relevantes, ainda que tenham sido removidos do texto final de *Clock* (tal como o recurso das perucas e o procedimento epistolar, além de falas e comentários de personagens ao público que ajudam a esclarecer certos aspectos da peça).

De qualquer forma, a comparação feita acima destes dois textos de *The American Clock* indica como Miller trabalhou (obviamente, também influenciado pela recepção de crítica e público de suas montagens) no intuito de encontrar a melhor forma de representar cenicamente a Depressão econômica dos anos 1930 – e, neste sentido, as alterações nos elementos épicos da peça chamam a atenção.

\*\*\*

A parte B desta tese procurou analisar aspectos da interligação entre estrutura formal e matéria histórica cenicamente representada em *The American Clock*, identificando elementos épicos relevantes na representação cênica da Depressão econômica nos EUA dos anos 1930 proposta pela peça. Como foi possível verificar, são muitos os traços épicos de *Clock*, que são reflexo desta análise histórica e socioeconômica exposta cenicamente. No entanto, estes elementos épicos que fazem parte de *Clock* também são, frequentemente, consequência das concepções consideradas por Miller na construção desta obra teatral, tais como os conceitos de vaudeville, de narrativa oral e de mural. Tais conceitos utilizados pelo dramaturgo, bem como sua presença em *The American Clock*, serão analisados adiante.

### **PARTE C: "CONCEITOS ÉPICOS" EM *CLOCK***

A Parte C (seções 7, 8, 9, 10 e 11) é responsável pelo estudo de conceitos utilizados por Miller no processo de criação de *The American Clock* e de sua estrutura épica. Com exceção da breve seção sobre a presença, em *Clock*, do livro *A Origem da Família, da Propriedade*

de *Privada e do Estado* de Fredrich Engels, os outros conceitos são abertamente comentados por Miller em seus escritos sobre *Clock*.

Apesar de o título desta parte C ser “conceitos épicos” (termo utilizado apenas para fins didáticos), estas concepções não são diretamente ligadas ao épico no teatro; no entanto, sua utilização por parte de Arthur Miller auxiliou na criação dos recursos épicos em *The American Clock*. Serão discutidos, nesta parte da tese, a importância dos conceitos de vaudeville (incluindo as músicas utilizadas na peça, direta ou indiretamente ligadas à estrutura de vaudeville), de narrativa oral e de mural para a construção desta obra teatral.

## 7. Engels e *Clock*: Alguns aspectos

Chama a atenção, em *The American Clock*, a presença de algumas questões que aparecem relativas ao livro *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, do filósofo alemão do século XIX Friedrich Engels, conhecido pelo seu trabalho em conjunto com Karl Marx na análise econômica da sociedade e de sua luta de classes.

O livro é mencionado em *Clock* pelo personagem Joe, amigo de infância de Lee, na cena em que o rapaz dialoga com a prostituta Isabel. Ao observar que Joe carregava consigo este livro, Isabel pergunta:

ISABEL (*olhando para o livro*): É sobre famílias?

JOE: Não, o nome do livro é *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, de Friedrich Engels. Marxismo<sup>540</sup>.

Joe, então, tenta explicar para a moça do que se tratava esta obra de Engels:

JOE: É sobre o socialismo, onde as moças todas teriam empregos e não precisariam fazer isto [prostituição], sabe?

ISABEL: Oh, mas o que os rapazes fariam, então?

JOE (*confuso*): Bem... como, por exemplo, se eu tivesse dinheiro para abrir um consultório, eu provavelmente me casaria logo.

ISABEL: Sim, mas eu também saio com caras casados (...) <sup>541</sup> (2012, p.462-3).

---

<sup>540</sup> ISABEL (*looking at the book*): It's about families?

JOE: No, it's just called *The Origin of the Family, Private Property, and the State*, by Friedrich Engels. Marxism.

<sup>541</sup> JOE: It's about socialism, where the girls would all have jobs so they wouldn't have to do this, see.

ISABEL: Oh! But what would the guys do, though?

É interessante notar, neste diálogo, como as concepções socialistas de Joe se misturam com ideias embebidas de valores liberais, tal qual abrir o próprio negócio (consultório odontológico). De certa forma, este liberalismo é inconscientemente questionado por Isabel, que deixa a entender que seus problemas não seriam resolvidos ainda que ele conseguisse abrir seu consultório. Assim, mesmo não tendo lido o livro, Isabel apresenta uma visão mais complexa e prática da análise marxista, oriunda de sua experiência como sexual e comercialmente explorada.

A menção ao livro de Engels nesta cena não é gratuita. A obra do filósofo alemão explica detalhadamente e critica justamente o fato de, ao longo da história, a monogamia ter sido diversas vezes utilizada como base econômica da sociedade, o que faz com que haja os chamados “casamentos por conveniência”, contraídos sem amor, somente pela preservação e aquisição de bens. Esta prática (especialmente comum entre as classes abastadas), segundo Engels, está em consonância com a prostituição (representada na peça por Joe e Isabel):

Também nos dois casos, esse matrimônio de conveniência se converte com frequência na mais crassa prostituição, às vezes por parte de ambos os cônjuges, mais muito mais habitualmente por parte da mulher. Esta só se diferencia da prostituta habitual pelo fato de que não aluga seu corpo por hora, com uma assalariada, mas sim porque o vende de uma vez, para sempre, como escrava. (ENGELS, [S.d.], p.81)

E Engels defende que, somente se houvesse uma estrutura econômica coletiva, e não baseada na propriedade privada, é que haveria mais liberdade para as pessoas ficarem juntas por amor, e não por interesses econômicos.

A questão do casamento por conveniência é algo que aparece em várias cenas de *Clock*. Em tempos de Depressão como a dos EUA dos anos 1930, é perceptível que a crise afeta exatamente esta estrutura econômica dos matrimônios, e atrapalha relações com base amorosa e sexual (como no caso de Lee e a escritora de diálogos do *Superman* Edie, por exemplo, cujo envolvimento romântico foi interrompido pelas dificuldades financeiras e tensões políticas da época), favorecendo casamentos sem amor, por conveniência (representados pelo que Fanny queria fazer com Sidney e Dóris), além de incentivar a prostituição como forma de sobreviver economicamente (como dito anteriormente, algo exemplificado por Joe e Isabel).

---

JOE (*flustered*): Well... like, for instance if I had money to open an office I would probably get married very soon.

ISABEL: Yeah, but I get married guys (...)

Se Joe, por exemplo, antes da cena com Isabel, afirmava ter um “sogro” (ou seja, também uma namorada) que iria construir para ele um consultório dentário (cf. 2012, p. 460), o amigo de Lee não conseguirá nem ser dentista, e, pelo que podemos inferir da fala de Isabel acima, nem se casar, devido às dificuldades causadas pela Depressão. Nos anos 1930, houve uma diminuição dos casamentos e um prejuízo de muitos deles – exatamente por lhes faltar esta base econômica:

Essas mudanças provocaram tensões na vida familiar. Não podendo conseguir o emprego ou forçados a pedir assistência, muitos homens abandonaram suas famílias. Taxas de fecundidade e casamento diminuíram pela primeira vez no país desde os primeiros anos do século XIX. (PURDY et alii, 2008, p.208)

Na cena em que Fanny, a irmã de Rose, dialoga com o filho Sidney (cf. 2012, p. 452 e seguintes), ela argumenta que o aluguel estava atrasado, e a única saída econômica para ambos seria um matrimônio por conveniência: o rapaz se casaria com Dóris, a filha da proprietária do imóvel, quando esta tivesse dezoito anos (ou até dezessete, dado o desespero financeiro da mãe de Sidney). A moça, que tinha apenas treze anos, não aparentava ter a maturidade suficiente para decidir sobre um casamento. Isto estava sendo “acordado” entre Fanny e a genitora de Dóris, sem qualquer anuência dos dois jovens.

Este não era o sonho de Sidney, que mal conhecia a moça. Ele queria se tornar um compositor musical famoso. No entanto, Fanny incentiva o filho a não procurar um matrimônio por amor, mas sim pelas vantagens econômicas que ele trará, uma vez que ela parece não acreditar muito na consonância entre amor e casamento: “Tudo bem, mas supondo que você se casasse com *aquela* garota e um ano depois você encontrasse uma outra moça que você preferisse – o que você vai fazer, se casar todo o ano?... Mas eu só queria que você soubesse da situação”<sup>542</sup>. E finaliza seu diálogo com o filho, que lhe pediu o mês de julho para compor um grande sucesso, ironizando o desejo do rapaz de ser um compositor famoso, que não se concretizará: “Eu vou fechar a porta, vai ficar tudo em silêncio. Componha um grande sucesso, Sidney!”<sup>543</sup> (2012, p.454).

A cena, ao mesmo tempo cômica e trágica (uma vez que Fanny exemplifica as atitudes de desespero tomadas diante das necessidades materiais ocorridas num contexto extremo como o da crise de 1929), acaba resultando, de fato, no casamento de ambos, que parece ter se transformado em algo mais do que uma relação econômica, dado o aparente ciúme de Sidney

<sup>542</sup> FANNY: All right, and supposing you marry *that* girl and a year after you meet another girl you like better – what are you going to do, get married every year?... But I only wanted you to know the situation.

<sup>543</sup> FANNY: I’ll close the door, everything’ll be quiet. Write a big hit, Sidney!

na cena em que Dóris diz que poderia sair com outro rapaz (cf. 2012, p. 467 e seguintes). Chama a atenção também que, ironicamente, no final da peça, Sidney comenta que ambos estavam entre os poucos casais que não se separaram durante a Depressão (cf. 2012, p. 493).

Apenas aparentemente é que a postura de Fanny de arranjar um casamento por conveniência para o filho destoa da análise de Engels. Se, para o filósofo alemão, esta prática é mais própria das classes abastadas, a irmã de Rose tenta este tipo de matrimônio estando entre os empobrecidos da Depressão; e se este tipo de casamento representa o domínio do homem sobre a mulher, é Dóris (ou sua mãe, na realidade), no caso da peça, que teria o “poder” econômico, estando Sidney numa postura mais “submissa” financeiramente:

Se a monogamia foi, no entanto, de todas as formas de família conhecidas, a única em que se pôde desenvolver o amor sexual moderno, isso não significa, de modo algum, que ele tenha se desenvolvido de maneira exclusiva ou ainda predominante, sob forma de amor mútuo dos cônjuges. A própria natureza da monogamia, solidamente baseada na supremacia do homem, exclui esta possibilidade. Em todas as classes historicamente ativas, isto é, em todas as classes dominantes, o casamento continuou sendo o que havia sido desde o casamento pré-monogâmico, coisa de conveniência, arranjada pelos pais. (ENGELS, [S.d], p.80)

O fato é que o mesmo desejo, analisado por Engels, de adquirir bens e fortunas por meio de um casamento arranjado, sem amor, está presente nesta postura de Fanny. Quando a mãe de Sidney diz que este deve se casar com Dóris para herdar a padaria da proprietária do imóvel (cf. 2012, p. 453), esta intenção em obter a herança da moça alude à concepção de Engels de que, num determinado momento da história da humanidade, o homem passou a subjugar a mulher de tal modo que até os bens dessa acabam, de uma forma ou de outra, sendo controlados pelo poder masculino – algo reforçado pelos casamentos por conveniência: trata-se do “domínio do homem com a finalidade expressa de procriar filhos cuja paternidade fosse indiscutível e essa paternidade é exigida porque os filhos deverão tomar posse dos bens paternos, na qualidade de herdeiros diretos<sup>544</sup>” (ENGELS, [S.d.], p. 72). Diferentemente da mulher, este homem com poder econômico tem o privilégio da relação extraconjugal (algo comentado por Isabel acima), e subjuga o sexo feminino de diferentes formas:

---

<sup>544</sup> Sendo a família patriarcal a base econômica da sociedade atual, não coincidentemente, o vaudeville tinha como alvo, para obter os seus lucros, exatamente esta base econômica, sendo definido como um tipo de teatro de variedades “asséptico”, voltado especialmente à família de classe média. Isto é visto, com mais detalhes, na seção do trabalho que estuda a presença do vaudeville em *Clock*.



A derrocada do direito materno foi a derrota do sexo feminino na história universal. O homem tomou posse também da direção da casa, ao passo que a mulher foi degradada, convertida em servidora, em escrava do prazer do homem e em mero instrumento de reprodução (ENGELS, [S.d.], p. 67).

Esta é justamente a reclamação de Rose no final da peça. Tal como será visto adiante, ela e a mãe de Arthur Miller compartilham o fato de terem sido objeto de um casamento por conveniência cujo único objetivo era a junção de bens de duas famílias abastadas. Rose, que gostava de artes, e, aparentemente, queria poder estudar mais (e, provavelmente, também trabalhar), se queixa de que muitas mulheres como ela têm sido “aprisionadas” pelo casamento, impedidas de terem sua vida profissional, tornando-se meros instrumentos de reprodução de herdeiros, sendo desprezadas, subjugadas e maltratadas por seus maridos, portadores do poder econômico. Nas palavras da mãe de Lee: “Eles tratam uma mulher como uma vaca, enchem-na de bebês e as trancam dentro de casa o resto de suas vidas”<sup>545</sup> (2012, p.494).

Engels também comenta, em *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, algo que remete, de certa forma, ao mercado financeiro americano representado na peça. O filósofo aponta os comerciantes como os primeiros a lucrarem sem participarem diretamente do processo de produção: “Agora, surge pela primeira vez uma classe que, sem tomar absolutamente parte na produção, conquista a direção da produção em seu todo e submete a si economicamente os produtores” (ENGELS, [S.d.], p. 180). Esta concepção pode ser associada à cena dos investidores, por exemplo, daqueles que não lucram com a estrutura produtiva, e sim com a especulação na bolsa de valores, algo alheio ao sistema de produção. Além disso, as palavras do filósofo alemão também tem eco no comentário de Lee ao público, em que este se refere ao fato de doze executivos do ramo do tabaco ganharem mais do que trinta mil fazendeiros que o produzem (cf. 2012, p. 461) – ou seja, com o comércio e o mercado financeiro lucrando mais do que os produtores (neste caso, agrícolas).

O estudioso alemão também analisa os conceitos de empréstimo: “Após a venda de mercadorias por dinheiro, veio o empréstimo e, com ele, os juros e a usura” (ENGELS, [S.d.], p. 181), e, conseqüentemente, de hipoteca, com os quais sofrem Henry Taylor, o proprietário rural de Iowa, a família Baum, e cuja presença em *The American Clock* foi analisada em outras seções do trabalho: “A terra podia agora tornar-se mercadoria, podia ser vendida ou penhorada. Logo que se introduziu a propriedade privada da terra, criou-se a hipoteca (...)” (ENGELS, [S.d.], p. 181).

---

<sup>545</sup> ROSE: They treat a woman like a cow, fill her up with a baby and lock her in for the rest of her life.

As ideias de Engels também se fazem presente na cena do *relief office*. Kapush, o imigrante do leste europeu acusado de ser fascista pelo irlandês Dugan, expõe as suas opiniões neste episódio de *Clock*. Segundo Kapush, o problema dos EUA seria a ignorância: “Ignorância, ignorância! As pessoas não conhecem os fatos. O melhor sistema de bibliotecas públicas do mundo inteiro e ninguém vai lá a não ser os judeus<sup>546</sup>” (2012, p.474).

Esta frase de Kapush é significativa, uma vez que ela pode indicar que este seria judeu. Assim, seu conflito com Dugan, que é irlandês, teria também raízes históricas, relatadas por Zinn (2010, p. 196):

Os irlandeses, ainda relembrando o ódio contra eles quando chegaram aos EUA, começaram a conseguir empregos na nova máquina política que queria os seus votos. Aqueles que se tornaram policiais encontraram os novos imigrantes judeus. Em 30 de julho de 1902, a comunidade judaica de Nova Iorque fez um funeral público para um importante rabino, e uma rebelião se iniciou, liderada por irlandeses que se incomodaram com o fato de judeus terem vindo para o seu distrito.<sup>547</sup>

Curiosamente, se há a possibilidade de que Kapush seja um judeu que, neste momento histórico, era adepto de ideias de cunho fascista, Arthur Miller, ao contrário, tem esta origem familiar judaica, e, no entanto, se aproximou das concepções marxistas (como será visto adiante, este contato com o marxismo tem origem em sua juventude, assim como ocorre com Lee e com Joe). Neste sentido, o dramaturgo americano se aproxima de outros intelectuais judeus do século XX que viram no marxismo uma alternativa de pensamento cujo desenvolvimento poderia criar um mundo em que os houvesse mais igualdade entre os homens:

Este tipo específico de universalismo ao qual estes jovens intelectuais judeus foram levados quando encontraram o marxismo é mais bem exemplificado no século XX por internacionalistas revolucionários de origem judaica como Rosa Luxemburgo, Leon Trotsky e o próprio Deutscher, que procuraram superar a ordem social existente no intuito de construir uma cultura mundial que utilizasse o melhor de todos os povos de todas as classes, grupos étnicos e continentes<sup>548</sup>. (WALD, 1987, p.28)

---

<sup>546</sup> KAPUSH: Ignorance, ignorance! People don't know facts. Greatest public library system in the entire world and nobody goes in but Jews.

<sup>547</sup> “The Irish, still recalling the hatred against them when they arrived, began to get jobs with the new political machines that wanted their vote. Those who became policemen encountered the new Jewish immigrants. On July 30, 1902, New York's Jewish community held a mass funeral for an important rabbi, and a riot took place, led by Irish who resented Jews coming into their neighborhood”.

<sup>548</sup> “The particular kind of universalism to which these young Jewish intellectuals were drawn as they encountered Marxism is best exemplified in the twentieth century by such revolutionary internationalists of Jewish origin as Rosa Luxemburg, Leon Trotsky, and Deutscher himself, who sought to overthrow the existing social order in order to construct a world culture that drew the best from all people from every class, ethnic group, and continent.” [tradução minha]

Do mesmo modo, Wald comenta que alguns destes intelectuais judeus que enxergavam no marxismo a possibilidade de luta contra vários tipos de opressão também mostraram “de fato, uma especial empatia com a história dos judeus devido ao seu registro constante de lutas contra a opressão<sup>549</sup>” (WALD, 1987, p.28). Embora esta não seja exatamente uma citação sobre Miller, ela, de certa forma, também se aplica ao dramaturgo norte-americano em sua origem judaica e seu uso do marxismo, exemplificado pela presença do livro de Engels na peça.

Após pronunciar esta fala sobre os judeus, Kapush ouve Lee lhe chamar de “índio iroquês<sup>550</sup> (*Iroquois*)”. A menção feita pelo filho de Rose a este grupo indígena norte-americano também merece atenção por sua relação com as reflexões feitas por Engels em *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*.

Esta frase de Lee remete aos indígenas que viveram no Estado de Nova Iorque, local em que se encontra o *relief office* da peça. Engels chama a atenção para o fato de que estes índios iroqueses estão entre os que tiveram uma forma de organização política das mais complexas. Havia uma federação de nações iroquesas de considerável igualdade política entre seus membros: “Nos Estados Unidos, a forma mais desenvolvida de uma federação dessa natureza é encontrada entre os Iroqueses” (ENGELS, [S.d], p.105). No entanto, a noção de Estado como um órgão alheio ao povo e que pode reprimi-lo, tal como analisa o filósofo alemão, ainda não era conhecida por esta tribo indígena: “Fiz a descrição pormenorizada dela, seguindo Morgan, em virtude de podermos estudar aqui a organização de uma sociedade que não conhecia ainda o Estado. O Estado pressupõe um poder público especial, distinto do conjunto dos cidadãos que o compõem” (ENGELS, [S.d], p.106-7).

Neste sentido, se Lee, ao se referir aos iroqueses, tentou chamar Kapush de “bárbaro” ou “selvagem”, ironicamente, podemos pensar que o efeito foi justamente o contrário, pois, apesar de não ter se desenvolvido na civilização moderna, o alto grau de evolução, a complexidade e o caráter democrático da estrutura política iroquesa não condizem com adjetivos relacionados à selvageria. Além disso, curiosamente, se o imigrante do leste europeu era de fato fascista, ele defendia um Estado forte – algo oposto ao que ocorria entre os iroqueses e à autonomia política considerável de suas tribos.

---

<sup>549</sup> “some, in fact, felt a special empathy with Jewish history because of its record of struggle against oppression.” [tradução minha]

<sup>550</sup> LEE: What’re you, Iroquois?

Estes são alguns exemplos de como Arthur Miller não se refere, em *The American Clock*, ao livro *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* de Engels por acaso: há concepções na obra do filósofo alemão úteis para a análise social e econômica presente na peça e que remetem, direta ou indiretamente, à década de Depressão econômica – dentre as quais, podemos citar a questão do casamento por conveniência, a análise de conceitos como empréstimo financeiro e hipoteca, e a referência indireta ao sistema político iroquês.

## **8. A presença do vaudeville em *The American Clock***

Em textos críticos como “Condições da Liberdade: Duas Peças dos Anos 70”, Arthur Miller afirma que só conseguiu encontrar a forma adequada para representar cenicamente a Depressão em *The American Clock* na montagem londrina de 1986, em que a estrutura do vaudeville foi utilizada: “Mas foi no Teatro Nacional Britânico [*British National Theatre*], dois anos depois [da montagem em Los Angeles, em 1984], que a vivacidade teatral desta peça foi finalmente conseguida. O segredo foi o vaudeville”<sup>551</sup>. Neste sentido, é preciso analisar o que é o vaudeville e como ele se faz presente na forma e na matéria cenicamente representada por *Clock*.

O vaudeville é um tipo de espetáculo (teatral, musical, circense) que tomou forma nos EUA entre o fim do século XIX e o início do XX, até a época da Depressão, em que rádio e cinema, de certa forma, absorveram sua hegemonia, e a crise econômica abalou suas bases financeiras. A ascensão do vaudeville se iniciou por volta de 1880, e foi “até 1932, quando o seu grande centro, o *Palace Theatre* de Nova Iorque, abandonou as apresentações ao vivo e se tornou um cinema” (THE COLUMBIA... 2013, p.1)<sup>552</sup>. Ele é parte da cultura popular e da indústria de entretenimento da época. Snyder (1989, p. 35), por exemplo, usa o termo “teatro legítimo [*legitimate theatre*]” para designar as apresentações do chamado “drama sério”, e diferenciá-lo do vaudeville.

A presença do vaudeville no período de transição do século XIX para o XX foi marcante no universo da cultura popular dos EUA: “No início do novo século, o vaudeville havia

<sup>551</sup> “But it was in the British National Theatre production two years later that the play’s theatrical life was finally achieved. The secret was vaudeville”. (...). MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 777.

<sup>552</sup> “(...) until 1932, when its greatest center, New York’s *Palace Theatre*, abandoned live shows and became a movie theater”. THE COLUMBIA ELECTRONIC ENCYCLOPEDIA. Verbete sobre vaudeville. 6th Edition, Feb. 2013, p. 1. Disponível em: <http://connection.ebscohost.com/c/reference-entries/85548646/vaudeville>. Acesso em: 11 nov. 2014. [tradução minha]

se tornado a força dominante na indústria de entretenimento dos EUA<sup>553</sup> (ALLEN, 1991, p. 183). Sua influência foi tão forte que mesmo depois de seu desaparecimento (causado, dentre outras coisas, pela Depressão econômica) muitos artistas que cantavam e atuavam cenicamente no vaudeville passaram a abastecer a nascente indústria cultural do rádio, do cinema e da televisão.

O espetáculo de vaudeville consistia em apresentações curtas e autônomas de música, dança, circo, acrobacias e de mágica, além de esquetes humorísticos e teatrais. De certa forma, sua base estrutural está mais próxima de um teatro de cunho épico – uma vez que se baseia em “episódios” independentes entre si – do que da estrutura de causa e consequência temporalmente linear presente na forma dramática:

Vaudeville eram palhaços bufões e comediantes endiabrados que desafiavam códigos de conduta antigos envolvendo comportamento polido e apropriado. Eram canções sentimentais sobre a Mãe e sobre a dor do amor não-correspondido. Eram produções elaboradas e harmoniosas que prenunciavam o início do teatro musical norte-americano. Eram os filhos de escravos e imigrantes, cujo canto, dança e música deram um significado novo e multicultural para a identidade americana (SNYDER, 1989, p.xiv)<sup>554</sup>.

Este tipo de entretenimento popular também apresentava contradições profundas, como a criação de estereótipos raciais e a exploração financeira dos artistas por parte dos empresários:

E havia aspectos desagradáveis: os empresários ambiciosos que tiravam os seus lucros pagando salários menores para os trabalhadores do setor artístico, as frustrações de artistas que almejavam o estrelato mas não o conseguiam, e os estereótipos raciais presentes neste tipo de espetáculo que deformavam a imagem dos negros americanos<sup>555</sup> (SNYDER, 1989, p.xiv).

Se Miller queria construir um mural da sociedade norte-americana em *The American Clock*, analisando e representando cenicamente vários setores sociais durante a Depressão

---

<sup>553</sup> “By the beginning of the new century, vaudeville had become the dominant force in American show business”. [tradução minha]

<sup>554</sup> “Vaudeville was slapstick clowns and devilish comedians who challenged old codes of propriety and gentility. It was sentimental songs about Mother and the pain of unrequited love. It was elaborately tuneful productions that heralded the beginning of American musical theatre. It was the children of slaves and immigrants, whose singing, dancing and music gave a new, multicultural meaning to American identity.” SNYDER, W. R. *The voice of the city: vaudeville and popular culture in New York*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1989. Os trechos deste livro citados neste trabalho têm tradução minha.

<sup>555</sup> “And there were sour notes: the grasping entrepreneurs who squeezed their money out of performer’s paychecks, the frustrations of artists who aimed for stardom but fell short, and the ugly racial stereotypes that distorted the portrayal of black Americans”.

(algo que será estudado posteriormente), o vaudeville também tinha como objetivo lidar com esta diversidade de raças, gêneros, etnias e classes, numa Nova Iorque que é metonímia desta pluralidade nos EUA:

A genialidade deste tipo de espetáculo estava em sua habilidade para falar com uma plateia complexa e infinitamente diversa. Na década de 1890, a imigração e a industrialização transformaram Nova Iorque numa cidade cuja população era composta por pessoas de diferentes nacionalidades, religiões, etnias e classes sociais – todas elas, aparentemente, em conflito com a definição dos papéis sociais próprios de homens e mulheres. Os nova-iorquinos pareciam ter, entre si, um número igual de diferenças e semelhanças.<sup>556</sup> (SNYDER, 1989, p.xiv)

A imigração e a industrialização do século XIX fizeram de Nova Iorque uma cidade socialmente estratificada, com um público dividido por classe, raça, etnia e gênero. O objetivo dos empresários de vaudeville era criar um tipo de teatro que atraísse todas estas pessoas de diferentes origens, colocando-as “sob o mesmo teto [*under one roof*]” (SNYDER, 1989, p.4):

O vaudeville, tal como a maioria das coisas, tinha como base uma ideia simples: espetáculos no palco com algo para todo o mundo. Mas numa cidade como Nova Iorque, com uma grande diversidade, esta nunca foi uma tarefa fácil. Cada espetáculo tinha que ter muitas piadas rústicas para operários, muito *glamour* para mulheres de classe média, e bastante sentimento para imigrantes com saudade da terra natal. Um espetáculo completo deveria ter uma sucessão sincronizada de artistas desafiando o perigo, comediantes, contadores de histórias tristes, e cantores de músicas românticas. Esta combinação fez do vaudeville a forma mais aclamada de teatro no início do século XX.<sup>557</sup> (SNYDER, 1989, p.xiii).

No entanto, o vaudeville surgiu sob um período de grandes mudanças culturais em solo estadunidense. Os princípios vitorianos (cuja classificação, como dito anteriormente, se baseia no nome da rainha Vitória e em seu longo reinado na Inglaterra), com sua busca por uma moral rígida, influenciavam os costumes sociais nos EUA do século XIX: “Os melodramas, o vaudeville, o *show* de variedades e os filmes ensinaram os americanos a romperem com a disciplina, a sobriedade, a parcimônia, e a repressão sexual que estruturavam a cultura

---

<sup>556</sup> “The genius of such shows lay in their ability to speak to a complex and infinitely varied audience. By the 1890s, immigration and industrialization had made New Yorkers a people of divergent nationalities, religions, races, and classes – all of them wrestling, it seemed, with the definition of the proper roles of men and women. New Yorkers seemed to have as many differences as similarities”.

<sup>557</sup> “Vaudeville, like most successful things, was based on a simple idea: stage shows with something for everyone. But in a city with the enormous diversity of New York, that was never a simple proposition. Each show had to have enough rough fun for workingmen, enough glamour for middle-class women, and enough old-country sentiment for immigrants far from home. A complete bill was a synchronized succession of daredevils, comics, tearjerkers, and crooners. The combination made vaudeville the most widely enjoyed form of turn-of-the-century theatre”.

vitoriana<sup>558</sup>” (LIPSITZ, 1990, p. 10). Além disso, esta cultura popular vitoriana tinha como base concepções tais como o conceito de tradição: “Do período colonial até meados do século XIX, a cultura popular dos EUA era profundamente influenciada pela ideia de costume, tradição, e festividade pública.<sup>559</sup>” (SNYDER, 1989, p.xv).

Se a cultura popular do século XIX era baseada nesta moral vitoriana rígida e nas manifestações artísticas locais e públicas, o século XX trará o surgimento dos meios eletrônicos de comunicação de massa (televisão, rádio, cinema), e uma indústria de entretenimento que tende a padronizar e a globalizar os produtos culturais, no intuito de transformá-los em mercadoria própria para o consumo privado. O vaudeville surge justamente nesta transição entre o vitoriano e o moderno, contribuindo para esta transformação:

O Vaudeville surgiu no meio desta transição e ajudou a acontecer. A polifonia do teatro de vaudeville era parcialmente causada pelo contraste entre a velha e a nova cultura popular. Os espetáculos de vaudeville tinham ritmo, energia, e estavam conectados ao agora, mas a indústria que os criava era burocrática e hierárquica<sup>560</sup> (SNYDER, 1989, p.xv).

No entanto, apesar da tentativa de trazer diferentes tipos de público ao vaudeville, os seus idealizadores queriam torná-lo uma forma de espetáculo “asséptica”, sem prostituição, palavrões, bebidas, cigarros, e até mesmo sem elementos da cultura da classe operária, no intuito de agradar, especialmente, a classe média americana:

Peiss argumenta que “O mundo burguês” contrapunha ideais burgueses às atividades dos trabalhadores. A ideologia da classe média preconizava “valores como a sobriedade e o doméstico contra a dissipação e a promiscuidade daqueles que estavam acima e abaixo na escala social”, em contraste, por exemplo, com a classe trabalhadora, vista como “indisciplinada” por esta mesma classe média (...) <sup>561</sup> (WARD, 2010, p. 111).

---

<sup>558</sup> “Melodramas, vaudeville and variety shows, and motion pictures taught Americans to make a break with the discipline, sobriety, thrift, and sexual repression that formed the core of Victorian culture.” [tradução minha]

<sup>559</sup> “From colonial days to the middle nineteenth century, American popular culture was deeply influenced by custom, tradition, and public festivity (...)”.

<sup>560</sup> “Vaudeville arose in the middle of this transition and helped it along. The vaudeville theatre’s polyphony was partly caused by the contrast between old and new popular culture. Vaudeville shows had bounce, immediacy, and energy, but the industry that presented them was bureaucratic and hierarchical.”

<sup>561</sup> “‘The bourgeois world,’ Peiss argues, counterposed bourgeois ideals with the activity of the working class. In contrast to the undisciplined working class, middle-class ideology valorized ‘such values as sobriety and domesticity against the dissipation and promiscuity of those higher and lower in social rank’”. [tradução minha]

Neste sentido, o vaudeville encontrou sua estrutura em alguns tipos de espetáculos que faziam parte do universo de entretenimento popular estadunidense do século XIX (como o *burlesque* e o teatro de variedades), mas retirou deles todo o seu conteúdo licencioso:

Transformar o teatro de variedades em vaudeville significava muito mais do que mudar um nome. Estruturalmente, ambos eram virtualmente idênticos: uma série de atos individuais organizados em conjunto para produzir um espetáculo completo de entretenimento. O nome tinha uma origem mais complexa. De acordo com uma interpretação vigente, “vaudeville” era, em sua origem, um termo francês que se referia tanto a baladas pastorais do vale do rio Vire quanto a canções urbanas populares: *voix de ville*, ou “voz da cidade”. No século XVIII, “vaudeville” significava entretenimento com música e comédia. Mas o vaudeville, tal com os americanos o entendiam no fim do século XIX, era teatro de variedades que os empresários moldavam para homens e mulheres de classe média e suas famílias, retirando deste tipo de espetáculo qualquer atmosfera de álcool e cigarro, qualquer conteúdo licencioso e masculino (SNYDER, 1989, p.12).<sup>562</sup>

Ao mesmo tempo, por meio dos grandes teatros voltados ao vaudeville, os empresários do setor conseguiam atingir tanto as aspirações da classe média quanto da operária: “Havia uma proposta nesta opulência. Tal como Renton observou, a decoração presente em determinados teatros de vaudeville alimentava os sonhos de luxo da classe operária e a ideia de *status* da classe média”<sup>563</sup> (SNYDER, 1989, p.88).

Estas informações indicam um aspecto muito importante ligado ao vaudeville: “Em primeiro lugar, Vaudeville era um negócio (...)”<sup>564</sup> (SNYDER, 1989, p.xiii). O desejo de inserir vários segmentos sociais numa mesma plateia também está relacionado à proposição destes empresários do setor em lucrar cada vez mais com este tipo de espetáculo. Os teatros de vaudeville eram estrategicamente estruturados próximos a áreas comerciais. Além disso, eram impulsionados pela propaganda em jornais, e estavam em regiões com um sistema de trânsito cada vez mais desenvolvido, com melhorias tais quais as linhas metroviárias. Vale lembrar, por exemplo, que o metrô de Nova Iorque – local no qual Joe, o amigo de Lee, se

---

<sup>562</sup> “Transforming the variety theatre of the saloons into vaudeville meant more than changing a name. Structurally, the two were virtually identical: a series of individual acts strung together to produce a complete bill of entertainment. The name had a more complex origin. According to a standard interpretation, ‘vaudeville’ was originally a French term, referring to either pastoral ballads from the valley of the River Vire or urban folksongs: *voix de ville*, or ‘voice of the city’. By the eighteenth century, ‘vaudeville’ meant entertainments of music and comedy. But vaudeville, as turn-of-the-century Americans understood it, was variety theatre that entrepreneurs made tasteful for middle class women and men and their families by removing the smoky, boozy, licentious male atmosphere.”

<sup>563</sup> “There was a purpose to this opulence. As Renton noted, vaudeville house decor fed working-class dreams of luxury and middle-class ideas of status”.

<sup>564</sup> “First and foremost, Vaudeville was a business.”



suicida em *The American Clock* (cf. 2012, p. 478) – passou a funcionar efetivamente no início do século XX, em plena era de ascensão do vaudeville.

O aspecto empresarial e comercial do vaudeville era tão forte que houve a origem do monopólio econômico neste setor, sendo B. F. Keith e Edward F. Albee<sup>565</sup> os principais responsáveis por transformar a estrutura que viabiliza este tipo de espetáculo numa grande corporação (neste sentido, o vaudeville está diretamente ligado, em *The American Clock*, ao personagem Ted Quinn, tal como será visto adiante):

Por volta de 1895, alguns empresários de vaudeville começaram a perceber as vantagens competitivas que havia na interligação de seus próprios teatros ou pequenos circuitos com outros no intuito de monopolizar o tempo de determinados atos para toda a temporada, e de diminuir os salários semanais dos artistas eliminando intervalos em seus cronogramas. Em 1901, Keith se sentiu obrigado a proteger a sua própria posição. Em janeiro, ele convocou um encontro entre os principais gestores de vaudeville do país, de leste a oeste, e os persuadiu a formar um oligopólio clássico com o objetivo de reduzir salários, responder ao fato de os artistas de vaudeville terem formado um sindicato trabalhista, e também limitar a competição entre os empresários do setor organizando o país em protetorados para cada circuito. No final do encontro, 62 dos 67 mais importantes teatros de vaudeville dos EUA se uniram numa organização chamada Associação dos Empresários de Vaudeville [VMA ou VMPA]<sup>566</sup> (ALLEN, 1991, p.185).

Esta estrutura monopolista dos teatros de vaudeville é classificada por Snyder (1989) como o “polvo” de Keith e Albee (*The Keith-Albee “Octopus”*). A imagem deste animal pode ser utilizada uma vez que as principais casas de espetáculo como o *Palace* e órgãos burocráticos como a U.B.O. (*United Booking Office*), responsável pela contratação dos artistas para os *shows*, eram o “cérebro” do polvo, e ficavam no *Times Square*, centro comercial de Nova Iorque, enquanto os seus “tentáculos” representavam os outros teatros espalhados pelo país e ligados ao “circuito” Keith-Albee.

A corporação ligada ao vaudeville e criada por estes dois empresários chegou a receber investigações do governo. A Comissão Federal do Comércio (*Federal Trade Commission*, ou *F.T.C.*) investigava em 1918 se a organização de Keith e Albee havia violado o *Sherman*

<sup>565</sup> Ao que as pesquisas indicam, o avô adotivo do renomado dramaturgo americano Edward Albee.

<sup>566</sup> “As early as 1895, some vaudeville entrepreneurs began to realize the competitive advantage to be gained by linking their own theaters or small circuits with others so as to monopolize the time of particular acts for an entire season, and, in doing so, to bargain for lower weekly salaries by eliminating gaps in their schedules. By 1901, Keith was obliged to protect his own position. In January he called a meeting of the country's major vaudeville interests, east and west, persuading them to form a classic oligopoly to reduce the salaries of performers, respond to the formation of a labor union by vaudeville performers, and limit competition among members by carving up the country into protected territories for each circuit. By the end of the meeting, sixty-two of the sixty-seven most important vaudeville theaters in the country had been united under the banner of the Vaudeville Managers' Association (VMA)”. [tradução minha]

*Anti-Trust Act*, lei federal aprovada no Congresso americano e promulgada em 1890 que proibia o monopólio comercial e a formação de grandes corporações<sup>567</sup>. Numa carta anônima enviada a esta comissão, havia a denúncia de que o sistema Keith-Albee

Era uma faca de dois gumes. Ela feria os donos de teatro ao impedir que eles tivessem acesso aos melhores e mais vitalmente necessários artistas se estes donos não dessem ao sistema Keith a preferência nos negócios, e feria os artistas ao impedir que eles tivessem acesso aos melhores e mais vitalmente necessários teatros<sup>568</sup> (SNYDER, 1989, p.73).

No entanto, esta comissão não conseguiu diminuir o poder do circuito Keith-Albee, exemplificando como o *Sherman Anti-Trust Act* apresentou, ao longo da história dos EUA, limitações para impedir a formação de corporações, tais como o uso desta lei para barrar greves interestaduais (uma vez que elas eram vistas como “empecilho” para o livre comércio) e as decisões da Suprema Corte dos EUA em favor dos monopólios:

Em 1895 a Suprema Corte interpretou o *Sherman Act* de uma forma que o tornou inofensivo. A Corte instituiu que o monopólio na refinaria de açúcar era o monopólio na fabricação, e não no comércio, e então não deveria ser regulado pelo Congresso por meio do *Sherman Act* (*EUA vs. E.C. Knight Co.*). A corte também disse que o *Sherman Act* podia ser usado contra greves interestaduais (a greve ferroviária de 1894) porque elas restringiam o comércio. Também declarou inconstitucional uma pequena tentativa do Congresso de aumentar o imposto sobre altas rendas (*Pollock vs. “Fazendeiros” Companhia Loan & Trust*). Em anos seguintes a Suprema Corte se recusaria em acabar com os monopólios da *Standard Oil* e da *American Tobacco* [da indústria de tabaco], argumentando que o *Sherman Act* proibia apenas fusões empresariais “irrazoáveis”, que impediam o livre comércio<sup>569</sup> (ZINN, 2010, p. 192).

Os artistas de vaudeville também tentaram criar sindicatos no intuito de combater o monopólio Keith-Albee, uma vez que outro dos objetivos desta organização corporativa era

<sup>567</sup> OUR DOCUMENTS. Verbete sobre o *Sherman Anti-Trust Act*. Disponível em: <http://www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=true&doc=51>. Acesso em: 29 ago. 2015.

<sup>568</sup> “had a double edged sword. Against the theatre owner it cuts by refusing him the best and the vitally necessary acts if he does not give it the exclusive booking privilege, and against the acts it cuts by refusing them work in the best and vitally necessary theatres.”

<sup>569</sup> “In 1895 the Court interpreted the Sherman Act so as to make it harmless. It said a monopoly of sugar refining was a monopoly in manufacturing, not commerce, and so could not be regulated by Congress through the Sherman Act (U.S. v. E. C. Knight Co.). The Court also said the Sherman Act could be used against interstate strikes (the railway strike of 1894) because they were in restraint of trade. It also declared unconstitutional a small attempt by Congress to tax high incomes at a higher rate (Pollock v. ‘Farmers’ Loan & Trust Company). In later years it would refuse to break up the Standard Oil and American Tobacco monopolies, saying the Sherman Act barred only ‘unreasonable’ combinations in restraint of trade”.

diminuir os salários do setor artístico. Foi deste modo que nasceu o grupo “Ratos Brancos [White Rats]”, sindicato dos artistas de vaudeville.

Os “Ratos” tentaram organizar uma greve em 1911; fizeram performances em prol de mobilizações de outros setores trabalhistas, com os quais tiveram contato. O sindicato também tentou criar o seu próprio circuito de apresentações de vaudeville, autônomo ao sistema Keith-Albee. No entanto, ao entrar novamente em greve em 1916-7, a corporação se organizou, criando uma “lista negra [blacklisting]” com os artistas envolvidos nesta ação grevista, e os baniu do circuito, tirando-lhes as possibilidades de trabalho:

Com o sistema burocrático de Keith já organizado, a lista negra foi simples e efetiva. Espiões no sindicato e entre os artistas sem filiação sindical, e leituras minuciosas das publicações dos “Ratos” deram à Associação Protetora dos Empresários de Vaudeville [V.M.P.A.] uma lista com os grevistas. Muitos deles foram então banidos do circuito de Keith<sup>570</sup> (SNYDER, 1989, p.77).

A lista negra foi efetiva para derrotar os “Ratos” e mostrar a força do monopólio Keith-Albee: “Apesar de os empresários do setor de vaudeville terem levado vários meses para recuperarem as suas perdas, os ‘Ratos’ foram vencidos (...). O sindicato se tornou moribundo desde que perdeu a greve em 1917<sup>571</sup>” (SNYDER, 1989, p.78). Este procedimento de “lista negra” foi também investigado pela Comissão Federal do Comércio (F.T.C.) citada acima, mas a comissão, curiosamente, concluiu que a corporação vaudevilliana não havia infringido leis federais.

Com a estrutura monopolista de Keith e Albee formada, criou-se a concepção de “grandes [big time]” e “pequenos [small time]” teatros de vaudeville. Os teatros mais suntuosos, obviamente, eram os grandes, em que se encontravam os principais artistas de renome nacional. No entanto, as pequenas casas de espetáculo também tinham o seu funcionamento, que incluía, além das apresentações habituais, competições, concursos de beleza e brindes, complementados por promoções designadas a chamar a atenção da vizinhança (cf. SNYDER, 1989, p.99). Vale lembrar que, no início do segundo ato de *The American Clock* (cf. 2012, p. 458), Rose fala sobre as inúmeras competições e promoções que havia durante a Depressão, sendo a afirmação, talvez, alguma alusão a este tipo de “vaudeville de bairro”.

---

<sup>570</sup> “With the Keith bureaucracy already in place, the blacklist was simple and effective. Spies in the union and among unaffiliated actors and careful readings of the Rats’ publications provided the V.M.P.A. [Vaudeville Managers’ Protective Association] with a list of Rats. Many were then banned from the Keith booking offices”

<sup>571</sup> “Although it would take the managers several months to recoup their losses, the Rats were beaten (...). The union had been moribund since losing the strike in 1917”.

Outra comparação que pode ser feita entre aspectos do vaudeville e personagens de *The American Clock* é que, assim como Sidney, primo de Lee, tinha o sonho de ser famoso como compositor musical, e não obteve a fama que desejava, tornando-se segurança no final da peça, muitos artistas de vaudeville aspiravam ao estrelato, mas, na verdade, só encontravam o desemprego: “A possibilidade de se tornar um milionário no mundo do vaudeville era, em parte, uma ilusão. De acordo com um estimativa, existiam por volta de 20 mil artistas de vaudeville na América em 1919, mas havia emprego apenas para 8 ou 9 mil”<sup>572</sup> (SNYDER, 1989, p.46).

Aliás, Sidney também representa esta forte ligação entre as músicas populares da época (que estão presentes em *The American Clock*) e o vaudeville. A maioria das canções era composta no antigo distrito nova-iorquino de *Tin Pan Alley*; assim, *Tin Pan Alley* e o vaudeville dependiam um do outro, uma vez que o primeiro usava o segundo para divulgar as músicas, e os artistas do segundo utilizavam o primeiro para obter canções (cf. SNYDER, 1989, p.124-5). Isto será visto de forma mais detalhada na seção sobre as músicas de *Clock*.

É necessário destacar, também, além dos filhos de pessoas envolvidas no próprio mundo do *show business*, imigrantes, operários, negros e mulheres na construção da arte do vaudeville. Eles encontraram, neste tipo de espetáculo, uma possibilidade, ainda que pequena, de ascensão e emancipação social e econômica: “(...) O vaudeville foi criado, em boa parte, por pessoas de origem imigrante e operária, que cederam tanto o seu talento como espectadores para a plateia” (SNYDER, 1989, p.43)<sup>573</sup>. E, assim como os *hobos* dos anos 1930, representados cenicamente em *The American Clock*, muitos destes artistas viajavam pelo país, e eram vistos como vadios (*vagrants*) e “ciganos” (cf. SNYDER, 1989, p.44).

Tanto como espectadoras quanto na atuação no palco, as mulheres, por exemplo, viram, no vaudeville, uma forma de se libertar e escapar do excesso de restrições moralistas da era vitoriana, obviamente muito mais rígidas com o sexo feminino do que com o masculino: “Todos que participaram foram transformados. Mulheres de classe média experimentaram alternativas às restrições danosas do Vitorianismo quando elas assistiam ao canto e à dança ciclônicas de Eva Tanguay<sup>574</sup>” (SNYDER, 1989, p.xvi).

---

<sup>572</sup> “The prospect of becoming a vaudeville millionaire was partly an illusion. According to one estimate, there were some 20,000 vaudevillians in America in 1919, but there was work for only 8,000 or 9,000”.

<sup>573</sup> “(...) Vaudeville was created largely by people from immigrant and working-class backgrounds who supplied both its talent and audiences”.

<sup>574</sup> “All who participated were transformed. Middle-class women experimented with alternatives to the chafing restraints of Victorianism when they watched the cyclonic singing and dancing of Eva Tanguay”.

É comum que cada apresentação dentro de um espetáculo de vaudeville seja chamada de “ato [act]”, embora sua construção seja muito diferente de atos dramáticos causalmente interligados. Estes “atos” vaudevillianos são autônomos e independentes entre si, tal como *The American Clock* propõe a construção de cenas autônomas e independentes - neste sentido, muito mais próximas da estrutura episódica e narrativa presente na Épica:

Para alguém que não era do mundo do vaudeville, a sequência de atos parecia tão aleatória quanto as ações do dia-a-dia, vistas de um bonde numa rua movimentada da cidade. A seleção destes atos era, na verdade, baseada em princípios estabelecidos do vaudeville. Os agentes ponderavam os custos, os materiais cênicos necessários e o apelo de cada apresentação junto ao público, e então julgavam como o ato se encaixaria num todo que traria satisfação aos espectadores e os conduziria ao clímax. Enquanto a opinião de administradores teatrais era importante quando os artistas chegavam ao teatro, era o agente [booker] quem dava o primeiro passo crítico ao criar e organizar o espetáculo (SNYDER, 1989, p. 66)<sup>575</sup>.

George Gottlieb era um agente [booker] que trabalhava para um dos teatros mais famosos da época - o *Palace*. Em 1916, ele descreve suas técnicas de como criar *shows* de vaudeville e organizar os seus “atos”. Sua descrição, embora um pouco longa, é importante por nos indicar como era a estrutura episódica dos atos vaudevillianos, e como ela era pensada no intuito de atrair e agradar ao público presente nos espetáculos:

Primeiro [ato]: um "ato bobo [*dumb act*]", possivelmente com dançarinos ou truques envolvendo animais, para dar uma boa impressão que “não vai ser prejudicada pela chegada de pessoas atrasadas ao teatro e que ainda estão procurando por seus lugares”.

Segundo: qualquer coisa mais interessante do que o primeiro ato; talvez um cantor ou uma cantora, para “acalmar” o público e prepará-lo para o espetáculo.

Terceiro: alguma coisa para estimular a plateia, talvez um esquete teatral cômico que conduza ao "clímax do riso", ou qualquer apresentação distinta da anterior, para fazer com que o público fique imaginando "o que vem depois".

Quarto: um ato para "impactar" os espectadores; seria ideal um artista renomado que vai animar o público e fazê-lo ter a expectativa de que coisas ainda melhores surgirão no espetáculo.

Quinto: Outro artista famoso, algo sobre o qual o público vai falar durante o intervalo.

Sexto: a primeira apresentação depois do intervalo costuma ser um espaço difícil de preencher, porque ela tem que manter o interesse da plateia sem ofuscar os atos seguintes. Com poucas interrupções de

---

<sup>575</sup> “To an outsider, the sequence of acts looked as random as the scenes glimpsed from a trolley car on a busy city street. Their selections were actually based on established principles of vaudeville. Bookers weighed each act’s appeal, cost, and staging requirements, and then judged how it would fit on a bill that would satisfy the audience and build to a climax. While theater managers had a say when the players arrived at the theatre, it was the booker who took the critical first step in creating the show.”

ações no palco, um comediante famoso, que faz mímica, pode ser uma boa ideia enquanto o público volta aos seus lugares. Mas Gottlieb ressaltava que, acima de tudo, o sexto ato tinha que ser o início de uma estrutura que era "infinitamente" mais rápida se comparada à primeira parte do espetáculo. Isto era necessário para, rapidamente, colocar o público numa "atitude de expectativa que gera deleite".

Sétimo: um ato mais representativo do que o sexto, no intuito de preparar os espectadores para o oitavo ato. Geralmente um número que ocupe todo o palco, como uma peça cômica curta, ou, se os artistas forem bons o bastante para garantirem uma boa apresentação, uma peça dramática séria.

Oitavo: a grande estrela pela qual o público estava esperando, geralmente uma apresentação individual masculina ou feminina.

Nono: o ato de encerramento, de preferência algo visual - truque com animais ou trapezistas - que faça com que os espectadores voltem satisfeitos para casa (SNYDER, 1989, p.66-8). <sup>576</sup>

A estrutura do espetáculo também era pensada de acordo com o perfil de cada plateia que os organizadores e artistas do vaudeville queriam atingir:

Estes princípios eram aplicados levando em conta o que cada tipo de plateia gostava ou não gostava. Um ato podia ser muito sofisticado num teatro cujo público tinha gostos mais rústicos, ou apresentar piadas políticas cujos tópicos seriam inadequados a espectadores de locais mais provincianos. Agentes e administradores de teatros tentavam selecionar atos que seriam populares a cada tipo de público, tendo em consideração que o que poderia se tornar um sucesso num teatro tinha a possibilidade de não funcionar bem em outro local<sup>577</sup> (SNYDER, 1989, p.68).

---

<sup>576</sup> "First: a 'dumb act', possibly dancers or trick animals, to make a good impression that 'will not be spoiled by the late arrivals seeking their seats'.

Second: anything more interesting than the first act; perhaps a man and woman singing, to 'settle' the audience and prepare it for the show.

Third: something to wake up the audience, perhaps a comic dramatic sketch that builds to a 'laughter-climax', or any act distinct from the preceding turn, to keep the audience 'wondering what is to come next'.

Fourth: an act to 'strike home', ideally a name performer who will rouse the audience to expect better things from the show.

Fifth: another big name, something the audience will talk about during the intermission.

Sixth: the first act after intermission and a difficult slot to fill, because it had to sustain audience interest without overshadowing the remaining acts. A famous mime comedian to get the audience seated with few interruptions of stage action might work well. But most of all, Gottlieb noted, the sixth act had to begin a buildup that was 'infinitely' faster than that of the first half, one that would quickly put the audience in a 'delighted-expectant attitude'.

Seventh: an act stronger than the sixth to set up the eighth act. Usually a full-stage number like a short comic play, or, if the performers were good enough to warrant it, a serious dramatic piece.

Eighth: the star that the crowd was waiting for, typically a solitary man or woman.

Ninth: the closing act, preferably a visual number – trick animals or trapeze artists – that sent the audience home pleased."

<sup>577</sup> "Such principles were applied with an eye to the likes and dislikes of each theatre's audience. An act might be too refined for a house whose patrons had rough-edged tastes, too dependent on topical political jokes for a placid municipality. Bookers and theatre managers tried to pick acts that would be popular with their own audience, mindful that what was successful in one theatre might not work in another."

O vaudeville até possui algumas características “dramáticas”, como a busca de um “clímax” (citado acima por Gottlieb) e da identificação emocional entre os artistas no palco e a plateia:

O vaudeville tirou as pessoas de seus bairros e as conduziu para um mundo de estrelas e fãs. Criou um tipo de comunidade da cultura popular, antecipando o dia em que muitos se relacionariam com a televisão e com as estrelas de cinema como se fossem amigos próximos. Por mais absurdo que possa parecer o fato de pessoas tratarem personagens de televisão como seres reais, no vaudeville, ao menos, elas tinham esta satisfação do real, com artistas atuando ao vivo diante delas<sup>578</sup> (SNYDER, 1989, p.127).

No entanto, o espetáculo vaudevilliano apresenta também outras características que destoam do que ocorre na forma dramática. Exemplo disso é a quebra da quarta parede, em que a separação ator-plateia se desfaz:

As irmãs Cherry, cuja apresentação era apelidada de “O Pior Ato da América”, cantavam, recitavam, e faziam esquetes dramáticos por trás de uma rede: era a proteção que elas tinham quando o público jogava legumes e ovos nelas. Um esquete chamado “Enforcado” apresentava o seu clímax no momento em que o guarda se recusava a executar o enforcamento porque ele se opunha à pena de morte. Um voluntário era, então, chamado da plateia para fazer o serviço... O ato “Enforcado” se transformava em “Eletrocutado”, e este voluntário puxava uma alavanca que fazia com que faíscas saíssem de uma falsa cadeira elétrica<sup>579</sup> (SNYDER, 1989, p. 90-1).

O apelo popular do vaudeville também faz com que questões políticas apareçam ou sejam censuradas no palco. Enquanto, em 1922, um jornal salientou que Albee tinha uma política de proibir artistas de fazer referências às leis antialcoólicas em todos os teatros de Keith (cf. SNYDER, 1989, p.141), sendo que, como dito anteriormente, as leis antialcoólicas aparecem representadas cenicamente em *Clock* por meio do *speakeasy* de Tony na cena dos investidores, alguns dramaturgos da época, como John Howard Lawson, experimentaram ao tentar criar o chamado “drama Jazz-Vaudeville”, no intuito de utilizar “o vigor e a originalidade do jazz e do vaudeville para prover um ritmo e um compasso para suas críticas da sociedade nor-

---

<sup>578</sup> “Vaudeville took people out of their neighborhoods and moved them into a world of stars and fans. It created a kind of popular culture community, foreshadowing the day when people would relate to television and movie stars as if they were intimate friends. As ludicrous as it might be for people to treat television characters as real people, in vaudeville they at least had the satisfaction of a real, live person performing before them”.

<sup>579</sup> “The Cherry sisters, billed as ‘America’s Worst Act’ sang, recited, and performed dramatic sketches behind a net: it protected them when the audience threw vegetables and eggs. A sketch called ‘Hanged’ climaxed with the warden refusing to spring the trap because he opposed capital punishment. A volunteer was then called from the audience to do the job... ‘Hanged’ evolved into ‘Electrocution’, in which an audience member pulled a switch that sent sparks flying from a simulated electric chair.”

te-americana<sup>580</sup>” (TURNER, 1959, p. 110). Tal como Miller em *The American Clock*, estes autores viram no vaudeville elementos formais propícios para a representação cênica da análise socioeconômica que faziam, como o uso do humor crítico e da estrutura episódica: “[John Howard] Lawson também tirou do vaudeville e da revista a sátira aguda, a comédia física exagerada e burlesca, o movimento rápido, e a construção episódica que caracteriza a peça<sup>581</sup> [de Lawson]” (TURNER, 1959, p.112)<sup>582</sup>.

No entanto, devido à crise econômica e à ascensão do cinema e do rádio (este último representado em *Clock*) como meios alternativos de cultura popular, o vaudeville entrou em declínio, e se extinguiu nos anos 1930 (também como resultado de uma transição do consumo de bens culturais de um universo público para o privado):

O setor da indústria de entretenimento que provou ser o menos capaz de resistir à investida violenta do rádio e do cinema nos anos 1920 foi o vaudeville. Num artigo com o título “O vaudeville tem que ser salvo”, Alexander Bakshy aponta para o declínio do vaudeville na Broadway. Ele diz que havia apenas um teatro de vaudeville funcionando, sendo que os outros já tinham sido demolidos ou transformados em cinemas<sup>583</sup>.

Apesar da extinção do vaudeville, muitos de seus artistas, além de seu público, passaram a abastecer os filmes, os programas de rádio, e até a nascente indústria da televisão, mostrando a importância deste tipo de espetáculo para a formação da cultura de massa nos EUA do século XX (cf. SNYDER, 1989, p. 156).

### **Ted Quinn, vaudeville, e as grandes corporações**

Assim como o vaudeville tem apresentações artísticas (“atos”) autônomas e independentes, *The American Clock* possui uma estrutura episódica semelhante, com cenas que apresentam bastante autonomia umas das outras. E, se os palcos de vaudeville foram um espaço

<sup>580</sup> “One of the most promising experiments was that of Jazz-Vaudeville drama, an attempt by left-wing dramatists to use the vigor and originality of jazz and vaudeville to provide a rhythm and a tempo for their criticisms of American society”. [tradução minha]

<sup>581</sup> “Lawson also drew from vaudeville and the revue the edged satire, the exaggerated physical comedy and burlesque, the rapid movement, and the episodic construction which characterize the play”. [tradução minha]

<sup>582</sup> O drama jazz-vaudeville e sua crítica social é um tema com um grande potencial para receber pesquisas futuras.

<sup>583</sup> “The branch of the entertainment industry that proved to be least able to resist the onslaught of radio and motion pictures in the 1920s was vaudeville. In an article headed ‘Vaudeville Must Be Saved’, Alexander Bakshy pointed to the decline of vaudeville on Broadway. There was, he pointed out, only one vaudeville theater remaining, the others having been torn down or converted to movie palaces”. BEST, G. D. *The Dollar Decade: Mammon and the Machine in 1920s America*. Westport, CT: Praeger, 2003. [tradução minha]



utilizado para a ascensão de muitos comediantes da época, o humor também será estrutural para a análise socioeconômica presente nesta peça de Miller (sendo que tanto a questão do cômico quanto a estrutura em episódios de *Clock* já foram analisadas em outras seções do trabalho).

As cenas iniciais de *Clock* demonstram Rose e Moe, ainda num período de prosperidade financeira, indo ao teatro para assistir a uma apresentação musical. Neste sentido, é possível inferir que o casal irá a um espetáculo de vaudeville, já sendo esta uma primeira alusão, presente na peça, à manifestação cultural vaudevilliana. Depois da vinda da crise econômica e do declínio deste tipo de espetáculo, porém, os pais de Lee não frequentarão mais os teatros de vaudeville.

Curiosamente, há também, na peça, alusões a regiões em que havia a presença de teatros de vaudeville. Segundo Snyder (1989), existiam casas de espetáculos em *Union Square* (p.26) e *Coney Island* (p.100), por exemplo, dois locais famosos em Nova Iorque. O primeiro local aparece referido em *Clock* quando o personagem Dugan acusa Kapush, o imigrante do leste europeu, de ser fascista (o irlandês diz tê-lo visto em *Union Square* - cf. 2012, p. 474). Já o segundo é citado num comentário à plateia feito por Rose antes da cena em que ela joga cartas (cf. 2012, p. 481). De acordo com a mãe de Lee, de *Coney Island* à ponte do Brooklyn, muitas mulheres como ela estavam jogando cartas e esperando, sem perspectiva, pela melhora na situação econômica do país.

Nesta cena em que aparece o comentário de Rose, também parece haver uma referência ao vaudeville quando Lucille comenta com as familiares que está perdendo peso para ir ao carnaval, e que “não dançaria mais”; somente contaria “algumas piadas” e “ajudaria o mágico” (contra a vontade de Vovô, que não sabia de sua participação nestes eventos): “Ele [Vovô] não precisa saber, e de qualquer forma eu não iria dançar mais; eu iria apenas ajudar o mágico e contar algumas piadas. Eles estão falando em começar de novo em [Nova] Jersey<sup>584</sup>” (2012, p.483).

A música e a dança também são parte estrutural do vaudeville. Do mesmo modo, em *The American Clock*, os atores e seus personagens cantam e dançam durante a peça. Segundo Kushner (2012, p. 815), havia atores dançando Charleston na montagem londrina de 1986. Este estilo de dança teve sua origem entre 1904 e 1905 na cidade de Charleston, no estado americano da Carolina do Sul. O ritmo dos afrodescendentes dos EUA ganhou popularidade entre os brancos nos anos 1920 e 1930, juntamente com estilos musicais como o jazz e o rag-

---

<sup>584</sup> LUCILLE: He doesn't have to know, and anyway I would never dance anymore; I'd only assist the magician and tell a few jokes. They're talking about starting up again in Jersey.

time. Ele passou a aparecer em musicais, e sua fama cresceu depois do “Renascimento do Harlem [*Harlem Renaissance*]”, um movimento artístico moderno e importante dos negros americanos na década de 1920. O Charleston se espalhou por casas noturnas, *speakeasies* e cabarés pelos EUA, e, além de ser símbolo de uma era próspera como a década de 1920, tinha um caráter “democrático”: “Era dançado por qualquer um, independentemente da cultura, origem étnica ou status econômico<sup>585</sup>” (DUNLOP, 2006, p. 15).

Chama a atenção também, em *The American Clock*, a presença de “dançarinos-maratonistas” numa das transições cênicas da peça. Entre a cena em que Henry Taylor quase tem as suas terras leiloadas, e o momento de sua viagem para o contexto urbano no qual dialoga com os Baum (incluindo, neste ínterim, o comentário à plateia do veterano de guerra negro Louis Banks sobre a sua vivência como *hobo* nos anos 1930), estes dançarinos-maratonistas aparecem no palco. Eles estão “quase dormindo, alguns a ponto de cair<sup>586</sup>” (2012, p.440), devido ao desgaste por terem dançado por tanto tempo.

A presença das maratonas de dança na peça remete exatamente ao cansaço destes *hobos*, que, tal como Taylor e Banks, viajavam muito, procurando por emprego e comida, e nada encontravam. Muitos americanos, neste momento, estavam praticando a “dança” do sistema econômico em crise, e não aguentavam mais o ritmo desta música, estando a ponto de cair desgastados de fome e sem teto. Este tipo de maratona tornou-se comum durante o período da Depressão, atraindo pessoas a verem dançarinos lutarem contra as adversidades provocadas por uma longa jornada de dança, tal como os próprios espectadores lutavam contra as dificuldades econômicas desta longa década. Neste sentido, as maratonas dançantes se tornaram uma espécie de “metonímia” da Depressão nos anos 1930:

Entre 1928 e 1934, quando a Grande Depressão estava devastando a América, maratonas de dança se tornaram uma das principais formas de entretenimento popular. Forçados a considerar todas as opções de sobrevivência econômica e emocional, muitos escolheram as maratonas de dança. Para os espectadores, era um tipo de diversão que trazia consigo a esperança de ver alguém superar as dificuldades e vencer, mas, mais importante do que isto, era um espelho destes mesmos espectadores: uma representação performática de pessoas fisicamente tentando suportar as adversidades durante um período longo e difícil. Para os candidatos, vencer a maratona significava ganhar dinheiro e talvez almejar a coisas maiores e melhores. Para os perdedores, eles tinham, temporariamente, esperança, comida, abrigo, e estabilidade num mundo instável<sup>587</sup> (DUNLOP, 2006, p.1).

<sup>585</sup> “It was done by everyone, regardless of culture, ethnicity or economic status”. [tradução minha]

<sup>586</sup> (...) MARATHON DANCERS *enter; half asleep, some about to drop. They dance (...)*.

<sup>587</sup> “Between 1928 and 1934 when the Great Depression was devastating America, dance marathons became a major form of popular entertainment. Forced to consider all options for economic and emotional survival, many

Assim como o vaudeville, as maratonas de dança se tornaram parte da cultura e da indústria de entretenimento popular da época, sendo também eventos muito rentáveis financeiramente para os seus organizadores. Ambos, inclusive, podem ser relacionados, uma vez que apresentações oriundas do vaudeville também aconteciam em maratonas de dança:

Apesar de continuar pelos anos 1930, os primeiros anos da última fase das maratonas de dança foram entre 1928 e 1934. Estas maratonas geralmente utilizavam elementos do vaudeville, que estava apenas no início de seu declínio de popularidade. Muitos americanos não podiam pagar para ter acesso ao cinema e ao teatro, e o preço de 15 a 25 centavos para assistir às maratonas de dança era mais acessível. O espetáculo continuava noite e dia, por semanas e meses, e incluía drama, sofrimento, romance, esporte, assim como atos de cabaré e de vaudeville. Números específicos, casamentos – tanto reais quanto falsos, e disputas eliminatórias eram todos parte das competições. As maratonas eram uma forma barata de entretenimento, o que gerou a maior parte de seu sucesso<sup>588</sup> (DUNLOP, 2006, p.31).

Assim, se o vaudeville tem uma grande presença da música e da dança, possivelmente o personagem que mais o representa em *The American Clock* é Ted Quinn. Este empresário canta e dança na peça, aludindo, deste modo, aos aspectos vaudevillianos musicais e dançantes. No entanto, uma vez que este tipo de espetáculo, nas mãos de B. F. Keith e Edward F. Albee, se tornou produto de uma grande corporação, Quinn também alude ao vaudeville na discussão que ele provoca, em *Clock*, sobre o monopólio empresarial e as grandes corporações nos EUA. Como será visto adiante, Ted Quinn sapateia ao mesmo tempo em que remete ao fato de estes conglomerados de empresas terem destruído a livre competição comercial preconizada pelo liberalismo defendido ao longo da história estadunidense.

Em *The American Clock*, Quinn é um empresário que começou como um funcionário da *General Electric (GE)* e se tornou o presidente da empresa. De origem humilde, ele supostamente pode ser visto como um grande exemplo da concepção cultural e ideológica presente nos EUA do Sonho Americano [*American Dream*], em que há a defesa de que a pessoa “ven-

---

people chose the dance marathons. For the watchers, it was a diversion that held out the hope of seeing someone beat the odds and win, but most importantly, it was about them, a performative representation of people physically enduring gruelingly hard times. For contestants, winning meant earning money and maybe going on to bigger and better things. For the losers, they temporarily had hopes, food, shelter, and stability in an unstable world” [tradução minha]

<sup>588</sup> “Although they continued throughout the 1930s the prime years of the last phase of the dance marathons was from 1928 to 1934. Dance marathons usually combined elements from vaudeville, which was just beginning its decline in popularity. Many Americans could not afford the movies or live theatre, and the 15 or 25 cents admission cost to dance marathons was well worth it. The show went on day and night, for days, weeks, and months, and included drama, suffering, romance, sport, as well as cabaret and vaudeville acts. Specialty numbers, weddings -- both fake and real, and elimination derbies were all part of the contests. Marathons were a cheap form of entertainment, which was a major reason for their success”. [tradução minha]

ce na vida” única e exclusivamente com trabalho e esforço individuais. No entanto, este Sonho será questionado quando Quinn se apresenta contra o processo de formação de monopólios comerciais nos EUA, e, devido a isto, resolve renunciar ao cargo no mesmo dia em que toma posse da presidência da *GE*.

Quinn é um personagem inspirado em alguém que Miller diz, de fato, ter conhecido (algo que será visto adiante). O empresário canta e dança no início e no final da peça (neste último caso, inclusive, chama os outros atores e o público a dançar). Além disso, ele aparece numa cena específica que será analisada a seguir (sendo que, tal como foi dito anteriormente, esta cena está ausente de outras edições da peça).

Neste episódio, a música “*My Baby Just Cares for Me*”<sup>589</sup> [Meu amor só se importa comigo]” começa a tocar (a canção será analisada na seção do trabalho sobre as músicas da peça). Quinn aparece com chapéu (*boater*) e bengala, cantando e dançando sapateado (*soft-shoe dance*) ao mesmo tempo em que Robertson o introduz ao público: “O nome dele é Theodore K. Quinn”<sup>590</sup> (2012, p.445). Assim, no momento em que Robertson apresenta Quinn à plateia, há uma quebra da quarta parede, ou seja, rompe-se a divisão ator-público (algo que traz o épico à cena).

Este direcionamento direto do personagem ao público, feito por Robertson para apresentar Quinn, é algo defendido por dramaturgos que se utilizam do elemento épico, tal como Bertolt Brecht:

A ideia da quarta parede fictícia que separa o cenário do público, produzindo a ilusão de que aquilo que ocorre sobre o palco tem lugar na realidade, sem plateia, naturalmente tem que ser abandonada. A princípio o ator, nestas circunstâncias, poderá dirigir-se diretamente ao público<sup>591</sup> (BRECHT, 2010, p. 131-2).

Robertson também comenta que Quinn é o “maior dançarino de sapateado a trabalhar entre os diretores da empresa”<sup>592</sup> (2012, p.445)”. Nas palavras do personagem-narrador, o empresário chegou ao topo em 1932, por volta dos 40 anos. Chama a atenção que sua ascensão ocorreu no pior da crise econômica, algo inclusive notado por Robertson, que diz que Quinn

<sup>589</sup> Canção do filme *Whoopie!* (1930) com música de Walter Donaldson (1893-1947) e letra de Gus Kahn (1886-1941). *In*: KUSHNER (ed), 2012, p.817.

<sup>590</sup> ROBERTSON: His name is Theodore K. Quinn.

<sup>591</sup> “La idea de la cuarta pared ficticia que separa el escenario del público, produciendo la ilusión de que lo que ocurre sobre el escenario tiene lugar en la realidad, sin público, naturalmente ha de ser abandonada. En principio el actor, en estas circunstancias, podrá dirigirse directamente al público”.

<sup>592</sup> ROBERTSON: The greatest Irish soft-shoe dancer ever to serve on a board of directors (...).

estava no ápice da *heap* americana, ou seja, de um amontoado desorganizado de coisas (aludindo, obviamente, à Depressão).

Quando Robertson classifica Quinn como um “*Irish soft-shoe dancer*” (cf. 2012, p. 445), é possível dizer que o termo carrega certa ambiguidade: por um lado, ele pode ser traduzido como “dançarino de sapateado irlandês”, o que deixaria a entender que é o sapateado que tem origem irlandesa; no entanto, se a opção tradutológica for a expressão “dançarino irlandês de sapateado”, neste caso, o empresário é quem seria irlandês, e não a dança. De qualquer forma, a referência feita por Robertson à Irlanda é outro indício que liga Quinn ao vaudeville.

Havia importantes personagens irlandeses neste tipo de espetáculo, que saíam da pobreza à riqueza, numa ascensão social e econômica de imigrantes similar à de Ted Quinn. Outros personagens que remetiam à Irlanda, por outro lado, eram estereotipados, e apareciam como operários, também demonstrando consciência de classe e racismo (cf. SNYDER, 1989, p.113-4). Além disso, os “atos irlandeses” eram muito famosos no mundo do vaudeville: “Entre 1880 e 1890 os ‘atos irlandeses’ – apresentados tanto por irlandeses quanto por pessoas que fingiam ser irlandesas, de acordo com as convenções do teatro do século XIX – eram uma presença marcante no palco do vaudeville<sup>593</sup>” (SNYDER, 1989, p.48).

O sapateado (*tap dance*) é mais um elemento da ligação entre Quinn e o vaudeville. Havia um estilo de sapateado comum neste tipo de espetáculo, denominado *clog dancing* (cf. SNYDER, 1989, p. 136-7). Este tipo de dança com sapatos era praticado pelos irlandeses, sendo chamado de *Irish clogging*. Os calçados desta modalidade de sapateado são feitos com madeira, e os ombros e braços dos dançarinos não se mexem. Já o *soft-shoe*, por sua vez, dançado por Quinn na peça, tende a utilizar um solado macio, sem peças de metal em suas pontas<sup>594</sup>.

Enquanto Robertson o apresenta ao público, Quinn canta e sapateia no palco. Numa transição destes elementos épicos para o diálogo, o empresário começa a conversar com Robertson: “(*continua cantando, então para de cantar e pega o telefone*): Ted Quinn. Venha Arthur, preciso falar com você<sup>595</sup> (...)” (2012, p.446). Do mesmo modo, Robertson deixa de comentar epicamente para entrar em cena e participar do diálogo.

Se Quinn é apontado por Robertson como um grande empresário, o sapateado dançado por ele no palco tira a seriedade de sua posição de chefe de uma corporação – algo irônico e

<sup>593</sup> “In the 1880s and 1890s Irish acts – performed either by Irish people or people pretending to be Irish, according to nineteenth-century theatrical conventions – were a striking presence on the vaudeville stage”.

<sup>594</sup> HOLMES, V (web ed.). All about Tap Dance: Footnotes from Hooper History. Disponível em: <http://www.theatredance.com/tap/>. Acesso em: 26 abr. 2015.

<sup>595</sup> QUINN (*continues singing, then breaks off and picks up the phone*): Ted Quinn. Come over, Arthur. I’ve got to see you (...).

que está dentro da ironia do épico<sup>596</sup>. Robertson diz que o escritório presidencial em que Ted passaria a trabalhar, nos últimos andares de um arranha-céu, simboliza o fato de que Quinn, ao chegar à presidência da *General Electric*, alcança um “ápice” em sua carreira. Para Robertson, ocupar esta posição de liderança empresarial é o mesmo que estar no “topo da evolução humana [*pinnacle of human evolution*]” (2012, p.446). No entanto, há contradições em chegar ao topo da trajetória profissional num momento de crise financeira, e Quinn renuncia por não ver mais sentido em ocupar este cargo de presidente da *GE*: “Eu não tenho certeza se quero mais isto, Arthur<sup>597</sup>” (2012, p.446).

Uma das razões desta renúncia é o fato de que Quinn, nos anos 1930, não concordava com o monopólio empresarial. Ele acreditava no liberalismo e na livre competição, estando estas concepções presentes nos EUA desde a independência do país. No entanto, para Ted, a fusão de empresas e a criação de conglomerados empresariais acabam com qualquer tipo de competitividade, pois os pequenos empreendedores são “engolidos” pelas corporações que monopolizam preços e lucros. Ted comenta com Robertson que se surpreendeu com uma experiência que teve um pouco antes de ascender ao seu novo posto de presidente da *GE*.

A *General Electric* surgiu em 1892, com a fusão de duas empresas (ou seja, já aqui formando um monopólio), sendo uma delas a do famoso inventor Thomas Edison (1847-1931)<sup>598</sup>. Edison exemplifica quando o inventor se torna empresário de sua invenção: "Em alguns casos o próprio inventor se tornava o criador da empresa - como no caso de Thomas Edison, inventor de aparelhos elétricos<sup>599</sup>" (ZINN, 2010, p. 187). Quinn também faz menção a *Frigidaire*. Depois da venda do primeiro refrigerador elétrico nos EUA em 1913, esta empresa passa a ter existência real e histórica em 1918, oriunda de uma outra companhia comprada pela *General Motors* (como visto anteriormente, a *GM* também é mencionada em *Clock*)<sup>600</sup>.

Segundo o empresário-dançarino, a *Frigidaire* estava reduzindo o preço de seus produtos. Coerente com a sua crença na livre competição entre empresas, Quinn resolveu fazer o mesmo com os produtos da *GE*, para competir com a *Frigidaire*. Ambas as empresas começa-

---

<sup>596</sup> Ted Quinn, apresentado simultaneamente como empresário e dançarino, causa ao público a estranheza que Brecht identifica como necessária para que o espectador analise o processo histórico exposto cenicamente. Sem este tipo de estranhamento, segundo o dramaturgo alemão, esta análise por parte do público fica prejudicada: “Quando tudo é ‘óbvio’ simplesmente se renuncia a compreender [Cuando todo es ‘obvio’ se renuncia sencillamente a comprender]” (BRECHT, 2010, p.45).

<sup>597</sup> QUINN: I’m not sure I want it, Arthur.

<sup>598</sup> GENERAL ELECTRIC Website: <http://www.ge.com/about-us/history/1878-1904>. Acesso em: 04 set. 2015.

<sup>599</sup> “In some cases the inventor himself became the organizer of businesses - like Thomas Edison, inventor of electrical devices.”

<sup>600</sup> FRIGIDAIRE Website: <http://www.frigidaire-intl.com/company-history>. Acesso em: 31 ago. 2015.

ram a abaixar seus preços sucessivamente, e chegaram ao nível de vender produtos com valores de custos de produção.

No entanto, o empresário se surpreendeu quando foi chamado a uma reunião em *Wall Street*, juntamente com Georgy Fairchild, chefe de vendas da *Frigidaire*. Quinn e Fairchild foram advertidos de que deveriam acabar com a competição de preços e aumentá-los imediatamente. Ambos ficaram sabendo que a disputa entre as empresas era desnecessária, uma vez que elas eram pertencentes ao mesmo grupo de investidores<sup>601</sup>.

QUINN: (...) Bem, vou te dizer, eu estava absolutamente surpreso. Eu lutava contra Georgy de Bangkok ao Bronx, noites acordado pensando em como eu iria vencê-lo – nós éramos como Grant e Lee com milhares de soldados dispostos a destruir um ao outro, e era como se, de repente, durante todos estes anos, eu estivesse guerreando contra meus próprios homens! (*Ele ri*). Tinha algo de farsa nisto (2012, p.447)<sup>602</sup>.

Quinn se iludia quanto à livre competição entre estas empresas. Tal competitividade se tornava “falsa”, uma vez que ambas pertenciam a uma mesma corporação. E esta parte da fala de Quinn se torna ainda mais irônica, pois ele compara os trabalhadores destas empresas a soldados liderados por ele e por Georgy, e põe num mesmo patamar a sua disputa com o líder da *Frigidaire* e a batalha entre os generais da Guerra Civil norte-americana Ulysses S. Grant (combatendo pelo Norte e seu modelo industrial e urbano) e Robert E. Lee (lutando pelo sul agrário e escravagista), sendo que ambos guerrearam entre 1861 e 1865.

A luta da Guerra Civil, que representa a história norte-americana e tem um tom heroico para os estadunidenses, é comparada aqui a uma falsa disputa por mercados, em que todos eles pertencem ao mesmo capital. O “heroísmo” do combate entre os generais da Guerra Civil é mencionado aqui para ironizar a falta de heroísmo de um liberalismo cuja defesa pela livre competição se torna falsa neste contexto descrito por Quinn (do mesmo modo que, de certa forma, apesar das diferenças de pensamento entre nortistas e sulistas, a estrutura capitalista fazia parte tanto do modelo do norte, defendido por Grant, quanto o do sul, defendido por Lee).

Além disso, para o empresário-dançarino, a situação era uma “farsa”, ou seja, pode ser comparada também a algo teatral – uma disputa teatral, e não real, entre estas empresas.

<sup>601</sup> QUINN: (...) Well, turns out that both companies are owned by the same money (...).

<sup>602</sup> QUINN: (...) Well, I tell you, I was absolutely flabbergasted. Here, I've been fightin' Georgy from Bangkok to the Bronx, layin' awake nights thinkin' how to outfox him – hell, we were like Grant and Lee with thousands of soldiers out to destroy each other, and it's suddenly like all these years I'd been shellin' my own men! (*He laughs*) It was farcical.

Chama a atenção que este liberalismo da livre concorrência defendido por Quinn é duplamente derrotado: pelas grandes corporações, que desfazem esta competição cartelizando e monopolizando mercados, e pelos problemas na própria estrutura deste liberalismo, em que a competição liberal, na sua forma pura, não se sustenta, já que ela resulta na diminuição dos preços aos custos de produção, o que inviabiliza o seu funcionamento baseado no lucro (tal como ocorreu com a *GE* e com a *Frigidaire*, com Quinn e Fairchild, e irritou sobremaneira os donos de ambas as companhias). Desta forma, as empresas mais fortes tendem a se sustentar economicamente “anulando” os seus concorrentes pela via da fusão empresarial.

Muitos monopólios empresariais se formaram no fim do século XIX. Suas vantagens para os donos destas corporações eram muito grandes:

E então assim ocorreu, indústria após indústria - homens de negócios perspicazes, construindo impérios, eliminando a competição, mantendo os preços altos e os salários baixos, usando subsídios do governo. Estas companhias foram as primeiras beneficiárias do "estado de bem-estar social". (...), e, em cada indústria, os recursos eram concentrados e controlados. Os bancos tinham interesses em tantos destes monopólios que criaram uma rede fechada de diretores de grandes corporações, cada um deles sendo parte da diretoria de muitas outras corporações. De acordo com um relatório do Senado do início do século XX, Morgan, no seu ápice, participava da diretoria de 48 corporações; Rockefeller, de 37.<sup>603</sup> (ZINN, 2010, p. 190).

J. P. Morgan (1837-1913) criou um monopólio considerável de bancos e empresas. Já John D. Rockefeller (1839-1937), citado na cena dos investidores em *Clock* (cf. 2012, p. 424), foi fundador da companhia petrolífera *Standard Oil*. Rockefeller tinha variados métodos para conseguir o monopólio neste ramo petrolífero:

[John D. Rockefeller] comprou sua primeira refinaria de petróleo em 1862, e em 1870 organizou a *Standard Oil Company* em Ohio. Rockefeller fez acordos secretos com as ferrovias para que estas transportassem o seu petróleo em troca de descontos nos preços, e, assim, eliminou seus concorrentes do setor petrolífero<sup>604</sup> (ZINN, 2010, p. 189).

<sup>603</sup> “And so it went, in industry after industry - shrewd, efficient businessmen building empires, choking out competition, maintaining high prices, keeping wages low, using government subsidies. These industries were the first beneficiaries of the ‘welfare state’. (...), and in every other industry resources became concentrated, controlled. The banks had interests in so many of these monopolies as to create an interlocking network of powerful corporation directors, each of whom sat on the boards of many other corporations. According to a Senate report of the early twentieth century, Morgan at his peak sat on the board of forty-eight corporations; Rockefeller, thirty-seven corporations.”

<sup>604</sup> “He bought his first oil refinery in 1862, and by 1870 set up Standard Oil Company of Ohio, made secret agreements with railroads to ship his oil with them if they gave him rebates-discounts on their prices, and thus drove competitors out of business.”



A fortuna que Rockefeller conseguiu com a estrutura de corporações é inimaginável:

*A Standard Oil Company*, em 1899, era uma companhia que controlava as ações de muitas outras companhias. Seu capital era de 110 milhões de dólares, os lucros 45 milhões por ano, e a fortuna de John D. Rockefeller era estimada em 200 milhões. Ele também investiu na indústria de ferro, de cobre, carvão, transportes e bancos (*Chase Manhattan Bank*). Os lucros eram de 81 milhões por ano, e a fortuna de Rockefeller totalizaria 2 bilhões<sup>605</sup> (ZINN, 2010, p. 189-90).

Ao contrário destes milionários americanos, Quinn acredita “profundamente na força criativa da competição<sup>606</sup>” (cf. 2012, p. 447). No entanto, diz estar decepcionado com os monopólios que estavam emergindo na economia norte-americana naquele momento dos anos 1930, inclusive porque, de acordo com o empresário-dançarino, no caso da *GE*, ela estava se tornando a companhia que crescia mais rapidamente no mundo. Esta corporação tinha o capital para formar um monopólio comercial, comprando uma empresa independente atrás da outra<sup>607</sup>:

QUINN: (...) Isto está me assombrando, Arthur – milhares de pequenos negócios estão falindo toda a semana agora, e estamos nos [GE] tornando cada vez maiores a cada dia. O que será da pessoa independente neste país uma vez que todo o mundo está se alimentando na mesma teta? (2012, p.447-8)<sup>608</sup>

Como pode haver uma América sem americanos, dependentes de uma única grande empresa que “vai conduzir suas almas”? Esta é a pergunta feita por Quinn nesta fala, demonstrando sua preocupação com a criação de monopólios empresariais, que destroem o poder de competitividade e a livre iniciativa do pequeno comerciante, além de sua possibilidade de se sustentar no mercado.

No momento em que Quinn afirma que renunciaria ao cargo de presidente da *GE* por não concordar com os monopólios comerciais, Robertson mostra o seu ceticismo de que esta competição liberal poderia existir nos EUA do século XX. Para ele, este é um país corporati-

<sup>605</sup> “The Standard Oil Company, by 1899, was a holding company which controlled the stock of many other companies. The capital was \$110 million, the profit was \$45 million a year, and John D. Rockefeller's fortune was estimated at \$200 million. Before long he would move into iron, copper, coal, shipping, and banking (Chase Manhattan Bank). Profits would be \$81 million a year, and the Rockefeller fortune would total two billion dollars.”

<sup>606</sup> “I believe deeply in the creative force of competition”

<sup>607</sup> QUINN (...): ... Because we've had the capital to buy up one independent business after another... (...).

<sup>608</sup> QUINN: (...) It's haunting me, Arthur – thousands of small businesses are going under every week now, and we're getting bigger and bigger every day. What's going to become of the independent person in this country once everybody's sucking off the same tit?

vo, e a concepção de livre concorrência comercial ficou no passado. A previsão de Robertson, por sua vez, assusta o empresário-dançarino:

ROBERTSON: Que afirmação você talvez possa fazer que não vai parecer uma defesa do retorno ao tempo do cavalo e da carroça? A América que você ama está morta e enterrada, Ted. Este é um país corporativo; você não pode voltar novamente à época da pequena empresa individual<sup>609</sup>.

QUINN: Um país corporativo!... Meu Deus, Arthur, que previsão! (2012, p.448)<sup>610</sup>

Se o vaudeville se tornou um monopólio empresarial por meio do sistema Keith-Albee, Ted Quinn faz a reflexão justamente sobre estas corporações que, assim como no caso do vaudeville, mostraram um poder financeiro muito grande, capaz de destruir o crescimento de seus concorrentes e de anular mobilizações sindicais.

Além disso, assim como muitos artistas de vaudeville tinham uma origem humilde e almejavam ao estrelado, Quinn, como dito anteriormente, também fez sua trajetória da pobreza à presidência da *GE*, sendo modelar no que diz respeito ao *American Dream*, ideologia norte-americana que defende que qualquer um pode chegar a uma posição de destaque se trabalhar muito para isso. No entanto, Quinn conta ao jornalista Graham, do *New York Times*, como foi sua ascensão profissional na *GE*, e o que fica claro é que esta escalada socioeconômica teve peculiaridades, no mínimo, inusitadas.

Enquanto estudava Direito à noite, o empresário-dançarino começou como funcionário numa fábrica que fazia lâmpadas para faróis de carros. Teve ideias para aumentar a produção desta empresa e diminuir o número de peças defeituosas que eram produzidas. Ficou amigo do chefe, mas não sabia se o seu emprego estava garantido (aparentemente, a empresa seria vendida para a *GE*, o que já mostra a origem da transformação desta companhia numa corporação). Este chefe o pôs, então, em contato com os banqueiros de *Wall Street*, e sua missão seria impressioná-los, para que o mantivessem no trabalho na *General Electric*. É aí que se encontra o aspecto inusitado de sua ascensão social e econômica: sua ideia foi contar os tijolos de um dos muros da fábrica. Segundo sua concepção, ele sabia tudo sobre a companhia, menos isso. Fez os cálculos, contou os tijolos, e, de acordo com Quinn, esta foi exatamente a pergunta que lhe fizeram sobre a empresa:

<sup>609</sup> Chama a atenção o sobrenome de Georgy Fairchild, o chefe de vendas da *Frigidaire* mencionado acima: *Fair* = justo; *Child* = criança. Seria esta uma alusão irônica à “justa” e “antiga” (criança) competição da livre iniciativa, anulada pelas grandes corporações?

<sup>610</sup> ROBERTSON: What statement can you possibly make that won't call for a return to the horse and buggy? The America you love is cold stone dead in the parlor, Ted. This is a corporate country; you can't go back to small personal enterprise again.

QUINN: A corporate country! ... Jesus, Arthur, what a prospect!

QUINN: (...) e um dos banqueiros não vira para mim e pergunta: “Sr. Quinn, quantos tijolos você acha que tem naquela parede?” E, por Deus, eu falei para ele! Bem, o banqueiro não estava acreditando, saiu do carro e fez as contas ele mesmo – e isto quebrou o gelo, sabe, e entre uma coisa e outra eles me fizeram gerente da fábrica. E foi assim que eu entrei na *GE*.<sup>611</sup> (2012, p.450)

De certa forma, Quinn incorpora a concepção cultural presente no processo histórico americano do gênio criativo e empreendedor, que encontra soluções para melhorar o local onde trabalha (no caso da primeira empresa em que trabalhou), e tem ideias para impressionar os investidores – conseguindo, assim, ascender na carreira profissional. Além disso, simboliza como, para vencer nesta sociedade das grandes corporações, o indivíduo muitas vezes se vê impelido a usar toda a sua energia para adquirir o conhecimento de tudo sobre a empresa em que trabalha (até mesmo dos tijolos que a constituem), deixando de buscar outros tipos de conhecimento que fazem parte da sociedade e são autônomos em relação à rotina de trabalho.

No entanto, aparentemente, sua ascensão como gerente não se deu por nenhuma melhoria na empresa feita pelo empresário-dançarino; na verdade, o conhecimento sobre a companhia que Quinn apresentou aos homens fortes de *Wall Street* não era de sua estrutura de produção, por exemplo, mas sim de quantos tijolos havia no muro da empresa – ou seja, algo superficial, que tinha como objetivo apenas criar uma “empatia” com os investidores.

Apesar de Quinn incorporar a ideia de ascensão socioeconômica do *American Dream*, esta ascensão demonstra contradições, sendo que o empresário-dançarino, por exemplo, não entrou na *GE* por “trabalhar” mais ou melhor, mas sim pela “empatia” gerada nos investidores. Assim, de certa forma, Ted obteve o emprego na *GE* não por vencer uma “competição” entre outros funcionários, tal como preconiza o *American Dream*, em que o melhor e o mais capaz é quem vence, mas apenas por uma indicação de seu primeiro chefe para os investidores e destes para a *General Electric*. Deste modo, a contabilização dos tijolos da empresa se configura, na peça, num elemento que ironiza o espírito competitivo do Sonho Americano, indicando suas contradições, em que nem sempre a ideia de “o melhor é quem vence” ocorre.

Zinn (2010, p.187) comenta que a ascensão econômica da pobreza à riqueza, tal como ocorreu com Quinn, tem sido, historicamente, mais exceção do que regra nos EUA:

---

<sup>611</sup> QUINN: (...) and doesn't one of them turn to me and say, “Mr. Quinn, how many bricks you suppose is in that wall!” And, by God, I told him! Well, he wouldn't believe it, got out and counted himself – and it broke the ice, y'see, and one thing and another they made me manager of the plant. And that's how I got into GE.

Um estudo das origens de 303 executivos dos setores do aço, do transporte ferroviário e das indústrias têxteis dos anos de 1870 indicou que 90 por cento deles vieram de famílias de classes média e alta. O mito de Horatio Alger<sup>612</sup> da ascensão da pobreza à riqueza era verdadeiro para alguns homens, mas era, na maior parte das vezes, um mito, e, geralmente, um mito usado para o controle<sup>613</sup>. (ZINN, 2010, p. 187)

E serve para que os que fazem parte da regra acreditem na possibilidade do Sonho, e não contestem a estrutura econômica:

O controle em tempos modernos requer mais do que força, mais do que lei. Requer que uma população perigosamente concentrada em cidades e fábricas, cujas vidas possuem razões férteis para uma rebelião, seja ensinada de que as coisas, do jeito que são, estão corretas. E então, escolas, igrejas, a literatura popular ensinava que ser rico era um sinal de superioridade, e ser pobre um sinal de fracasso pessoal, e que a única maneira de uma pessoa pobre ascender social e economicamente era se tornar rica por meio de sorte e esforço extraordinários.<sup>614</sup> (ZINN, 2010, p. 193)

Se o empresário-dançarino apresenta, de certo modo, um alcance contraditório do Sonho Americano, sendo alguém que cresceu economicamente vindo de origem humilde, quando Quinn chega ao ponto máximo de seu sucesso, ele descobre que trabalhou para que a *GE* se tornasse uma corporação, agindo contra as suas concepções, e que seu novo cargo ia contra tudo o que ele acreditava: o liberalismo da livre competição, sem monopólios. Isto o faz renunciar ao seu cargo de presidente da *GE* no mesmo dia de sua nomeação, algo que surpreende Graham, o jornalista que o entrevista:

GRAHAM: Eu tenho algumas perguntas sobre sua origem e juventude. Eu descobri que seu pai era um dos primeiros líderes sindicais de Chicago.

QUINN: Mr. Graham, eu estou renunciando.

GRAHAM: Desculpe?

QUINN: Renunciando, eu disse.

GRAHAM: Da presidência? Eu não entendo.

<sup>612</sup> A referência a Horatio Alger será explicada de forma mais detalhada posteriormente.

<sup>613</sup> “A study of the origins of 303 textile, railroad, and steel executives of the 1870s showed that 90 percent came from middle- or upper-class families. The Horatio Alger stories of ‘rags to riches’ were true for a few men, but mostly a myth, and a useful myth for control.”

<sup>614</sup> “Control in modern times requires more than force, more than law. It requires that a population dangerously concentrated in cities and factories, whose lives are tilled with cause for rebellion, be taught that all is right as it is. And so, the schools, the churches, the popular literature taught that to be rich was a sign of superiority, to be poor a sign of personal failure, and that the only way upward for a poor person was to climb into the ranks of the rich by extraordinary effort and extraordinary luck”.

QUINN: Eu não acredito em empresas gigantes, em governos gigantes, em qualquer coisa gigante. E o engraçado é que... ninguém fez mais para tornar a *GE* a gigante que é hoje como eu (2012, p.449).<sup>615</sup>

Em seu ensaio “Condições da Liberdade: Duas Peças dos Anos 70”, Miller diz ter conhecido o verdadeiro Ted Quinn, sendo que, tal como aparece na peça, ele era filho de um líder sindical entre os trabalhadores ferroviários de Chicago, e tinha, de fato, estudado Direito e se tornado um dos principais homens da *GE*:

A mais surpreendente (e eu acho que maravilhosa) invenção de todas foi o tratamento dado ao personagem Theodore K. Quinn. Este era o nome real de um vizinho meu, filho de um líder trabalhista de uma ferrovia de Chicago, que, de um humilde estudante de Direito, tornou-se o vice-presidente da *General Electric*<sup>616</sup>.

O fato de o pai de Quinn ter sido um líder trabalhista também é enfatizado por Robertson quando este fica sabendo que o empresário-dançarino tinha uma certa “vergonha” de seu cargo de presidente de uma corporação, e queria renunciar à presidência da *GE*: “Vergonha do quê? É aquela sua criação familiar, aquele pai anarquista (2012, p.446)<sup>617</sup>”.

Segundo Miller, este vizinho (Theodore, que se tornou “Ted” em *Clock*) realmente chegou à presidência da *GE* e renunciou no mesmo dia por não concordar com a formação de corporações, que, na concepção de Quinn, arruinaria com a democracia norte-americana. Depois disso, Theodore tornou-se consultor, prestando serviços a pequenas empresas (algo com o qual ganhou muito dinheiro, de acordo com o dramaturgo). Ele passou a defender o crescimento do microempresário contra a estrutura corporativa, publicando inclusive livros em que critica o monopólio comercial:

Do ponto de vista do grande negócio, a principal heresia de Quinn é que a democracia basicamente depende de uma classe grande de empreendedores independentes que manteriam o mercado competitivo.

---

<sup>615</sup> GRAHAM: I have a few questions about your earlier life and background. I understand your father was one of the early labor organizers in Chicago.

QUINN: Mr. Graham, I am resigning.

GRAHAM: Beg your pardon?

QUINN: Resigning, I said.

GRAHAM: From the Presidency? I don't understand.

QUINN: I don't believe in giant business, or giant government, or giant anything. And the laugh is... no man has done more to make GE the giant it is today.

<sup>616</sup> “The most startling, and I think wonderful, invention of all was the treatment of the character of Theodore K. Quinn. This was the actual name of a neighbor of mine, son of a Chicago railroad labor organizer, who had worked himself up from a poor Chicago law student to the vice-presidency of General Electric” MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 778.

<sup>617</sup> ROBERTSON: For *what*? It's that damned upbringing of yours, that anarchist father...

O medo de Quinn era que o monopólio, o qual ele viu se espalhar pela economia americana com uma aparência superficial de competitividade, terminaria por prejudicar a engenhosidade original do sistema e sua capacidade de produzir produtos de alta qualidade a preços razoáveis. Um monopólio tem pouca necessidade de melhorar seus produtos quando não há a necessidade de competir (a primeira China comunista e depois a Rússia de Gorbachev teriam que lidar com um dilema muito parecido nos anos subsequentes) <sup>618</sup>.

Miller ainda afirma que, em entrevistas, a *GE* sempre negou que Theodore Quinn tenha trabalhado na companhia, mas um diretor de filmes, amigo do dramaturgo, teria achado, numa livraria antiga, um livro em que havia a lista dos diretores da *GE* dos anos 1930, e Quinn estaria nesta lista, como vice-presidente.

A discussão sobre alternativas à estrutura econômica liberal dos EUA era tão intensa nos anos 1930 que até mesmo um defensor do liberalismo como Theodore Quinn teve que lidar com a possibilidade de mudanças no sistema político e econômico norte-americano. Segundo Miller, nem as concepções comunistas, nem as fascistas, agradavam a Quinn:

Uma vez Quinn afirmou com clareza: “pode ser que esteja tudo terminado, eu não sei – mas eu não quero ter que escolher entre o fascismo e o socialismo, porque nenhum dos dois pode produzir uma economia livre e competitiva e gerar as liberdades políticas que são possíveis por meio dela. Se eu tiver que escolher, será o socialismo, porque ele prejudica menos as pessoas. Mas não quero ter que ir por nenhum dos dois caminhos”. <sup>619</sup>

Assim como o verdadeiro Ted Quinn, o personagem em *Clock* decide deixar o comando da *GE* e abrir um serviço de consultoria para pequenas empresas. Num procedimento épico, Quinn deixa de falar com o jornalista Graham e se dirige “ao público”, argumentando à plateia que a noção de indivíduo se perdeu com a Depressão econômica e com a formação de monopólios:

---

<sup>618</sup> “From the big business viewpoint Quinn’s central heresy was that democracy basically depended on a large class of independent entrepreneurs who would keep the market competitive. His fear was that monopoly, which he saw spreading in the American economy despite superficial appearances of competition, would end by crippling the system’s former ingenuity and its capacity to produce high-quality goods at reasonable prices. A monopoly has little need to improve its product when it has little need to compete (First Communist China and then Gorbachev’s Russia would be grappling with a very similar dilemma in the years to come)”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 779-80.

<sup>619</sup> “He put it starkly once: ‘It may be all over, I don’t know – but I don’t want to have to choose between fascism and socialism, because neither one can match a really free, competitive economy and the political liberties it makes possible. If I do have to choose, it’ll be socialism, because it harms the people less. But neither one is the way I’d want to go’”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 780.

GRAHAM (*espantado*): Quais são seus planos? Você vai trabalhar em outra empresa ou...

QUINN: Não, eu estou me empolgando com a ideia de prestar um serviço de consultoria para a pequena empresa. Digamos que alguém tenha um conceito, eu poderia ensinar esta pessoa como desenvolvê-lo e vendê-lo... Por que eu conheço tudo isto, e talvez pudesse ajudar (*para o público*), para manter estes indivíduos na ativa. Porque com esta Depressão terrível você ouve isto em todo lugar agora – que um indivíduo não vale um saquinho de amendoim. Eu não sei as respostas, Sr. Graham, mas tenho toda a certeza da pergunta: Como você mantém tudo o que é pequeno distante de ser engolido por tudo o que é grande? Porque quando isto acontece – Meu Deus – não vai ser engraçado! <sup>620</sup>(2012, p.450, grifo meu)

Com certo humor, Robertson diz a Quinn que o jornalista, espantado, está ouvindo o cavalgar do cavalo conduzindo uma carroça (cf. 2012, p. 451). Esta afirmação remete à concepção de livre competição comercial tão sonhada pelo empresário-dançarino, e vista como algo anacrônico por Robertson. Ted, por outro lado, responde jocosamente que há a necessidade de se conseguir “ferraduras de cavalo (*horseshoes*)”, numa referência à sua defesa de que haja o retorno a um sistema parecido com o liberalismo competitivo que ele enxerga no passado dos EUA. Além disso, a imagem da ferradura também alude a uma maior “sorte” econômica, ausente no período de Depressão.

No entanto, este humor demonstrado por Robertson e Quinn contrasta com a afirmação exposta acima do empresário-dançarino de que a formação de monopólios “não vai ser engraçada”, uma vez que o poder que estas empresas terão, controlando preços e salários, pode trazer malefícios sociais e econômicos a muita gente. Podemos perceber, assim, a fusão entre o cômico e o trágico nesta cena, algo que é parte da estrutura e da matéria cenicamente representada por *Clock*.

Após Robertson dizer que Quinn, inquestionavelmente, “é o presidente que ficou menos tempo numa empresa na história<sup>621</sup>” (2012, p.451), o empresário-dançarino demonstra surpresa e um certo medo do seu ato de renúncia no dia de sua posse. Quando a música “*My Baby Just Cares for Me*” é tocada novamente, porém, Quinn canta alguns de seus versos, e gradualmente volta a sapatear e a expor à plateia um sentimento de alegria. Depois de cantar, o telefone toca. Ele “pega o telefone, sem perder o ritmo, simplesmente deixa este cair, e sai

<sup>620</sup> GRAHAM (*astonished*): What are your plans? Will you join another company or...

QUINN: No, I’ve been tickling the idea I might set up an advisory service for small business. Say a fella has a concept, I could teach him how to develop and market it... ‘cause I know all that, and maybe I could help (*to the audience*) to keep those individuals coming. Because with this terrible Depression you hear it everywhere now – an individual man is not worth a bag of peanuts. I don’t know the answers, Mr. Graham, but I sure as hell know the question: How do you keep everything that’s big from swallowing everything that’s small? Cause when that happens – God Almighty – it’s not going to be much fun!

<sup>621</sup> ROBERTSON: (...) This is unquestionably the world record for the shortest presidency in corporate history (...).

dançando<sup>622</sup>” (2012, p.451), numa mistura de humor e seriedade, música e dança, diálogo e comentários à plateia, para analisar a questão das grandes corporações nos EUA.

Os elementos épicos presentes no personagem Ted Quinn, e, particularmente, nesta cena de sua renúncia, são inúmeros. A entrevista ao jornalista Graham, por exemplo, gera narrativas do passado do empresário-dançarino, sobre sua ascensão profissional, que estão “disfarçadas” de estrutura dialógica (sendo o passado o tempo da Épica). Além disso, assim como no episódio envolvendo o psicólogo Dr. Rosman, os diálogos entre Quinn e Robertson são muito mais debates sobre a estrutura econômica dos EUA do que conflitos individuais expostos cenicamente.

Se poderia haver algum conflito psicológico, trágico ou dramático em Ted Quinn devido à importância de sua posse e abdicação da presidência da *GE*, este é relativizado e ironizado pelo ato do empresário-dançarino de pegar o gancho do telefone, deixá-lo cair no chão e começar a sapatear. Sua dança e a música desta cena são recursos épicos por trazerem humor e ironizarem o assunto seriamente discutido neste episódio: as grandes corporações e o seu papel na economia americana; neste sentido, tais recursos servem como comentário épico, irônico e humorístico à plateia de uma questão econômica importante dos EUA deste período. O diálogo torna-se “espetáculo” vaudevilliano musical e dançante, rompe com qualquer possibilidade de ilusão dramática, e traz distanciamento e objetividade à plateia, para que ela analise o que é debatido em cena.

Por fim, vale ressaltar que o vaudeville está presente em *Clock* não só pela sua estrutura formal, mas também por este tipo de espetáculo fazer parte da própria matéria histórica analisada na peça. Mesmo em decadência, o vaudeville esteve nos anos 1930 por meio de sua presença em programas culturais fomentados pelo governo nos Projetos Federais da WPA: “O Projeto Federal de Teatro do Estado de Washington incluía uma companhia itinerante de vaudeville, uma companhia teatral estruturada por negros, um teatro infantil, e produziu ‘Jornais Vivos’ que teatralizavam acontecimentos regionais e atuais<sup>623</sup>” (KINDIG, 2009).

Deste modo, o vaudeville está presente na estrutura formal de *The American Clock*, algo exemplificado pelo fato de ambos terem uma estrutura de “atos” (no primeiro caso) ou “episódios” (no caso da peça) independentes entre si, e de apresentarem elementos como a música, a dança e o diálogo teatral em sua formação. Também vale ressaltar que, se os empre-

<sup>622</sup> “(...) *He picks up the receiver, never losing the beat, and simply lets it drop, and dances off*”.

<sup>623</sup> "Washington State's Federal Theatre Project included a traveling vaudeville company, the all-African American Negro Repertory Company, a Children's Theatre, and produced 'Living Newspapers' that dramatized regional current events." KINDIG, J (2009). Culture and Arts During the Depression. THE GREAT DEPRESSION IN WASHINGTON STATE PROJECT. Disponível em: [http://depts.washington.edu/depress/culture\\_arts.shtml](http://depts.washington.edu/depress/culture_arts.shtml). Acesso em: 13 set. 2015 [tradução minha].



sários de vaudeville queriam atingir diferentes setores sociais no intuito de obterem lucros, um teatro de cunho épico também almeja expor cenicamente contradições socioeconômicas a variados estratos da sociedade (ou seja, por diferentes razões das do vaudeville). Isto é algo comentado por Brecht, por exemplo, quando ele fala sobre como deve ser o ator de seu Teatro Épico:

A liberdade na atitude do ator para com seu público também consiste em que este ator não trate a plateia como uma massa uniforme. Não coloque todos num caldeirão de emoções até que os converta num amálgama disforme. Não se dirige a todos por igual: permite que exista, e até aprofunda, as divisões presentes na plateia. Nela, aparecem amigos e inimigos, e é amável com uns e hostil com outros. Toma partido, nem sempre em favor de seu personagem – mas se não é em seu favor, então é sempre contra<sup>624</sup> (BRECHT, 2010, p.144-5).

Além disso, de certa forma, também está presente em *The American Clock* o processo socioeconômico e histórico do vaudeville<sup>625</sup>. Keith e Albee tornaram este tipo de espetáculo um monopólio empresarial, e este sistema de corporações será discutido e representado cenicamente pelo personagem Ted Quinn, com seu canto, seu sapateado, e sua defesa do liberalismo e do *American Dream* (apesar de sua entrada na *GE* demonstrar contradições com esta ideologia do Sonho Americano, já que ele não obteve o emprego por ser “o melhor” funcionário, mas sim por ter sido astuto e contabilizado os tijolos da fábrica). O monopólio empresarial discutido por Quinn até teve algum questionamento por medidas como o *Sherman Anti-Trust Act* citada acima, e pela política de intervenção estatal de Roosevelt, mas esta estrutura corporativa esteve forte e constantemente presente ao longo do processo histórico dos EUA<sup>626</sup>.

<sup>624</sup> “La libertad en la actitud del actor hacia su público también consiste en que no lo trata como una masa uniforme. No lo funde en un crisol de las emociones hasta convertirlo en un montón informe. No se dirige a todos por igual: permite que subsistan, incluso profundiza, las divisiones que hay en el público. En él tiene amigos y enemigos, y es amable con aquéllos y hostil con éstos. Toma partido, no siempre por su personaje, pero si no es en su favor, entonces es en contra.”

<sup>625</sup> O uso que Miller faz de uma forma “antiga” (vaudeville) para a criação do épico em *The American Clock* talvez possa ser comparado à transformação brechtiana de estruturas dramáticas do passado no intuito de gerar algo novo – ou seja, peças de cunho épico: “Fazer teatro novo significa submeter o teatro existente a uma mudança de função social; a determinados meios cênicos são atribuídas novas tarefas, cuja origem são as antigas tarefas. A descrição do novo se produz em forma de uma polêmica contra o antigo [Hacer teatro nuevo significa someter al teatro existente a un cambio de función social; determinados medios escénicos son adscritos a nuevas tareas, y por lo tanto sustraídos a las antiguas. La descripción de lo nuevo se produce en forma de una polémica contra lo viejo]” (BRECHT, 2010, p. 96).

<sup>626</sup> “Em todo o caso, o fato de se falar de uma ‘economia de livre mercado’ quando esta estrutura econômica era gradualmente dominada por grandes corporações fez com que o termo ‘competitividade perfeita’ não fizesse sentido, e economistas críticos de Karl Marx puderam observar que o filósofo alemão estava certo, e não menos certo em sua previsão da grande concentração do capital [In any case, what was a ‘free-market economy’ when an economy increasingly dominated by huge corporations made nonsense of the term ‘perfect competition’ and

## 9. As músicas utilizadas em *The American Clock*

Outro elemento que é estrutural em *The American Clock*, e, de certa forma, está ligado à concepção de vaudeville discutida acima é a presença de canções dos anos 1920 e 1930 na peça. Além de auxiliarem na ambientação da obra teatral neste período de Depressão econômica, estas músicas, justapostas às situações cênicas de *Clock*, também se transformam em comentários épico-narrativos. O efeito desta justaposição é justamente o fato de as letras das músicas se transformarem em elementos que narram e comentam as cenas da peça e a recessão econômica vivida pelos personagens nos anos 1930.

A presença destas canções em *The American Clock* é possível devido aos personagens, que cantam e dançam estas músicas, e à banda de jazz descrita por Miller na rubrica inicial de *Clock*. De acordo com as orientações cênicas presentes nesta rubrica, a banda jazzística e seus músicos devem ficar sobre o palco durante toda a peça, e sua função é única e exclusivamente tocar as músicas (a maioria delas dos anos 1930) que estão, de uma forma ou de outra, relacionadas com as cenas e com aspectos da Depressão econômica:

Uma pequena banda de jazz (que se mantém sobre o palco durante toda a peça) toca “*Million-Dollar Baby*”; ao mesmo tempo, um jogador de baseball entra usando uma luva, jogando a bola de uma mão para a outra. Quinn começa a assoviar “*Million-Dollar Baby*” (...). Agora ele canta, e o resto da companhia o acompanha na canção, vindo progressivamente para o palco (...), posicionando-se nele (2012, p.417).<sup>627</sup>

Curiosamente, a presença de músicos no palco é algo também apontado como inovador pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, e importante em suas peças de cunho épico. E, se, em *The American Clock*, há personagens cantando como solistas ou em coros, isto ocorre de modo semelhante nas obras brechtianas:

A montagem de *A ópera dos três vinténs* em 1928 foi a demonstração mais triunfal do teatro épico. Propôs uma primeira utilização da música segundo critérios novos. Sua novidade mais chamativa foi que os números musicais estavam estritamente separados dos demais. Isso se percebia já externamente, uma

---

economists critical of Karl Marx could observe that he had been proved right, not least in his prediction of the growing concentration of capital]” (HOBSBAWM, 1995, p. 103).

<sup>627</sup> “A small jazz band onstage plays ‘*Million-Dollar Baby*’ as a baseball pitcher enters, tossing a ball from hand to glove. Quinn begins to whistle ‘*Million-Dollar Baby*’ (...). Now he sings, and the rest of the company joins in, gradually coming onstage (...). All form in positions onstage. The band remains onstage throughout the play”.

vez que a pequena orquestra estava instalada no palco, de forma bem visível para o público (...). Havia duetos, trios, solistas e coros<sup>628</sup> (BRECHT, 2010, p. 230).

Este início de *The American Clock* também apresenta dois elementos muito presentes na cultura norte-americana já nos anos 1920 e 1930: o primeiro é o jazz, ritmo musical tocado pela banda e que foi criado pelos negros americanos. Sua popularidade foi tão grande nos economicamente prósperos anos 1920 que esta década é muitas vezes chamada de “a era do jazz [*The Jazz Age*]”. Além disso, o beisebol, esporte popular nos EUA, aparece representado no jogador que entra em cena.

A presença do elemento esportivo remete à noção de competição e sucesso que era própria do período pré-Depressão econômica, na crença de que quem se esforçasse individualmente obteria o sucesso. Obviamente, o esporte profissional é um contexto em que alguns obtêm a fama (tal como o jogador Babe Ruth, mencionado por Lee na peça) e muitos não a conseguem, e, por isso, é um local em que esta concepção é problematizada em *Clock*.

Se o vaudeville inseria, num mesmo espetáculo, diferentes elementos (música, dança, acrobacias, dentre outros), algo semelhante ocorre neste momento inicial da obra teatral, em que uma banda de jazz e um jogador de beisebol aparecem no mesmo contexto. São elementos que rompem com qualquer possibilidade de ilusão dramática, uma vez que os músicos da banda, por exemplo, apesar de estarem o tempo inteiro no palco ao longo da peça, não participam das ações dialógicas de *Clock*, sendo sua única função (épica) tocar as músicas que comentam as situações apresentadas cenicamente.

Miller fala sobre as músicas da década de 1930 em seu ensaio “Condições da Liberdade: Duas Peças dos Anos 1970”. Em sua visão, as canções da época incorporam um humor e uma alegria que contrastam com o sofrimento dos americanos durante a Depressão, sendo que, em sua opinião, “nenhuma década criou tantos comediantes e músicas alegres” como os anos 1930 nos EUA<sup>629</sup>. Estas canções fazem parte de um período em que as manifestações artísticas irão apresentar novidades, seja na sua crítica à estrutura econômica vigente, seja no humor apresentado por esta arte, que também está voltado, dentre outras coisas, ao combate ou ao escape às contradições sociais geradas pela recessão.

---

<sup>628</sup> “La puesta en escena de *La ópera de tres peniques* en 1928 fue la demostración más triunfal del teatro épico. Propuso una primera utilización de la música según criterios nuevos. Su novedad más llamativa fue que los números musicales estaban estrictamente separados de los demás. Eso se percibía ya externamente por que la pequeña orquesta estaba instalada bien visible en el escenario (...) Había dúos, trios, solos y coros”.

<sup>629</sup> “no time ever created so many comedians and upbeat songs”. MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p.777.

A alegria e a qualidade das canções dos anos 1920 e 1930 também são comentadas pelos personagens de *The American Clock*. Num determinado momento da peça, Rose dirige um comentário à plateia sobre as músicas da época: “Eu particularmente acho que, com todos os problemas que tínhamos, nunca houve um tempo tão glorioso para alguém que gostasse de tocar ou cantar ou ouvir ou dançar música. Parece que toda semana lançavam uma canção maravilhosa” (2012, p.419)<sup>630</sup>. Esta fala revela uma Rose narradora, e é exemplo de procedimento épico na peça, uma vez que ela comenta sobre o período como se ele estivesse no passado (“houve”, “lançavam”).

A música (e as letras das canções que comentam as situações cênicas) é um elemento muito importante em obras teatrais de cunho épico. No Teatro Épico de Brecht, por exemplo, as canções têm uma função de considerável importância na análise social e econômica proposta pelas peças brechtianas: “Geralmente a música assume nas obras de Brecht a função de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes. Não intensifica a ação; neutraliza-lhe a força encantatória” (ROSENFELD, 2006, p.160).

O dramaturgo alemão, em seus textos teóricos, comenta que a presença da música, por si só, já é um elemento que rompe com a linearidade temporal dramática:

Nas [minhas] primeiras obras as músicas foram utilizadas de forma bastante comum; eram canções ou marchas e quase nunca faltava uma motivação naturalista para estas peças musicais. Mas é certo que a simples introdução da música nestas obras rompia com a convenção dramática de então: o drama perdia peso, ficava mais elegante; os espetáculos destes teatros adquiriram caráter artístico. A estreiteza, densidade e o fardo dos dramas impressionistas, além da monomania dos dramas expressionistas foram atacados pela música simplesmente pelo fato de que esta introduzia certa variação. Ao mesmo tempo, a música permitia algo que há muito tempo não era habitual: o “teatro poético<sup>631</sup>” (BRECHT, 2010, p.229).

No entanto, Brecht cada vez mais passou a defender a autonomia da música e de outros recursos épicos dentro da peça, de forma que as canções e estes outros elementos pudes-

---

<sup>630</sup> ROSE: I personally think with all the problems there was never such a glorious time for anybody who loved to play or sing or listen or dance to music. It seems to me every week there was another marvelous song.

<sup>631</sup> “En las primeras obras se empleó la música de una manera bastante corriente; se trataba de canciones o marchas y casi nunca faltaba una motivación naturalista para estas piezas musicales. Pero es cierto que la mera introducción de música rompía con la convención dramática de entonces: el drama perdía peso, se volvía más elegante; los espectáculos de los teatros adquirieron carácter artístico. La estrechez, densidad y pesadez de los dramas impresionistas y la monomanía de los dramas expresionistas fueron atacadas por la música simplemente por el hecho de que ésta introducía cierta variación. Al mismo tiempo, la música permitía algo que hacía mucho tiempo que no era habitual: el ‘teatro poético’”.

sem comentar, contradizer e ironizar as ações dos personagens<sup>632</sup>. O dramaturgo alemão exemplifica com uma possibilidade de cena de assassinato contradita por uma música algo idílica:

Consideremos outra possibilidade: um jovem sai remando no lago com sua noiva, faz a barca virar e deixa que a moça se afogue. O músico pode fazer duas coisas. Ele pode antecipar, na sua música de acompanhamento, os sentimentos do espectador, acumular a tensão, descrever a maldade da ação, etc. Mas também pode expressar, em sua música, a beleza da paisagem do lago, a indiferença da natureza, o cotidiano do ato enquanto que se trata somente de uma excursão. Se ele escolhe esta possibilidade, fazendo parecer ainda mais terrível e antinatural o crime, confere à música uma função muito mais independente<sup>633</sup> (BRECHT, 2010, p.252-3)<sup>634</sup>

Nas palavras do dramaturgo alemão, “especialmente desejável seria, por exemplo, que os atores atuassem de forma a *contradizer* o ambiente criado pela música”<sup>635</sup> (BRECHT, 2010, p.239).

Willet também comenta sobre a importância da música em Brecht: "Brecht não era um músico experiente, mas, muito mais do que a maioria dos escritores, possuía ideias musicais bastante profundas, e sua obra está repleta de implicações musicais" (1967, p.159). As canções presentes em suas peças servem como fonte de comentário e contraponto (muitas vezes irônico) ao diálogo executado pelos personagens / atores, colocando esta ação dialógica numa perspectiva de análise de contradições socioeconômicas: "Neste caso, a música converte-se numa espécie de pontuação, um sublinhar das palavras, um comentário bem dirigido que assinala os pontos essenciais da ação ou do texto. E é como tal que a música exerce sua função em todas as peças de Brecht<sup>636</sup>" (WILLET, 1967, p.168)<sup>637</sup>.

<sup>632</sup> “Ao mesmo tempo os pintores e músicos recuperavam sua independência e contribuíam ao tema da peça com seus próprios meios artísticos: a obra total aparecia diante do espectador em seus diversos elementos [Al mismo tiempo los pintores y músicos recuperaban su independencia y contribuían al tema con sus propios medios artísticos: la obra total aparecía ante el espectador en sus diversos elementos] (BRECHT, 2010, p. 86).

<sup>633</sup> “Consideremos otra posibilidad: un joven sale remando al lago con su novia, hace volcar la barca y deja que se ahogue la muchacha. El músico puede hacer dos cosas. Puede anticipar en su música de acompañamiento los sentimientos del espectador, acumular la tensión, describir la maldad de la acción, etc. Pero también puede expresar en su música la belleza del paisaje del lago, la indiferencia de la naturaleza, lo cotidiano del acto en cuanto que sólo se trata de una excursión. Si elige esta posibilidad, haciendo parecer tanto más terrible y antinatural el crimen, confiere a la música una función mucho más independiente.”

<sup>634</sup> Brecht defende a “separação dos elementos da obra de arte teatral [separación de los elementos de la obra de arte teatral]”: “Quer dizer, a música e a ação são tratados como elementos completamente independentes da obra de arte [Es decir, la música y la acción se trataban como elementos completamente independientes de la obra de arte]” (BRECHT, 2010, p.251).

<sup>635</sup> “Especialmente deseable sería, por ejemplo, que los actores actuaran *en contra* del ambiente creado por la música”.

<sup>636</sup> WILLET, J. *O teatro de Brecht – visto de oito aspectos*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

A música como procedimento épico de comentário das situações vividas na peça e do processo histórico, social e econômico analisado cenicamente também está presente, de certa forma, em *The American Clock*. E o objetivo desta seção é analisar justamente como as canções dos anos 1920 e 1930 utilizadas por Miller são transformadas em comentários épicos sobre as cenas da peça e sobre a Depressão econômica. Isso será feito por meio do estudo das letras de parte das músicas presentes em *Clock* e de como o dramaturgo insere estas canções no contexto da obra teatral.

### **As músicas em *Clock*: procedimentos de análise adotados no trabalho**

*The American Clock* e sua forma cíclica / espiral (forma esta analisada anteriormente) por si só, já apresentam uma estrutura algo musical. Como foi visto numa outra seção do trabalho, são vários os elementos repetidos de modo recorrente em *Clock*, e se repetem como se fossem refrãos de uma música. Exemplo disso é a fala de Banks em que ele diz ouvir o apito do trem, e que remete ao seu sofrimento como *hobo* durante a Depressão. Esta fala é repetida ao longo da peça com sutis alterações, tal como um refrão musical, e sua presença ajuda a romper com qualquer possibilidade de uma estrutura linear dramática nesta obra teatral: “Eu ainda ouço aquele trem, aquele apito longo e baixinho, *whoo-ooo!*”<sup>638</sup> – (ex. 2012, p. 464 e 493).

Outra presença importante do elemento musical na peça são as referências explícitas de personagens de *Clock* a cantores e compositores americanos que se tornaram renomados nos anos 1920 e 1930 – dentre eles, os irmãos Gershwin (cujas músicas na peça serão analisadas adiante), Bing Crosby<sup>639</sup> (Harry Lillis Crosby, 1903-1977) e Rudy Vallée<sup>640</sup> (Hubert Prior Vallée, 1901-1986).

Estes dois últimos chamam a atenção não só por representarem aspectos da época em *Clock*, mas também por serem símbolos máximos, no universo da música, da transformação da arte musical num negócio empresarial altamente rentável, gerando uma integração entre

---

<sup>637</sup> O dramaturgo alemão enxergava também a incompatibilidade entre o uso cênico da música e as formas dramáticas convencionais comuns na Alemanha, uma vez que o primeiro rompia com a estrutura fechada das últimas: “O drama clássico da burguesia alemã raramente utiliza música cênica, o naturalismo do Império quase não faz uso dela, e o expressionismo da República de Weimar apenas ocasionalmente [El drama clásico de la burguesía alemana utiliza raramente música escénica, el naturalismo del Imperio no hace casi uso de ella, el expressionismo de la República de Weimar sólo ocasionalmente]” (BRECHT, 2010, p.245).

<sup>638</sup> “I still hear that train, that long low whistle, *whoo-ooo!*”

<sup>639</sup> ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Verbete sobre Bing Crosby. Disponível em: <http://global.britannica.com/biography/Bing-Crosby>. Acesso em: 4 nov. 2015.

<sup>640</sup> ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Verbete sobre Rudy Vallée. Disponível em: <http://global.britannica.com/biography/Rudy-Vallee>. Acesso em: 3 nov. 2015.

música, rádio, filmes, televisão, e uma associação entre o fazer artístico e a indústria cultural que se fortalecia nesta primeira metade do século XX.

Crosby e Vallée apresentam trajetórias muito parecidas no aspecto biográfico. Ambos ingressaram numa faculdade, aprenderam instrumentos, cantaram em bandas da época (com o uso do microfone), e se tornaram *crooners*<sup>641</sup> (cantores de música romântica). As músicas que cantavam fizeram sucesso, eles ganharam muito dinheiro e muitos fãs, e passaram também a atuar em programas de rádio, em filmes e em programas televisivos. Depois de conseguirem a fama no mundo artístico, tornaram-se empresários no universo da indústria cultural – Vallée chegou a ser dono de uma casa noturna, e Crosby criou a sua companhia de produção televisiva nos anos 1960. Vallée, inclusive, cantou em bandas que entretinham as tropas americanas na Segunda Guerra Mundial, o que faz a menção ao seu nome ainda mais importante na peça.

Tanto Crosby quanto Vallée representam artistas desse período histórico cuja atuação em várias frentes da pulsante indústria cultural estadunidense da primeira metade do século XX chama a atenção (especialmente nas recém-nascidas indústrias do cinema, do rádio e da televisão, que, como dito anteriormente, devem muito de sua origem ao vaudeville). Esses artistas também se tornavam empresários bem-sucedidos de sua própria arte, obtendo o seu Sonho Americano num contexto em que a cultura de massa cada vez mais se tornava objeto de consumo dos americanos.

Em *The American Clock*, o nome de Bing Crosby é mencionado justamente por Sidney (cf. 2012, p. 452-3), cujo sonho era se tornar um compositor musical famoso. O filho de Fanny tinha como objetivo (não-concretizado) que uma de suas composições musicais fosse cantada por Crosby. Obviamente, o Sonho Americano obtido por Bing Crosby contrasta com a não-obtenção desse Sonho por parte de Sidney num contexto de Depressão econômica; este não se torna um músico renomado, e tem que trabalhar como segurança para sobreviver. Neste sentido, a menção que Sidney faz nesta parte da peça se torna irônica, e se transforma num questionamento do alcance do *American Dream* no universo musical, que não contempla a todos.

Já Rudy Vallée é referido em *Clock* por Rose no início da peça, num momento em que os Baum estavam em prosperidade econômica, e tinham acesso a apresentações destes cantores da época. Irônica e humoristicamente, o nome de Vallée é mencionado pela esposa de Moe em seu talento como cantor justamente num contexto em que Lee não conseguia cantar

---

<sup>641</sup> Definição de “*crooner*”: “cantor (geralmente, masculino) que canta canções lentas e românticas com uma voz doce e suave [a male singer who sings slow, romantic songs in a soft, smooth voice]”. MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY. Definição de “*crooner*”. Disponível em: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/crooner>. Acesso em: 26 out. 2015 [tradução minha].

corretamente; o jovem, chamado ironicamente de “Rudy Vallée”, cantava sem respirar e perdia o fôlego, algo que prejudicava a sua “atuação”: “Rudy Vallée está ficando verde”<sup>642</sup>, (2012, p.419).

Na versão antiga de *The American Clock* (cuja ausência da banda de jazz no palco chama a atenção), as rubricas sinalizam que a primeira canção a aparecer na peça, ao que tudo indica, é justamente uma música cantada por Rudy Vallée: “*For I’m Just a Vagabond Lover [Pois eu sou apenas um amante errante]*”. É necessário mencionar que Vallée iniciou sua trajetória em Hollywood como cantor no filme *Vagabond Lover [Amante Errante]* (1929), exatamente no ano da eclosão da crise econômica. Rose e Lee cantam esta canção, que desaparece na versão final de *Clock*, sendo substituída especialmente por “*I Can’t Give You Anything But Love*” e “*On the Sunny Side of the Street*” (músicas que serão analisadas adiante)<sup>643</sup>.

Além de elementos estruturais e da referência a cantores renomados dos anos 1920 e 1930, a presença mais visível do elemento musical em *The American Clock* são certamente as canções da época cantadas pelos personagens e tocadas pela banda de jazz durante as situações cênicas. As músicas a serem utilizadas e o momento da peça em que elas serão executadas são indicados pelo dramaturgo nas rubricas de *Clock*. No entanto, antes de iniciar a análise de cada canção e de sua função na peça, vale explicar alguns procedimentos de pesquisa utilizados neste trabalho para o estudo destas músicas.

Se levarmos em consideração a simples leitura da peça, nem sempre fica claro, nas rubricas, a qual canção Miller se refere - o que dificultou, inicialmente, o processo de pesquisa sobre o elemento musical em *The American Clock*. Além de não haver, no texto cênico, referências ao ano de criação da música e aos seus autores, era comum que Miller não inserisse nas rubricas o nome da canção: às vezes o dramaturgo se referia apenas a uma parte da música, tal como acontece, por exemplo, com “*Things About Coming My Way*”, em que o autor de *Clock* não cita o título, mas sim um dos versos da obra musical - “*Backbone and Navel Doing The Belly Rub*”. Em outros momentos, apenas uma parte do nome da canção, e não o seu título inteiro (“*How Long*” para “*How Long Blues*”) eram mencionados<sup>644</sup>.

<sup>642</sup> ROSE: Rudy Vallée is turning green.

<sup>643</sup> Rudy Vallée e Ted Quinn, na música, na dança e no vaudeville, podem ser aproximados na representação que ambos fazem, em *The American Clock*, das questões referentes à indústria cultural americana da primeira metade do século XX. Além disso, Rudy Vallée tinha ascendência irlandesa, assim como Quinn traz à peça elementos referentes à Irlanda. Aparentemente, Vallée também serviu de influência a cantores como Bing Crosby e Frank Sinatra.

<sup>644</sup> As traduções em português dos títulos das músicas serão vistos adiante.



Neste sentido, foram fundamentais os dados fornecidos por Tony Kushner (cf. 2012, p. 816-818) sobre as músicas da peça em sua edição de obras compiladas de Miller, e que inclui *The American Clock*. Estas informações serviram como ponto de partida para a pesquisa sobre as letras das canções. Também é necessário ressaltar que a ênfase deste estudo dos elementos musicais em *Clock* recai sobre a versão final da peça não só por esta ser o principal objeto de estudo desta pesquisa e por apresentar mais músicas do que a versão antiga, mas também por conta destas informações sobre autor e ano das canções estar ausente na edição antiga de *Clock* analisada neste trabalho.

A segunda dificuldade ocorrida durante o processo de pesquisa é que as letras destas canções apresentaram variações de acordo com a fonte pesquisada, com acréscimo, diminuição e mudança de versos e estrofes, o que dificulta estabelecer qual é a versão original da letra da música. A solução encontrada foi buscar por partituras que tivessem a letra da canção, informações sobre o nome dos compositores e o ano de registro da música, sendo que estas informações tinham que ser idênticas às fornecidas por Kushner em sua edição de *The American Clock*.

A maioria destas partituras (que estão disponíveis nos anexos desta tese) foi encontrada em *sites* como o [onlinesheetmusic.com](http://onlinesheetmusic.com), e obtidas através de compra. Ainda que não sejam as partituras oficiais das canções, e possam apresentar variações em relação à criação original, é possível verificar que as informações sobre os compositores destas canções (letra e música) e sobre o ano de registro das músicas são idênticas tanto na edição de Kushner quanto nas partituras adquiridas, o que nos faz ter como hipótese que a base formal e temática das letras presentes nestas partituras é correspondente ao que foi utilizado por Miller em *The American Clock*.

Este procedimento de comprar partituras *online* para utilizá-las na análise das músicas em *Clock* tem uma dupla função: usar uma fonte confiável para o estudo das letras das canções (confiabilidade que pode ser ratificada ao se comparar a igualdade das informações entre estas partituras e os dados fornecidos por Kushner em sua edição de *The American Clock*) e ter a experiência de imitar uma prática comum nos EUA do período de Depressão econômica.

A compra de partituras era algo comumente feito pelos estadunidenses da primeira metade do século XX. Nos tempos atuais, o sucesso de uma música pode ser medido por elementos tais como a quantidade de álbuns vendidos ou de *downloads* musicais feitos. Nas décadas de 1920 e 1930, porém (ou seja, no período analisado pela peça), o que indicava a fama de um cantor ou de uma canção era o número de partituras (*sheet music*) compradas.

As canções desta primeira metade do século XX são conhecidas como músicas de estilo *Tin Pan Alley*, região em Nova Iorque próxima à *Broadway* em que várias produtoras musicais se instalaram por volta de 1890, e começaram a vender partituras para artistas, produtores e americanos comuns. A década de 1950, em que houve a ascensão da televisão e do *rock n' roll*, é, em geral, conhecida como o momento em que *Tin Pan Alley* teve o seu fim, uma vez que, durante esses anos, as performances musicais e a venda de álbuns passaram a ter mais destaque do que a compra de partituras:

O desenvolvimento do processo de gravação de som possibilitou a inserção da música popular não só no rádio, mas também dentro dos lares e em *jukeboxes* locais, transformando uma indústria que se baseava na venda de partituras em uma estrutura econômica baseada na comercialização de discos<sup>645</sup>. (DENNING, 1997, p.39)

*Tin Pan Alley* surgiu ao mesmo tempo em que o vaudeville, o que fortaleceu a ligação entre ambos. Assim, artistas e produtores deste tipo de espetáculo iam à *Tin Pan Alley* em busca de canções novas para as apresentações vaudevillianas. Ao mesmo tempo, as músicas criadas nesta região nova-iorquina eram divulgadas por meio dos artistas de vaudeville, numa relação lucrativa para estes dois tipos de indústria cultural.

As partituras vendidas apresentavam notações de voz e piano, e vinham acompanhadas de uma capa com belas ilustrações. As produtoras de *Tin Pan Alley* contratavam compositores, letristas e músicos, que se tornavam funcionários destas empresas com a função exclusiva de criar e expor as canções. Enquanto as pessoas passavam pelas ruas, estes artistas – chamados de *song pluggers* - tocavam as músicas ao piano para divulgá-las e fazer com que os consumidores comprassem suas partituras<sup>646</sup>. George Gershwin, um dos mais famosos compositores e músicos norte-americanos, citado por Rose em *Clock* e cujas canções são utilizadas na peça (tal como será analisado adiante), foi um *song plugger* em sua juventude, trabalhando longas horas ao piano para divulgar as músicas da produtora da qual era funcionário<sup>647</sup>.

<sup>645</sup> “The development of sound recording had put popular musics not only on the radio but in the home and on the local jukebox, transforming an industry that had been based on the sale of sheet music into one based on the sale of 78s.”

<sup>646</sup> THE GOLDEN STREET CORNER (MUSIC FACTS). A Brief History of Tin Pan Alley. Disponível em: [http://www.thegoldenstreetcorner.com/tin\\_pan\\_alley.htm](http://www.thegoldenstreetcorner.com/tin_pan_alley.htm). Acesso em: 4 jun. 2015. / ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Verbete sobre *Tin Pan Alley*. Disponível em: <http://global.britannica.com/art/Tin-Pan-Alley-musical-history>. Acesso em: 4 nov. 2015.

<sup>647</sup> ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Verbete sobre George Gershwin. Disponível em <http://global.britannica.com/biography/George-Gershwin>. Acesso em: 4 nov. 2015. Se Vallée tinha ascendência irlandesa, os Gershwin eram filhos de imigrantes russos-judeus, o que mostra a força da imigração nesta construção da cultura popular e de massa nos EUA do século XX.

Além de Ted Quinn, Rose e Sidney possivelmente são os personagens que estão mais diretamente ligados ao elemento musical em *The American Clock*. Ambos tocam ao piano e cantam canções dos anos 1920 e 1930, além de comentarem sobre os músicos da época. Em determinados momentos de *Clock*, a esposa de Moe exemplifica este processo comum de compra de partituras entre os americanos da primeira metade do século XX. No início da peça, ela diz que vai a uma apresentação musical dos Gershwin, e promete a Lee que trará a partitura das músicas do espetáculo para que ambos pudessem tocá-las no piano e cantá-las em casa (provavelmente, comprando-as em *Tin Pan Alley*): “Bom, e vá para a cama cedo. Eu vou trazer para casa as partituras do espetáculo, e amanhã a gente vai cantar as músicas”<sup>648</sup> (2012, p. 422).

Já no início do segundo ato, em plena crise econômica, Rose toca as canções dos Gershwin ao piano e utiliza as partituras que foram, provavelmente, compradas do espetáculo ao qual ela tinha ido e comentado com Lee no começo da peça. Mesmo não podendo mais frequentar este tipo de apresentação musical devido aos problemas financeiros, ela elogia, de forma nostálgica, o espetáculo dos Gershwin enquanto está ao piano: “(ela pega algumas partituras). Ah, que espetáculo, aquele *Funny Face*<sup>649</sup>” (2012, p. 458). Estas ações de Rose são coerentes com o processo de compra de partituras do período de ouro do *Tin Pan Alley*, que media o tamanho da popularidade de uma canção nos anos 1920 e 1930.

Sidney, por sua vez, é um personagem que desejaria ter entrado para o mundo de *Tin Pan Alley*. No final da peça, ele confessa a Lee que teve algumas “músicas publicadas<sup>650</sup>” (2012, p. 493) - ou seja, partituras publicadas e vendidas na lógica de *Tin Pan Alley*. No entanto, mesmo com estas publicações, Sidney não conseguirá se tornar um compositor famoso, e terá que trabalhar como segurança para sobreviver.

Durante a peça, alguns títulos de músicas cuja composição é atribuída a Sidney pelos personagens de *Clock* são mencionados, e eles chamam a atenção. “*Sitting Around* [Sentado por aí]”, cuja letra integral está no texto da peça, já foi analisada em seções anteriores deste trabalho. Esta canção fala sobre uma decepção amorosa, que, aplicada ao contexto da obra teatral, acaba remetendo à desilusão de muitos americanos com as dificuldades financeiras do período de Depressão.

“*A Moon of My Own* [Uma lua só para mim]”, por sua vez, é comentada pelo segurança Sidney ao jornalista Lee num contexto pós-Depressão (cf. 2012, p.493), e o filho de Fanny

<sup>648</sup> ROSE: Good, and go to bed early. I’ll bring home all the music from the show, and we’ll sing it tomorrow.

<sup>649</sup> ROSE: (...) (*She picks up some sheet music*). Oh, what a show, that *Funny Face* (...).

<sup>650</sup> SIDNEY: Sure! I had a couple published.

classifica a música como sendo uma “nova” composição sua. Embora a letra desta canção não esteja na peça, o seu título deve ser levado em conta.

Com o progresso econômico gerado pelas indústrias da Segunda Guerra Mundial, concepções que eram fortemente presentes nos anos 1920, tal como o conceito de Sonho Americano (*American Dream*) e *self-made man* – ou seja, o indivíduo obtendo o sucesso com o seu próprio esforço - se fortaleceram novamente. Se nos anos 1930, devido às dificuldades econômicas, as pessoas se uniam em movimentos sociais e de ação coletiva, nos anos 1940, o individualismo voltará a se destacar. Desta forma, ter uma lua “só para mim” remete a esta individualidade.

Na década de 1940, os americanos voltaram a prosperar e a adquirir bens de consumo. Exemplo disso é o fato de, na versão antiga da peça (cf. VERSÃO ANTIGA, 1990, p.84), Sidney dizer que tinha adquirido um carro. Neste novo contexto de melhorias financeiras, muitas pessoas não sentiram mais a necessidade de se organizar coletivamente, e de ajudar uns aos outros, tal como preconizava o espírito de solidariedade e luta política presente em vários momentos da década de 1930.

Este clima de ação, luta e solidariedade coletivas que fez parte dos anos 1930, contrastado a outras décadas da história dos EUA, aparece, por exemplo, descrito nos depoimentos de *Hard Times*:

A atitude é muito pior atualmente. Nos anos 1930, todo o mundo estava no mesmo barco. Era um desastre geral. Ignazio Silone disse uma vez, “O desastre de todo o mundo é o desastre de ninguém”. O indivíduo não sofria tanto quanto ele sofre hoje. Aqueles que estão recebendo ajuda do governo hoje são desprezados como eles nunca foram antes<sup>651</sup> (Depoimento de Dorothy Day)

No entanto, enquanto os primos dialogam, a música de Sidney cantada no final da peça por Dóris não é “*A Moon of My Own*”, cujo título alude ao individualismo dos anos 1940, mas sim “*Sittin’ Around*”, que, como dito anteriormente, remete indiretamente à Depressão e ao sofrimento dos estadunidenses nos anos 1930. É como se Dóris, de certa forma, estivesse dizendo que a prosperidade financeira havia chegado aos americanos, mas a crise econômica estaria sempre como uma “música ao fundo”, como um fantasma, que poderia ressurgir a qualquer momento.

---

<sup>651</sup> “The attitude is much worse today. In the Thirties, everybody was in the same boat. It was a general disaster. Ignazio Silone once said, 'Everybody's disaster is nobody's disaster'. The individual did not suffer as he does suffer now. Those on welfare today are despised as they were never despised before”. Depoimento de Dorothy Day, seção “Bandeiras vermelhas e novenas [*Scarlet Banner and Novenas*]”, p.29. In: TERKEL (1986). [tradução minha]

### Análise das canções de *Clock*

Levando em consideração o método e o processo de pesquisa, bem como o contexto histórico de *Tin Pan Alley* expostos acima, abaixo segue uma breve análise das letras das canções utilizadas por Miller em *The American Clock*. É necessário ter em conta que, para este estudo, foram obtidas dezessete partituras que servirão como base para este processo analítico (elas aparecem nos anexos desta tese).

Estas partituras possuem as notas musicais, a letra da canção, o ano de registro, e seus compositores (letra e música). As informações presentes nelas coincidem com os dados fornecidos por Kushner em sua edição da peça. Dezesseis destas partituras são de músicas utilizadas na versão final de *Clock*, e apenas uma é exclusiva da versão antiga, sendo que sua autenticidade pode ser comprovada por informações presentes em *Hard Times* (tal como será visto adiante).

A primeira música tocada pela banda de jazz em *The American Clock*, cujo título aparece inscrito nas rubricas da peça, é “**I Found a Million-Dollar Baby (in a Five and Ten Cent Store)** [Eu encontrei uma garota de um milhão de dólares (numa loja de produtos de cinco e dez centavos)]”. A letra desta canção de 1931 foi escrita por Mort Dixon (1892-1956) e por Billy Rose (1899-1966), e a música é de Harry Warren (1893-1981). Ela fez parte do musical da Broadway *Billy Rose’s Crazy Quilt* [A louca colcha de retalhos de Billy Rose] (1931)<sup>652</sup>.

Nesta canção, o eu-lírico diz que se apaixonou por uma moça que trabalhava numa loja de produtos de cinco e dez centavos, com a qual acaba tendo um relacionamento amoroso. No entanto, na letra da música, o amante contrasta o baixo preço dos produtos vendidos por sua amada e as qualidades que ela teria, comparadas simbólica e financeiramente ao alto valor de um milhão de dólares: “Era uma chuva de sorte em Abril / Era a porta mais conveniente para se entrar / Eu encontrei uma garota de um milhão de dólares / Numa loja de produtos de cinco e dez centavos<sup>653</sup>”.

Esta música mistura, com certa dose de humor, sentimentos amorosos ao universo do consumo material e das relações financeiras. Se a moça da canção possui qualidades admira-

<sup>652</sup> Partitura obtida no site <https://www.onlinesheetmusic.com> por meio de compra. Acesso em: 27 fev. 2015 (cf. anexos desta tese). As letras das canções, total ou parcialmente transcritas neste trabalho, são oriundas das partituras referidas acima, e têm tradução minha para o português.

<sup>653</sup> It was a lucky April shower / It was the most convenient door / I found a million dollar baby / In a five and ten cent store

das pelo eu-lírico (sejam elas beleza, doçura, inteligência, ou outros atributos que não estão no âmbito monetário), estas são “quantificadas” financeiramente pelo amante, ainda que de forma simbólica. Além disso, este eu-lírico confessa, na letra da canção, que “comprou” porcelanas só para chamar a atenção de sua amada e funcionária da loja: “Ela estava vendendo porcelana / E quando me olhou com aqueles olhos / Eu fiquei comprando porcelana / Até que as pessoas percebessem<sup>654</sup>”.

Como visto acima, “*Million-Dollar Baby*” (assim chamada por Miller na peça) é oriunda de um musical - forma artística que, por si só, já incorpora em si os elementos da música e do teatro. Apesar do final feliz do relacionamento amoroso e do humor presente na canção, esta música surgiu, ironicamente, no meio de um dos piores anos da crise econômica (1931). E é ela que introduz *The American Clock*, cantada por Ted Quinn e pela companhia de atores (cf. 2012, p. 417), antes mesmo de os diálogos da obra teatral se iniciarem.

Tal como o musical, *The American Clock* também apresenta, em seu início, esta mistura de música e teatro. Quando o personagem Ted Quinn e toda a companhia de atores, como num coro épico, começam a cantar “*Million-Dollar Baby*”, eles deixam a estrutura dialógica num segundo plano e passam a comentar o que ocorrerá em cena cantando uma música que tem, na forma de humor, a tensão entre sentimentos amorosos e valores financeiros em seu título e em sua letra. Este é outro exemplo de impossibilidade da ilusão dramática em *Clock*, uma vez que dificilmente veríamos todos os atores / personagens a cantar ao mesmo tempo numa peça realista<sup>655</sup>.

A música também faz uma alusão às canções populares em geral (utilizadas em *Clock*): “O amor aparece como uma canção popular<sup>656</sup>”. Apesar de “*Million-Dollar Baby*” estar presente no início de *The American Clock*, o paralelo entre o relacionamento amoroso e a questão financeira que é parte da canção não deixa de estar em cenas que enfatizam a tensão entre estes dois elementos (amor-dinheiro), tal como os diálogos Lee-Edie e Sidney-Dóris. Neste sentido, a música acaba se referindo não só, especificamente, aos aspectos deste momento inicial de *Clock*, mas também a temas mais abrangentes que envolvem o todo da peça. Além disso, a inserção da canção, cantada e tocada no palco, produz como efeito o fato de os valores mencionados na música, altos e baixos, servirem como referência ao contraste entre a prosperidade financeira dos anos 1920 (“um milhão de dólares”) e a Depressão dos anos 1930 (“cinco e dez centavos”), analisado em *Clock*.

<sup>654</sup> She was selling china / And when she made those eyes / I kept buying china / Until the crowd got wise

<sup>655</sup> Os atores chegam até mesmo a apenas “cantarolar” a música de boca fechada, num zumbido em que a melodia de “*Million-Dollar Baby*” está presente.

<sup>656</sup> Love comes along like a popular song

Assim, se a música fala sobre um relacionamento amoroso humoristicamente medido pelo valor monetário, “*Million-Dollar Baby*”, aplicada à peça e à análise feita nela sobre a Depressão econômica, traz, por meio de sua letra, um comentário sobre os aspectos financeiros presentes em *Clock*. É preciso lembrar que, enquanto a música toca, diálogos sobre questões financeiras ocorrem entre os personagens. Temos as falas da companhia de atores à plateia dizendo que “todo o mundo” queria ficar rico antes de 1929, e o diálogo entre Clarence e Robertson, em que o engraxate se revela um investidor na bolsa de valores. Além disso, Quinn, que está entre os que cantam “*Million-Dollar Baby*”, se torna presidente da *General Electric*, e representa na peça (e em cenas seguintes) a questão das grandes corporações.

Outra canção presente em *The American Clock* em que há o contraste entre o sentimento amoroso e a questão financeira se tornou conhecida em 1928: “*I Can’t Give You Anything But Love* [Eu não posso te dar mais nada além de amor]”. Com melodia de Jimmy McHugh (1894-1969) e letra de Dorothy Fields (1905-1974), esta música é oriunda de uma revista musical da Broadway: *Blackbirds of 1928* [*Pássaros negros de 1928*] <sup>657</sup>.

Apesar de esta canção ser de 1928 – ou seja, anterior à eclosão oficial da crise em 1929 – sua letra parece já prever os problemas econômicos dos americanos nos anos 1930. O eu-lírico se apresenta na música como alguém que vive grandes dificuldades financeiras; ele confessa à sua amada que não pode lhe oferecer nada financeiramente, somente o seu amor: “Nossa! Como é difícil estar sem dinheiro, querida / Não é piada, querida, é maldição / Minha sorte está mudando, somente passando / De ruim para algo pior” <sup>658</sup>.

Tal como personagens de *Clock*, o eu-lírico da canção também acredita que conseguirá condições financeiras melhores (o que, aplicado à peça, remete à crença dos americanos de que a Depressão chegaria ao fim) e que “vencerá na vida” financeiramente (retomando os pressupostos do *American Dream*): “Quem sabe algum dia eu consigo vencer também / Vou conseguir o melhor para mim” <sup>659</sup>. Se, na música, porém, a esperança e o “sonho” (“Sonhe um pouco, planeje um pouco” <sup>660</sup>) de melhorar financeiramente não condizem com as dificuldades monetárias do eu-lírico, do mesmo modo, na peça, a esperança do fim da Depressão demonstrado por determinados personagens de *Clock* contrasta com a realidade de dificuldades materiais.

<sup>657</sup> Partitura obtida no site <https://www.onlinesheetmusic.com> através de compra. Acesso em: 27 fev. 2015 (cf. anexos desta tese).

<sup>658</sup> Gee, but it's tough to be broke, kid / It's not a joke, kid, it's a curse / My luck is changing, it's gotten from / simply rotten to something worse

<sup>659</sup> Who knows, some day, I will win too / I'll begin to reach my prime

<sup>660</sup> “Dream awhile, scheme awhile” é um verso desta música.

O eu-lírico da canção gostaria de prover melhorias econômicas à pessoa amada (“Ah, eu queria ver você se vestindo bem, querida<sup>661</sup>”); no entanto, enquanto esta prosperidade nas finanças não acontece, tudo o que o eu-lírico tem a oferecer, nesta relação amorosa, está totalmente desvinculado do aspecto monetário: “Eu não posso te dar mais nada além de amor, querida / É a única coisa que tenho bastante, querida<sup>662</sup>”.

Esta canção também aparece nas cenas iniciais de *Clock*. Curiosamente, “*I Can’t Give You Anything*”, uma música sobre amor e dificuldades monetárias, é cantada por Lee e, em seguida, também por Rose (cf. 2012, p.418) num momento em que os Baum ainda estavam em prosperidade econômica – um contraste irônico que já antevê a crise financeira pela qual esta família passará<sup>663</sup>.

Algo que chama a atenção é que Lee começa a cantar, a canção continua e ele faz um comentário à plateia ao mesmo tempo em que a música é tocada<sup>664</sup>. Esta fala épico-narrativa é exatamente a que “analisa” os cabelos de Rose (alusão já estudada em outra seção deste trabalho). Também é neste momento que o filho de Moe fala sobre Babe Ruth, Charles Paddock, Charles Lindbergh e sobre os anos anteriores à crise, classificando-os como a “era da crença”. Deste modo, o comentário de Lee (sobre a “crença” no sucesso individual) é ironizado pela temática da letra da música, que é sobre dificuldades financeiras (ainda que a esperança de dias melhores também faça parte da canção).

Como “*I Can’t Give You Anything*” é oriunda de uma revista musical, ela já contém, em sua estrutura, elementos musicais e teatrais, sendo que as estrofes desta música são também falas dos personagens. A canção tem uma forma dialógica. A primeira parte dela é equivalente ao discurso do eu-lírico, confessando suas dificuldades financeiras, e, no refrão, dizendo que tem “apenas” amor para oferecer. Já a segunda parte funciona como a resposta da pessoa amada, que afirma sua paciência e sua confiança no (re) erguimento financeiro do eu-lírico<sup>665</sup>: “Mas eu estou disposta a esperar, querido / Sua humilde companheira, querido, não vai te esquecer<sup>666</sup>”.

Estas duas músicas tocadas no início de *Clock* - “*I Found a Million-Dollar Baby*” e “*I Can’t Give You Anything But Love*” – registram em si um dado histórico interessante dos Es-

<sup>661</sup> Gee I'd like to see you looking swell, baby

<sup>662</sup> I can't give you anything but love, baby / That's the only thing I've plenty of, baby

<sup>663</sup> Curiosamente, na versão antiga da peça, esta música não aparece nesta cena. Na verdade, apenas os primeiros versos dela são cantados e tocados no início do segundo ato por Rose (Cf. VERSÃO ANTIGA, 1990, p.46).

<sup>664</sup> LEE (*starts singing* “*I Can’t Give You Anything But Love*”, *then speaks over music*) [grifo meu]

<sup>665</sup> Esta estrofe cantada pela pessoa amada também faz referência a Roma: “Roma não foi construída em um dia, querido [*Rome wasn't built in a day, kid*]”, do mesmo modo que há alusões a Roma na peça (algo comentado anteriormente).

<sup>666</sup> But I am willing to wait, dear / Your little mate, dear, will not forget.



tados Unidos da primeira metade do século XX: os americanos comumente frequentavam e compravam nos chamados estabelecimentos de “5 e 10 centavos [*Five-and-Ten Cent Stores*]”, lojas de departamentos responsáveis por vender produtos variados a preços (fixos) muito baixos. A primeira canção tem a expressão “*Five-and-Ten Cent Store*” como seu subtítulo (local em que a pessoa amada do eu-lírico trabalhava), e a segunda música apresenta o seguinte verso: “Pulseiras de diamantes a *Woolworth* não vende, querida<sup>667</sup>”, sendo a *Woolworth* uma loja em que houve o início deste tipo de comércio nos EUA no fim do século XIX<sup>668</sup>, tornando-se, também, uma grande corporação.

É preciso lembrar que a imagem da pulseira de diamantes aparece tanto em “*I Can’t Give You Anything*” quanto no pulso da personagem Rose, que a ostenta num período de prosperidade econômica (e a penhora durante a Depressão). No caso da canção, o eu-lírico, com suas dificuldades financeiras, confessa só poder comprar produtos baratos, da loja *Woolworth*, e a compra de uma pulseira de diamantes é algo inimaginável para ele. Neste sentido, tanto “*Million-Dollar Baby*” quanto “*I Can’t Give You Anything*” apresentam de forma jocosa, além da questão do relacionamento amoroso, a concentração de renda e as diferenças socioeconômicas presentes nos EUA, numa tensão entre a abundância de dinheiro (o simbólico um milhão de dólares, a pulseira de diamantes que não se consegue obter) e a falta dele (pessoas que trabalham e compram em lojas de cinco e dez centavos, *Woolworth*), estando esta discrepância econômica presente tanto nos prósperos anos 1920 quanto nos sofridos anos 1930, e sendo analisada em *The American Clock*.

Chama a atenção que, nesta cena inicial dos Baum, em que a prosperidade econômica da família ainda é visível, além de “*I Can’t Give You Anything But Love*”, outra música da parceria Jimmy McHugh / Dorothy Fields é utilizada por Miller. Ela se chama “**On the Sunny Side of the Street**”, e pode ser traduzida como “No lado ensolarado da rua”. A canção fez parte do musical da Broadway *The International Revue* [*A Revista Internacional*, 1930].<sup>669</sup>

Curiosamente, apesar de “*On the Sunny Side*” ser uma canção produzida em plena era de recessão econômica (1930), sua letra demonstra um grande otimismo. Independentemente dos problemas vividos, o eu-lírico desta música aconselha as pessoas a deixarem as preocupações “de lado”, e pensarem positivamente – algo simbolizado pela escolha em andar no “lado

<sup>667</sup> Diamond bracelets Woolworth doesn't sell, baby.

<sup>668</sup> SEATON, P (Woolworths Museum). A potted history of Woolworths stores, 2010. Disponível em: <http://www.woolworthsmuseum.co.uk/aboutwoolies.html>. Acesso em: 10 abr. 2015.

<sup>669</sup> Partitura obtida no site <https://www.onlinesheetmusic.com> através de compra. Acesso em: 27 fev. 2015 (cf. anexos desta tese).

ensolarado da rua”: “Agarre seu casaco e pegue o seu chapéu / Deixe suas preocupações na porta de casa / É só direcionar o seu pé / Para o lado ensolarado da rua<sup>670</sup>”.

Chama a atenção que, de certa forma, o conselho do eu-lírico é para que estas preocupações sejam deixadas no espaço privado (porta de casa), enquanto que, no universo público, busca-se o otimismo (rua e seu “lado ensolarado”) – apesar de, ironicamente, os problemas analisados em *The American Clock* serem mais de ordem social (Depressão) do que privada.

Nesta canção, tal como na cena dos investidores, também há uma alusão à fortuna monetária de Rockefeller, em que o eu-lírico, apesar de pobre financeiramente (provavelmente, devido à crise econômica), diz ser “tão rico” quanto o magnata americano. Ainda que, tal como ele próprio afirma, “não tenha um centavo”, este eu-lírico se vê como um milionário, uma vez que sua riqueza seria de outros valores, tais como o seu otimismo (simbolizados pelo “pó de ouro” referido na música, que pode ser visto como metáfora dos raios solares responsáveis por iluminar o lado da rua): “Mesmo que eu não tenha um centavo / Vou ser tão rico quanto o Rockefeller / Com pó de ouro aos meus pés / No lado ensolarado da rua<sup>671</sup>”.

Em *Clock* (2012, p. 419), esta música aparece cantada por Lee, e, segundo a rubrica de Miller, o filho de Rose a canta enquanto os outros personagens dialogam (“*undergoue*<sup>672</sup>”). Aparentemente, Moe e o chofer Frank, ainda num momento de prosperidade econômica e estabilidade empregatícia, também passam a cantar esta canção - algo irônico se pensarmos que a música é sobre um otimismo de alguém que confessa não ter dinheiro; vale lembrar que, devido à crise econômica, o primeiro perde a sua empresa e seus investimentos, e o segundo, o seu emprego. Deste modo, “*On the Sunny Side of the Street*”, aplicada a esta cena (e, conseqüentemente, ao todo) da peça, torna-se uma antecipação irônica da difícil situação financeira pela qual passarão Moe e Frank devido à Depressão, sendo que ambos terão que ter este otimismo indicado na música e precisarão buscar alternativas de sobrevivência sem ter “um centavo” no bolso (tal como o eu-lírico de “*On the Sunny Side*”).

“*Taint Nobody’s Bizness*”, por sua vez, é outra canção tocada e cantada em *The American Clock*. O título da música pode ser traduzido como “Não é da conta de ninguém”. Segunda a pesquisa feita até aqui, “*Taint Nobody’s Bizness*”, criada em 1922, faz parte do

<sup>670</sup> Grab your coat and get your hat / Leave your worry on the doorstep / Just direct your feet / To the sunny side of the street

<sup>671</sup> If I never have a cent / I’ll be rich as Rockefeller / Gold dust at my feet / On the sunny side of the street

<sup>672</sup> (...) LEE continues singing under dialogue.

gênero musical *blues*, e foi utilizada em espetáculos de vaudeville. Os criadores desta música teriam sido Porter Grainger (1891-c. 1955) e Everett Robbins (fl. 1920s)<sup>673</sup>.

A presença de “*Taint*” é importante em *The American Clock* por esta ser uma música utilizada no vaudeville, estando em consonância com a forma vaudevilliana que Miller buscava na peça. Também chama a atenção o fato de ela ter sido criada não durante a Depressão, mas nos economicamente prósperos anos 1920. Se esta década anterior à crise é marcada pela busca do sucesso financeiro individual, é preciso salientar que esta canção está em harmonia com o período em que foi composta, uma vez que a questão da ação individual é central nesta música. O que o eu-lírico mais deseja enfatizar, na letra de “*Taint*”, é que tudo o que ele faz não diz respeito às outras pessoas, mas somente a si mesmo. Segundo este, ainda que ele receba críticas, várias das ações que pratica e lista na canção “não são da conta de ninguém”, e interessa somente ao eu-lírico se ele as faz ou não: “Não há nada que eu possa fazer ou que eu possa falar / Que os outros não vão criticar / Mas, de qualquer forma, eu vou fazer somente aquilo que eu quiser / E eu não me importo se eles me desprezarem<sup>674</sup>”.

Se considerarmos as diversas fontes em que esta música pode ser encontrada (e também os diversos intérpretes de diferentes épocas que cantam canções como esta), perceberemos que há muitas variações na letra da canção, especialmente em relação às ações praticadas por este indivíduo. No entanto, algo que não muda (inclusive na fonte escolhida para a análise de “*Taint*” neste trabalho) é o fato de todas estas ações serem pontuadas pelo refrão “Não é da conta de ninguém se eu fizer isso<sup>675</sup>”.

Na partitura de “*Taint*” utilizada nesta análise, a letra da música apresenta um paradoxo interessante. Uma das ações praticadas por este eu-lírico é, justamente, dar o seu dinheiro a outras pessoas, o que, de certa forma, irônica e paradoxalmente, nos faz lembrar a ajuda mútua e coletiva presente entre os americanos em momentos da década de 1930. Chama a atenção este gesto voltado ao outro numa canção em que a ação individual é central: “Se meu amigo não tem nenhum dinheiro / E eu digo ‘pegue todo meu dinheiro, querido’ / Não é da conta de ninguém se eu fizer isso<sup>676</sup>”. Em outra estrofe de “*Taint*”, o eu-lírico diz: “E se eu

<sup>673</sup> Partitura obtida no site da biblioteca da Indiana State University: <http://library.indstate.edu>. Acesso em: 24 fev. 2015 (cf. anexos desta tese).

<sup>674</sup> There ain't nothin' I can do nor nothin' I can say / That folks don't criticise me / But I'm going to do just as I want to anyway / And don't care if they all despise me

<sup>675</sup> “Taint nobody's bus'ness if I do”. Na partitura, a grafia aparece “bus'ness”; já na coletânea de Kushner, consta “bizness”. Mas as informações sobre compositores e ano de registro coincidem em ambas as fontes.

<sup>676</sup> If my friend ain't got no money / And I say “take all mine honey” / ‘Taint nobody's bus'ness if I do

lhe der meu último centavo / E isto me trazer dificuldades / Não é da conta de ninguém se eu fizer isso<sup>677</sup>”.

Se o *blues* é um gênero musical criado pelos negros americanos, “*Taint Nobody’s Biz-ness*”, como representante do *blues*, é cantado em *The American Clock* justamente por Irene, a senhora afrodescendente que vê na luta coletiva uma alternativa contra as dificuldades econômicas geradas pela Depressão (cf. 2012, p. 429 e 432). A ação individual da canção, que, para o eu-lírico, não “interessa” a ninguém a não ser para o próprio eu-lírico, é ironizada na peça justamente pelo fato de ela ser cantada por alguém cuja busca é pela mobilização e coletividade no enfrentamento dos problemas socioeconômicos.

Esta ação individual presente na música é ironizada pelo comentário seguinte que Irene faz à plateia (p.432) sobre a falta de Seguridade Social para os americanos antes e durante a Depressão. Neste contexto histórico, o indivíduo agia “sozinho” não porque queria, mas muito pelo fato de não receber nenhuma ajuda governamental em momentos de crise e desemprego. Além disso, esta música que Irene canta (na área coral e no centro do palco) serve como fonte de transição (e comentário irônico) justamente entre cenas em que o indivíduo está longe de não precisar dar satisfação sobre suas ações, uma vez que recebe a pressão das forças sociais e econômicas da Depressão: a cena dos investidores, a que Rose diz a Lee que vai penhorar as suas joias, a que Frank é demitido, e a que os Baum já estão morando na casa menor, no Brooklyn.

Duas outras músicas têm, entre outras coisas, a função de transição cênica em *Clock*, e são utilizadas na mudança do episódio em que o proprietário rural de Iowa Henry Taylor quase tem a sua fazenda leiloadada para a cena em que ele bate na porta dos Baum em Nova Iorque. Estas canções estão relacionadas ao veterano de guerra negro Banks, e merecem atenção.

Depois do episódio em que as terras de Henry Taylor quase foram leiloadas, Banks faz comentários à plateia, em que narra a esta o seu sofrimento como *hobo* durante a Depressão, viajando em busca de melhores condições de vida e encontrando a miséria por todos os lugares em que passava. Como estas viagens dos *hobos* eram comumente feitas em trens, Banks fala sobre ouvir a chegada das locomotivas, e imita, com a boca, o barulho de um apito de trem. A partir daí (cf. 2012, p. 440), o veterano negro começa a cantar a primeira parte de ***“How Long, How Long Blues*** [*Blues* do “Há quanto tempo”]” (1928), música de Leroy Carr (1905-1935)<sup>678</sup>.

<sup>677</sup> If I give him my last nickel / And it leaves me in a pickle / ‘Taint nobody’s bus’ness if I do

<sup>678</sup> Partitura obtida no site <http://www.musicnotes.com> através de compra. Acesso em: 2 mar. 2015 (cf. anexos desta tese).

Nesta canção, o eu-lírico se queixa de que seu amor foi embora num trem e sua vida sem a pessoa amada não é mais a mesma: “Há quanto tempo, há quanto tempo / Aquele trem partiu naquela noite / Há quanto tempo, há quanto tempo / Querida, há quanto tempo?<sup>679</sup>”. A mesma alusão ao apito do trem, feita por Banks na peça, aparece nesta música: “Eu ouvi o apito / Mas nenhum trem eu pude ver / Lá dentro do meu coração / uma dor enorme eu vim a ter / Há quanto tempo, há quanto tempo / Querida, há quanto tempo?<sup>680</sup>”.

“*How Long*”, como um triste “*blues*”, remete à separação entre um casal que foi causada, dentre outras coisas, por uma viagem de trem. Este tipo de veículo e de viagem ferroviária é um símbolo comum deste ritmo musical, e remete ao desejo de escape dos problemas sociais e humanos vividos. Em *The American Clock*, esta música de Leroy Carr é cantada justamente por Banks, um representante dos *hobos* que, durante a Depressão, deixaram suas famílias e viajaram (de trem) pelo território americano em busca de melhores condições de vida (muitas vezes, não encontradas). Assim como Lee em “*I Can’t Give You Anything But Love*”, o veterano de guerra começa a cantar a canção, e, num processo de simultaneidade, faz seu comentário narrativo à plateia ao mesmo tempo em que a música continua sendo tocada.

A canção “*How Long*”, que pertence a um gênero musical criado pelos negros americanos (*blues*), é cantada, em *The American Clock*, por um veterano de guerra afrodescendente. Após fazer seu comentário narrativo ao público, Banks continua a cantar, e outra música relacionada aos negros começa a ser tocada, numa rápida transição (cf. 2012, p. 440): “***The Joint is Jumpin’*** [A festa está animada]”. Esta canção é de 1937, num período em que a Depressão estava começando a ter o seu fim. A melodia é de Fats Waller (1904-1943) e a letra de Andy Razaf (1895-1973) e J.C. Johnson (1896-1981)<sup>681</sup>.

Enquanto “*How Long Blues*” é melancólica em sua letra e melodia, “*The Joint is Jumpin’*” é uma música alegre e vigorosa. A ideia de se fazer festa, dançar e se divertir fazem parte da temática da canção: “A festa está animada / Está mesmo animada / Vamos entrar, fãs de jazz, deixem os chapéus na porta / Eu disse que a festa está animada<sup>682</sup>”.

No entanto, “*The Joint*”, aplicada a *The American Clock*, passa a ter outra conotação. O fato é que esta música é dançada, na peça, por dançarinos-maratonistas cuja exaustão e iminência de desmaio são apontadas pela rubrica de Miller. Assim, a energia e alegria da canção

<sup>679</sup> How long, how long / Has that evenin’ train been gone? / How long, how long / Baby how long?

<sup>680</sup> “Heard the whistle blowin’ / Couldn’t see no train / Way down in my heart / I had an achin’ pain / How long, how long / Baby how long?” (os versos desta música também variam bastante de acordo com a fonte encontrada. No entanto, informações sobre compositor e ano de registro coincidem tanto na partitura escolhida para a análise quanto nos dados fornecidos por Kushner).

<sup>681</sup> Partitura obtida no site <https://www.onlinesheetmusic.com> através de compra. Acesso em: 27 fev. 2015 (cf. anexos desta tese).

<sup>682</sup> This joint is jumpin’ / It’s really jumpin’ / Come in, cats, and check your hats / I mean this joint is jumpin’

contrastam ironicamente com o sofrimento físico e psicológico destes dançarinos, que representam em *Clock*, dentre outras coisas, as dificuldades vividas pelos americanos num contexto de Depressão econômica (tal como já foi analisado em outra seção do trabalho).

Numa década como a de 1930, em que a estrutura socioeconômica e suas leis foram constantemente ameaçadas pela crise financeira, “*The Joint*” também fala sobre a agitação de festa que desafia e desobedece as leis locais: “Não se importe com a hora / Porque estou no poder / Consigo fiança se a gente for preso / Eu disse que a festa está animada<sup>683</sup>”.

Outro aspecto importante em relação a “*The Joint*” é o fato de que é possível verificar que esta canção faz parte do universo dos negros americanos devido, entre outras coisas, à sua referência ao jazz e ao *Harlem*, local em Nova Iorque de forte expressão artística afrodescendente: “Agora existe uma nova expressão aqui no velho Harlem / Que indica quando uma festa é dez vezes mais animada<sup>684</sup>”.

Assim, se Henry Taylor perdeu sua propriedade rural em Iowa, e teve que, como *hobo*, migrar do campo para a cidade (onde, tal como foi visto anteriormente, passou por necessidades materiais extremas), este processo de perdas é mostrado em *The American Clock* por meio de uma transição cênica que envolve Banks e duas canções relacionadas aos negros: “*How long*” e sua temática do trem e da viagem - direcionada, na peça, para a questão dos *hobos* – e “*The Joint is Jumpin*”, cuja alegria contrasta com o sofrimento dos dançarinos-maratonistas (ou seja, com as dificuldades passadas por muitos americanos nos anos 1930).

“***My Baby Just Cares for Me*** [Meu amor só se importa comigo]” é uma canção que, em *The American Clock*, é totalmente relacionada ao personagem Ted Quinn. Ela é tocada no início (cf. 2012, p. 445) e no final (cf. 2012, p. 451) da cena em que Quinn renuncia à presidência da *General Electric* no mesmo dia de sua nomeação, sendo que o empresário canta e dança (sapateado) durante a execução da música.

Esta canção (1930) também surgiu num dos piores momentos da crise econômica. A letra de “*My Baby Just Cares for Me*” é de Gus Kahn (1886-1941) e a melodia de Walter Donaldson (1893-1947), sendo que ela fez parte do filme *Whoopee!* (1930)<sup>685</sup>. O eu-lírico da música elogia a sua amada, e diz que ela não se interessa pela obtenção de bens materiais. O único interesse desta pessoa amada seria amar e cuidar deste eu-lírico:

<sup>683</sup> Don't mind the hour / 'Cause I'm in power / I got bail if we go to jail / I mean this joint is jumpin'

<sup>684</sup> They have a new expression along old Harlem way / That tells you when a party is ten times more than gay

<sup>685</sup> Partitura obtida no site <https://www.onlinesheetmusic.com> através de compra. Acesso em: 27 fev. 2015 (cf. anexos desta tese).

Meu amor não se importa com *shows* / Meu amor não se importa com roupas / Meu amor só se importa comigo / Meu amor não se importa com roupas de pele e de renda / Meu amor não se importa com lugares caros / Meu amor não se importa com anéis / Ou outras coisas de alto preço / Impossível que ela seja mais sensata / Meu amor não se importa com quem sabe disso / Meu amor só se importa comigo<sup>686</sup>

No contexto geral de *The American Clock*, esta música se torna irônica, uma vez que fala de desapego aos bens materiais numa década em que poucas pessoas podiam obtê-los devido à crise econômica. Aplicada à peça, a canção também remete, irônica e humoristicamente, ao desapego de Quinn à sua posição poderosa de presidente de uma corporação, uma vez que ele renuncia à presidência em nome de sua crença na pequena empresa (embora, de acordo com Miller, Quinn tenha conseguido muito dinheiro como consultor destas pequenas empresas).

Dentre as várias coisas que o eu-lírico da canção lista como sendo prescindíveis para sua amada, chamam a atenção as roupas de pele (*furs*) e de renda (*laces*), uma vez que ambas são referidas na peça. As primeiras são usadas por Rose num período de prosperidade econômica (cf. 2012, p. 422), e contrastam com as segundas, vendidas por Moe já durante a Depressão (cf. 2012, p. 477). É importante mencionar que, neste momento, o pai de Lee já não recebia mais salários por estas vendas, mas apenas ínfimas comissões que eram insuficientes para sua sobrevivência.

“*My Baby Just Cares for Me*” também tem uma importante função de transição cênica em *Clock*. Ela introduz e finaliza a cena de Ted Quinn. No início do episódio, o empresário-dançarino canta a canção enquanto Robertson o apresenta ao público; repentinamente, Ted interrompe a música e inicia o diálogo com Robertson. Neste momento, Quinn está ao telefone, preocupado com a sua iminente renúncia da presidência da *General Electric*.

No final da cena, a canção volta a tocar, e Quinn volta ao telefone. No entanto, o empresário-dançarino, desta vez, deixa o gancho do aparelho telefônico cair. Assim como ele havia renunciado à presidência da GE, e já não se preocupa mais com ela, Quinn também renuncia ao diálogo no telefone. A preocupação do início do episódio acaba tornando-se alegria no final dele: Ted canta os últimos versos da canção, e sai de cena dançando (sapateando) ao som de “*My Baby Just Cares for Me*”.

“*Once in a While* [Alguma vez na vida]” é outra canção com um forte aspecto de transição cênica, aparecendo no início (cf. 2012, p. 452) e no final (cf. 2012, p. 454) de uma

---

<sup>686</sup> My baby don't care for shows / My baby don't care for clothes / My baby just cares for me / My baby don't care for furs and laces / My baby don't care for high-toned places / My baby don't care for rings / Or other expensive things / She's sensible as can be / My baby don't care who knows it / My baby just cares for me



cena. No começo do episódio, esta música é cantada e tocada ao piano<sup>687</sup> por Sidney, e, nos momentos finais da cena, Sidney começa a cantá-la, e Dóris o acompanha na canção. “*Once in a While*” é de 1937 (ou seja, também do período final da Depressão), tendo melodia de Michael Edwards (1893-1962) e letra de Bud Green (1897-1981)<sup>688</sup>.

Há, nesta canção, a presença de um triângulo amoroso. O eu-lírico de “*Once in a While*” confessa, na letra da música, que teve um relacionamento no passado, e, num momento presente, vê a pessoa amada com outro alguém. Este eu-lírico se pergunta se, mesmo nestas circunstâncias, ainda há a possibilidade de se retomar este relacionamento amoroso de outros tempos, e se esta pessoa amada ainda pensa nele: “Uma vez na vida, você vai tentar / Pensar em mim um pouquinho? / Mesmo que alguém possa estar / Mais perto do seu coração<sup>689</sup>”.

Este último verso citado acima (“Mais perto do seu coração”) aparece, inclusive, escrito nas falas de Dóris quando ela começa a cantar com Sidney (cf. 2012, p. 454). Embora a moça cante “*nearest your heart*” enquanto a partitura utilizada na análise apresente “*nearer your heart*”, não há, aqui, alteração do sentido da expressão utilizada, e nem sequer de sua tradução para o português, por exemplo. Uma vez que Sidney terá que enfrentar a possibilidade de um casamento por conveniência, e sugere a Dóris em outra cena, dentre outras coisas, que ela se relacione amorosamente com outras pessoas antes deste matrimônio, o triângulo amoroso de “*Once in a While*” está em consonância com o dilema vivido pelo primo de Lee e por sua futura esposa.

Além disso, é preciso salientar também que “*Once in a While*” tem, em sua última estrofe, os versos: “Eu sei que vou ficar feliz / Com as memórias de ontem<sup>690</sup>”. Nesta parte da canção, eu-lírico indica que se sente bem ao se lembrar dos momentos felizes que tinha com a pessoa amada num tempo passado. No entanto, a justaposição desta música às cenas da peça produz uma possível referência à prosperidade dos anos 1920. Numa época de Depressão como a dos anos 1930, este crescimento econômico da década anterior seria uma “felicidade” que ficou no “passado”.

Tal como “*Once in a While*”, muitas destas canções utilizadas por Miller em *The American Clock* falam sobre relacionamentos amorosos. No entanto, num procedimento épico, a justaposição destas músicas na peça faz com que suas letras se tornem comentários (certas

<sup>687</sup> Aqui não fica claro, pela rubrica de Miller, se quem toca a música é o próprio Sidney ou se é a banda de jazz, com Sidney mimetizando o ato de tocar a canção ao piano.

<sup>688</sup> Partitura obtida no site <https://www.onlinesheetmusic.com> através de compra. Acesso em: 27 fev. 2015 (cf. anexos desta tese).

<sup>689</sup> Once in a while, will you try to give / One little thought to me? / Though someone else may be / Nearer your heart

<sup>690</sup> I know that I'll be contented / With yesterday's memory



vezes, irônicos) às cenas e às situações econômicas da Depressão representadas cenicamente. Exemplos disso ocorrem no início do segundo ato, e envolvem a personagem Rose.

As canções utilizadas nesta parte da peça têm algumas coisas em comum: além de terem os relacionamentos amorosos como sua temática, elas possuem letra de Ira Gershwin (1896-1983) e música de George Gershwin (1898-1937), sendo os irmãos Gershwin compositores americanos altamente reconhecidos, especialmente na primeira metade do século XX. Neste início de segundo ato, há a forte presença de elementos épicos, que comentam a Depressão analisada em *Clock*. Enquanto a banda de jazz toca as músicas, Rose as canta e fica com as mãos suspensas sobre o piano, mimetizando como se estivesse tocando as peças musicais no instrumento. Ao mesmo tempo, ela faz comentários à plateia sobre os dilemas da Depressão (cf. 2012, p. 458).

A relação entre Rose e as canções dos Gershwin é estreita durante toda a peça. No início de *Clock*, por exemplo, no momento em que Vovô é mandado para a casa modesta no Brooklyn, a mãe de Lee comenta à sua irmã Fanny que iria assistir à apresentação musical dos Gershwin: “Vá, apresse-o [Vovô]. Eu não quero perder a primeira cena do espetáculo. É o *show* do Gershwin, acho que vai ser maravilhoso<sup>691</sup>” (2012, p.420).

Já no início do segundo ato, a primeira música dos Gershwin cantada por Rose é “***He Loves and She Loves*** [Ele ama e ela ama]”.<sup>692</sup> O eu-lírico desta canção de 1927 diz que a pessoa amada deve amá-lo também, uma vez que, na visão deste, todas as criaturas sobre a terra amam umas as outras. Chama a atenção que o verbo “amar”, nesta música, é conjugado em quase todas as pessoas gramaticais: “Ele ama e ela ama / E eles amam / Então por que você não pode amar / E eu não posso amar, também? / Os pássaros amam e as abelhas amam / E árvores sussurrantes amam / E isto é o que nós dois devemos fazer<sup>693</sup>”.

Assim, de certa forma, a música indica um sentimento comum a todos os seres vivos: o amor. Inserida na peça, esta canção pode aludir, dentre outras coisas, ao fato de que, nos anos 1930, muitas pessoas começaram a perceber os elementos comuns entre si (suas dificuldades econômicas, por exemplo), e passaram a se organizar coletivamente em busca de uma solidariedade mútua que fosse útil na luta contra a Depressão. Além disso, o ato de Rose de cantar uma música cujo tema é o amor romântico verdadeiro é ironicamente estruturado em *Clock* - uma vez que, assim como a mãe de Miller, ela passou por um processo de casamento

<sup>691</sup> ROSE: (...) Go hurry him up. I don't want to miss the first scene of this show; it's Gershwin, it's supposed to be wonderful.

<sup>692</sup> Partitura obtida no site <https://www.onlinesheetmusic.com> através de compra. Acesso em: 27 fev. 2015 (cf. anexos desta tese).

<sup>693</sup> He loves and she loves / And they love / So why can't you love / And I love, too? / Birds love and bees love / And whispering trees love / And that's what we both should do

por conveniência<sup>694</sup>. A ironia, nesta parte da peça, também está presente pelo fato de a canção aparecer ao lado dos comentários de Rose à plateia sobre os dilemas financeiros durante a Depressão.

A segunda canção dos Gershwin cantada por Rose no início do segundo ato de *The American Clock* chama-se “*S Wonderful* [É maravilhoso]”. Ela fez parte do musical de 1927 *Funny Face* [*Rosto engraçado*]<sup>695</sup>, que é inclusive citado e elogiado pela esposa de Moe antes de esta começar a cantar a música. Se, neste momento de dificuldades financeiras vividas por Rose, ela não podia mais frequentar este tipo de espetáculo, ao pegar as partituras de *Funny Face*, a mãe de Lee indica toda a nostalgia de alguém que assistiu ao musical num período de prosperidade econômica (provavelmente, dois anos antes da crise de 1929).

“*S Wonderful*” expõe toda a felicidade de um eu-lírico que tem o seu amor correspondido. Ele afirma, nesta canção, que é “maravilhoso” ser amado:

“É maravilhoso! É sensacional / Você deve se importar comigo / É muito bom! É o paraíso! / É o que eu adoro enxergar! / Você fez minha vida tão glamorosa / Você não pode me culpar por me sentir amoroso / É maravilhoso! É sensacional / Você deve se importar comigo<sup>696</sup>”.

A versão desta música presente na partitura que serve como fonte de análise apresenta alguns versos que podem ser relacionados a situações desta obra teatral de Miller. O eu-lírico fala de uma “vida glamorosa”, algo próximo ao que Rose tinha num período de prosperidade econômica. “*S Wonderful*” também tem versos que aludem ao mundo dos negócios (“Eu pensei que tinha vindo aqui a negócios” / “É excepcional! Não é nenhuma bagatela”<sup>697</sup>), e até mesmo às diferenças linguísticas entre os amantes (“Vou até fingir que não vi o seu inglês!”<sup>698</sup>), sendo que, em *Clock*, tanto o universo empresarial / comercial, quanto o contexto da imigração (personagens como Kapush e Dugan) e as variações em termos de língua estão presentes na peça.

Se “*S Wonderful*” tem como tema uma relação amorosa com “final feliz”, novamente há um contraponto irônico da letra da música com as dificuldades vividas por Rose, por exemplo – tanto a crise financeira em que estava durante a Depressão quanto o casamento por

<sup>694</sup> O casamento por conveniência pelo qual passou a mãe de Miller será discutido numa outra seção do trabalho.

<sup>695</sup> Partitura obtida no site <https://www.onlinesheetmusic.com> através de compra. Acesso em: 5 mar. 2015 (cf. anexos desta tese).

<sup>696</sup> ‘S Wonderful! / S Marvelous! / You should care for me / ‘S Awful Nice! ‘S Paradise! / ‘S what I love to see! / You’ve made my life so glamorous / You can’t blame me for feeling amorous / ‘S Wonderful! ‘S Marvelous / That you should care for me!

<sup>697</sup> I thought that I came here on business / ‘S Exceptional!, ‘S No Bagatelle

<sup>698</sup> I’ll even overlook your English!

conveniência o qual ela vivia. Também vale ressaltar os versos da canção em que o eu-lírico declara que a pessoa amada “se importa” com ele (“*You should care for me*”). Esta frase, aplicada à peça, pode se referir ao fato de os anos 1930 serem muitas vezes vistos como uma década em que as pessoas passaram a ser solidárias e a se importar umas com as outras, num auxílio mútuo (seja na luta política, seja na ajuda econômica dos americanos entre si) que relativizou a concepção de *self-made man*, do esforço exclusivamente individual, presente ao longo da história dos EUA.

Neste início de segundo ato, Rose ainda canta uma terceira canção dos Gershwin. Intitulada “***Do-Do-Do***”, ela também é oriunda de musicais, fazendo parte do musical da Broadway *Oh, Kay!* (1926)<sup>699</sup>.

Tal como as duas músicas anteriores, “*Do-Do-Do*” também remete à felicidade amorosa de um casal (neste caso, o amor dos personagens do musical Jimmy e Kay), e apresenta uma alegria romântica que está em consonância com a “felicidade” e prosperidade econômica dos EUA nos anos 1920, momento em que a canção surgiu para o público (apesar das desigualdades socioeconômicas já presentes neste contexto, como visto anteriormente). No entanto, tal como as outras músicas dos Gershwin nesta parte da peça, sua temática “alegre” entra em contradição irônica com as dificuldades financeiras vividas pelos personagens de *Clock* durante a Depressão (incluindo Rose, aquela que canta a canção).

As estrofes de “*Do-Do-Do*” são, ao mesmo tempo, versos musicais e falas dialógicas dos personagens do musical, numa fusão entre aspectos teatrais e de musicalidade. Jimmy canta uma estrofe da música; Kay canta outra; e, em determinados momentos, ambos participam juntos deste ato de cantar. A repetição é algo central no tema da canção, uma vez que o casal quer, a todo o momento, repetir o ato de se beijar e de viver a felicidade amorosa: “Faça, faça, faça / O você já fez, fez, fez / Antes, querida / Faça, faça, faça / O que eu adoro, adoro, adoro, / Querida / Vamos tentar de novo / Suspirar de novo / Ir de novo ao paraíso<sup>700</sup>”.

A ideia de repetir utilizada em “*Do-Do-Do*” e aplicada ao contexto da peça pode remeter<sup>701</sup>, dentre outras coisas, às repetições e recorrências ao longo do processo histórico dos EUA, tal como as crises econômicas vividas pelos americanos em sua história, a política bélica de governos estadunidenses pós-Segunda Guerra Mundial (presente em diferentes décadas, e cujos exemplos são as guerras da Coreia e do Vietnã), e a crença na eterna prosperidade

<sup>699</sup> Partitura obtida no site <https://www.onlinesheetmusic.com> através de compra. Acesso em: 27 fev. 2015 (cf. anexos desta tese).

<sup>700</sup> Do, do, do / What you've done, done, done / Before, Baby / Do, do, do / What I do, do, do / Adore, Baby / Let's try again / Sigh again / Fly again to heaven

<sup>701</sup> Chama a atenção que este conceito de repetição, nesta música dos Gershwin, também está na estrutura formal da canção, uma vez que há a sucessiva repetição de termos, tal como o verbo “fazer [*do*]”.

econômica dos EUA (comum nos anos 1920, e, de acordo com Miller, também nos anos 1970, quando o dramaturgo começou a escrever *The American Clock*). Do mesmo modo, não deixa de fazer parte deste conceito de repetição o fato de os EUA terem mantido a estrutura capitalista liberal após a sua quase falência na década de 1930, num momento em que alternativas políticas e econômicas estiveram fortemente presentes.

Aparentemente, no caso destas três músicas dos Gershwin, o procedimento utilizado por Miller neste início de segundo ato é diferente do que ocorre, por exemplo, quando Lee canta “*I Can’t Give You Anything But Love*”. Se o filho de Moe faz seu comentário à plateia ao mesmo tempo em que a música é tocada pela banda, não há esta simultaneidade música-comentário nesta cena com Rose. A mãe de Lee canta, para de cantar, fala ao público, interrompe sua fala, volta a cantar, e assim sucessivamente, sem concomitância entre as ações da esposa de Moe.

Num outro momento da peça (cf. 2012, p. 463), o veterano Banks aparece sobre um andaime, pintando uma ponte e narrando seus sofrimentos dos anos 1930 ao público – como dito anteriormente, este ato de pintar sendo uma possível alusão tanto à geração de vagas de trabalho do WPA (projeto de Roosevelt cuja função era gerar empregos públicos a desempregados durante a Depressão) quanto à construção e reforma de obras públicas oriundas das *chain gangs*, prisões em que havia a presença de trabalhos forçados. Enquanto faz a pintura da ponte, Banks começa a cantar uma estrofe (*verse*) de “***Things About Coming My Way*** [As coisas estão se ajeitando]”. De acordo com Kushner (2012, p. 817), esta é uma canção tradicional e folclórica dos EUA, e foi adaptada no início dos anos 1930 por grupos musicais tais quais os Mississippi Sheiks, Tampa Red, dentre outros.

“*Things About Coming My Way*” é outra música utilizada em *The American Clock*, dentre outras coisas, para a transição de cenas (entre o diálogo envolvendo Joe e a prostituta Isabel e o episódio em que Isaac aparece no sul dos EUA). Curiosamente, ao se referir à canção nas rubricas da peça, Miller não utiliza o título da música, mas sim um dos versos dela: “*Backbone and Navel Doin’ the Belly Rub* [literalmente, “espinha e umbigo roçando na barriga”]. Partridge (1993, p. 237) aproxima esta frase à expressão “*I’m so empty I can feel my (or me) backbone touching my (or me) belly button*”, que seria, em português, equivalente a “estou com tanta fome que o meu estômago está colando nas costas”<sup>702</sup>.

---

<sup>702</sup> Partitura obtida no site <http://www.partitionsdechansons.com>. Acesso em: 10 mar. 2015 (cf. anexos desta tese). Por ser uma canção folclórica e de domínio público, o critério usado para a escolha da fonte utilizada na análise da letra desta música foi tentar encontrar uma versão de “*Things About Coming My Way*” que tivesse a expressão “*Backbone and Navel Doin’ the Belly Rub*”, citada por Miller na peça.

Não coincidentemente, esta canção foi readaptada durante a Depressão econômica, e fala justamente sobre dificuldades financeiras passadas pelo eu-lírico da música e por sua família. Também não é coincidência que ela seja utilizada na transição entre duas cenas com personagens que vivem problemas econômicos durante a Depressão – Joe (que abdica do seu sonho de ser dentista, e tem que vender flores para sobreviver), Isabel (explorada sexual e comercialmente), Isaac (com as dificuldades dos negros durante a Depressão), e o xerife da cena de Isaac, que sequer estava recebendo salários.

A melodia de “*Things About Coming My Way*” está em consonância com o *blues* (remetendo à cultura e às dificuldades vividas pelos negros americanos). A letra desta canção possui rimas bem definidas (esquema ABCB), com várias estrofes de quatro versos e o refrão irônico “Agora depois / De toda a minha dura jornada / As coisas estão se ajeitando”<sup>703</sup>.

Este refrão “otimista” apresenta uma ironia que está relacionada às várias situações de pobreza econômica sofridas por muitos americanos e expostas nos versos da música. Uma das estrofes, por exemplo, demonstra que a família do eu-lírico não tinha dinheiro sequer para comprar comida: “A panela está vazia / A despensa só tem vento / Eu disse ‘mamãe, mamãe, / Aqui, o que está acontecendo?’”<sup>704</sup>. A mesma denúncia aparece no verso citado por Miller na rubrica da peça: “Não tenho dinheiro / Não consigo comida comprar / O estômago está / Quase nas costas a colar”<sup>705</sup>.

O refrão indica, ironicamente, que as soluções (financeiras) estão próximas num contexto em que esta pobreza econômica não estava sendo resolvida. O tema da letra de “*Things About Coming My Way*”, sobre escassez de recursos e dificuldades econômicas, está em consonância com a análise feita pela peça sobre os problemas financeiros de muitos americanos durante a Depressão. A ideia de “dura viagem”, ou “dura jornada [*hard traveling*]” presente no refrão e em versos da música, alude ao fato de o eu-lírico ter passado por muitos sofrimentos econômicos, e de que, um dia, ele vai embora (seja espacialmente ou simbolicamente pela morte): “Um dia destes / E muito não vai demorar / Vocês vão chamar o meu nome / E não mais aqui eu vou estar”<sup>706</sup>.

“*Hard traveling*” também é o nome de uma das seções de *Hard Times* (provavelmente, algo inspirado na canção), que alude aos *hobos* da época e dentro da qual o verdadeiro Louis Banks dá o seu depoimento a Studs Terkel. Neste sentido, este aspecto da “dura viagem” dentro da música pode ser aproximado, em *The American Clock*, ao personagem Banks

<sup>703</sup> Now after all / My hard trav'ling / Things about comin' my way.

<sup>704</sup> The pot was empty / The cupboard bare / I said, "Mama, mama / What's goin' on here?"

<sup>705</sup> Ain't got no money / Can't buy no grub / Backbone and navel / Doin' the belly rub

<sup>706</sup> One of these days, / It won't be long / You'll call my name / And I'll be gone

(que canta uma estrofe de “*Things About Coming My Way*” enquanto pinta a ponte, e depois, interrompe para narrar ao público) e à sua experiência como *hobo* durante a Depressão.

As estrofes desta música denunciam vários aspectos de opressão e exploração socioeconômicas vividos e presenciados pelo eu-lírico; dentre eles, podemos citar as más condições de trabalho dos operários, que incluem longas jornadas de trabalho e baixos salários: “Trabalhei o outono inteiro / Trabalhei por todo o verão / Vou passar o Natal trabalhando / Vestido com o meu macacão<sup>707</sup>”, e a mercantilização de serviços públicos como saúde e educação, em que é preciso pagar para se ter acesso a eles: “Minha irmã estava doente / O doutor não podia tratá-la / Pois a gente não podia / Pagar a quantia adequada<sup>708</sup>”.

Se “*Things About Coming My Way*” é cantada por um veterano negro em *The American Clock*, ela também será parodiada por um poeta negro. A paródia que Langston Hughes (1902-1967) faz da letra desta canção foi lançada numa revista em 1934<sup>709</sup>, e chama-se “Balada do Roosevelt [*Ballad of Roosevelt*]”. Neste texto, Hughes critica Roosevelt por não atender as demandas da população pobre durante a Depressão - especialmente dos negros. Dentre os versos de seu poema, podemos citar: “Não consigo emprego / Não posso comida comprar / O estômago está / Quase nas costas a colar / Esperando por Roosevelt / Roosevelt, Roosevelt<sup>710</sup>” e “Muitos outros conhecidos / Que estão com fome e com frio / Não vão acreditar / Neste discurso vazio / De Roosevelt / Roosevelt, Roosevelt<sup>711</sup>”.

No final de *The American Clock*, uma série de músicas será tocada, especialmente durante o diálogo entre Lee e Sidney num período pós-Depressão. Uma delas é “*We’re in the Money* [Estamos montados no dinheiro]”, com letra de Al Dubin (1891-1945) e melodia de Harry Warren, o mesmo autor de “*I Found a Million-Dollar Baby*”. Esta canção de 1933 faz parte da trilha sonora do filme *Gold Diggers of 1933* [*Caçadores de ouro de 1933*].<sup>712</sup>

“*We’re in the Money*” faz menção explícita à Depressão econômica. Curiosamente, apesar de ter surgido no meio da recessão (no mesmo ano do “feriado bancário [*Bank Holiday*]” de Roosevelt, por exemplo), esta canção já prevê o fim da Depressão em sua letra. O eu-lírico da música demonstra toda a sua certeza de que as dificuldades financeiras cessarão

<sup>707</sup> Work all this summer / And all the fall / Gonna make this Christmas / In my overall

<sup>708</sup> Sister was sick / Doc wouldn't come / 'Cause we couldn't pay him / The proper sum

<sup>709</sup> HUGHES, Langston. “Ballad of Roosevelt,” *New Republic* 31 (November 14, 1934): 9. Fonte: GEORGE MASON UNIVERSITY (History Matters - The U.S. Survey Course on the Web). Disponível em: <http://historymatters.gmu.edu/d/5096/>. Acesso em: 3 mar. 2015.

<sup>710</sup> I can't git a job / And I can't git no grub. / Backbone and navel's / Doin' the belly-rub— / A-waitin' on Roosevelt, / Roosevelt, Roosevelt.

<sup>711</sup> And a lot o' other folks / What's hungry and cold / Done stopped believin' / What they been told / By Roosevelt, / Roosevelt, Roosevelt—

<sup>712</sup> Partitura obtida no site <https://www.onlinesheetmusic.com> através de compra. Acesso em: 25 fev. 2015 (cf. anexos desta tese).

(ele fala como se elas já tivessem acabado), e a prosperidade econômica será novamente acessível (o que está em consonância com a crença de personagens de *Clock* no término da crise financeira): “Minhas tristezas se foram / E se foram minhas lágrimas / Eu tenho boas notícias / Para anunciar em seus ouvidos / O dinheiro voltou para o seu doce lar / Com tantas pratas você pode transformar seus sonhos em ouro<sup>713</sup>”.

Esta canção apresenta jogos de palavras interessantes, tal como as pratas (dólares) que realizam sonhos, e os transformam em ouro, na alusão a estes dois tipos de metais. Ironicamente, em pleno período de crise, o eu-lírico dá a notícia de que, a partir daquele momento, todas as pessoas teriam muito dinheiro: “Estamos montados no dinheiro / Estamos montados no dinheiro / Conseguimos muito do que é / Necessário para viver!<sup>714</sup>”. O fim da crise financeira é “decretado”; a Depressão econômica é comparada a um “homem velho”, que não tem mais espaço nesta hipotética “nova era” de prosperidade: “Os céus estão ensolarados / Depressão, seu Homem Velho / Você está acabado/ Você nos fez muito mal!<sup>715</sup>”. Não possuir dinheiro para pagar o aluguel, ou ter que entrar numa fila de famintos em busca de pão eram problemas que os americanos enfrentaram nos anos 1930. Eles são mencionados em “*We’re in the Money*”, e, com certa ironia, considerados como “finalizados”: “Nós não vemos mais hoje uma notícia de jornal / Sobre filas em busca de pão / E quando vemos o proprietário do imóvel / A gente pode encará-lo nos olhos<sup>716</sup>”.

A música termina celebrando esta nova era de prosperidade: “Estamos montados no dinheiro / Vamos lá, querida / Vamos gastá-lo, emprestá-lo / Enviá-lo e progredir!<sup>717</sup>”. Chama a atenção à referência ao ato de emprestar dinheiro nesta estrofe – sendo que, como visto anteriormente, os empréstimos bancários estavam relacionados com a eclosão da crise de 1929.

Curiosamente, esta previsão do fim da Depressão presente em “*We’re in the Money*” se concretizará nos anos 1940 com o crescimento econômico dos EUA durante e depois da Segunda Guerra Mundial. Não coincidentemente, o início desta música, em *The American Clock*, é cantado pelos quatro soldados que acompanham Banks (cf. 2012, p. 492). Estes sol-

<sup>713</sup> “Gone are my blues / And gone are my tears / I’ve got good news / To shout in your ears / The silver dollar has returned to the fold / With silver you can turn your dreams to gold”. Curiosa e ironicamente, no filme, a música é positiva enquanto a realidade material é difícil: a canção está sendo cantada num ensaio de um espetáculo quando, de repente, este mesmo ensaio é interrompido devido às dívidas que seus criadores contraíram.

<sup>714</sup> We’re in the money / We’re in the money / We’ve got a lot of / What it takes to get along!

<sup>715</sup> The skies are sunny / Old Man Depression / You are through / You done us wrong!

<sup>716</sup> “We never see a headline / About a breadline today / And when we see the landlord / We can look that guy right in the eye”. Chamam a atenção, nesta estrofe, as rimas internas *guy-eye* e, principalmente, *headline-breadline*, com sua aliteração da letra “l” que se une a *landlord* e *look* (respectivamente, “rapaz”, “olho”, “notícia de jornal”, “fila de pão”, “proprietário do imóvel” e o verbo “olhar”).

<sup>717</sup> We’re in the money / Come on, my honey / Let’s spend it, lend it / Send it rolling along!



dados, juntos com o veterano negro, tem a função de pontuar, como um coro narrativo e épico, o diálogo de Lee e Sidney sobre os mortos em conflitos bélicos em que os EUA tiveram participação (os primos, neste momento pós-Depressão da peça, também apresentam uma estabilidade financeira que é, ao mesmo tempo, próxima e distante da bonança monetária sugerida na canção). Uma vez que a prosperidade prevista por “*We’re in the Money*” chegou aos EUA muito devido ao crescimento econômico gerado pelas indústrias bélicas da Segunda Guerra Mundial e ao poder político-econômico obtido pelo país após o conflito militar, Miller faz com que soldados cantem esta música.

Também nesta cena, um dos atores de *The American Clock* canta a primeira estrofe (*first verse*) de “***The Times They Are A-Changin’*** [Os tempos estão mudando]”, música criada em 1963 por Bob Dylan (1941-) <sup>718</sup>. Das canções analisadas de forma mais detalhada neste trabalho, esta é a única de um período consideravelmente posterior à Depressão (anos 1960).

Tal como o título da música sugere, “*The Times They Are A-Changin’*” fala justamente sobre mudanças políticas, sociais, econômicas e históricas que afetam toda uma sociedade. Estas mudanças são compreendidas por alguns, ignoradas por outros; nelas, as pessoas tem a possibilidade de ter um papel ativo, tal como estes versos da canção sugerem: “Por favor, saiam da estrada nova / Se vocês não podem ajudar / Porque os tempos estão mudando <sup>719</sup>”, ou podem ser passivamente afetadas por este processo de transformações sociais: “Então é melhor começar a nadar / Ou então vocês vão afundar como uma pedra / Porque os tempos estão mudando <sup>720</sup>”. Ideias e atitudes que são de um modo num determinado tempo histórico podem ocorrer de outra maneira anos depois:

A linha foi traçada / A maldição foi jogada / O que é lento agora / Vai ser rápido no futuro / Assim como o presente agora / Vai ser passado amanhã / A estrutura está / Rapidamente se desfazendo / E o primeiro agora / Vai ser o último no futuro / Porque os tempos estão mudando <sup>721</sup>

Ao analisar uma parte do processo histórico norte-americano, *The American Clock* demonstra exatamente um momento de alteração na estrutura socioeconômica dos Estados Unidos: dos tempos financeiramente prósperos dos anos 1920 para a recessão na década de

<sup>718</sup> Partitura obtida no site <https://www.onlinesheetmusic.com> através de compra. Acesso em: 5 mar. 2015 (cf. anexos desta tese).

<sup>719</sup> Please get out of the new one / If you can't lend your hand / For the times they are a-changin'

<sup>720</sup> Then you better start swimmin' / Or you'll sink like a stone / For the times they are a-changin'

<sup>721</sup> The line it is drawn / The curse it is cast / The slow one now / Will later be fast / As the present now / Will later be past / The order is / Rapidly fadin' / And the first one now / Will later be last / For the times they are a-changin'



1930 e para outro período de prosperidade nos anos 1940. Além disso, a Depressão não representou apenas uma mudança econômica: ela trouxe transformações de ordem política, cultural e social.

A noção de sucesso exclusivamente individual do *American Dream*, por exemplo, passou a ser relativizada pelas mobilizações coletivas da época, que envolviam sindicatos, partidos, instituições, e, principalmente, um número considerável de americanos; já a estrutura de governo dos anos 1920, liderada pelo Partido Republicano, defendia uma presença estatal cada vez menor no mercado financeiro. Com a crise de 1929, os republicanos perderam o poder para o Partido Democrata, e Roosevelt viu a necessidade de intervir fortemente na economia. Muitos que tinham dinheiro ficaram pobres, muitos da classe média experimentaram a miséria, e houve até mesmo quem lucrou com a Depressão. Assim, as mudanças no processo histórico dos EUA estão presentes tanto na peça (anos 1930) como na música de Bob Dylan (criada nos anos 1960).

É necessário lembrar que a década de 1960 foi marcada por manifestações políticas e sociais – sobretudo de estudantes e trabalhadores da época – com o intuito de lutar contra diversas formas de opressão e exploração. Dentre as pautas destas manifestações, podemos citar a luta pela proteção à natureza, pela liberdade sexual e pela defesa dos direitos dos negros nos EUA. Também foram constantes, neste contexto histórico, as mobilizações contra a ação militar americana no Vietnã. A música de Dylan, provavelmente, alude, dentre outras coisas, a este momento histórico de luta por transformações na estrutura social, econômica e política. Não coincidentemente, “*The Times They Are A-Changin’*” é cantada, em *The American Clock*, no momento em que as referências à Guerra do Vietnã são feitas na peça (cf. 2012, p. 492).

Durante o diálogo entre Lee e Sidney, o filho de Fanny comenta sobre as canções dos anos 1930. Em sua visão, elas misturavam alegria e tristeza: eram “felizes”, mas, ao mesmo tempo, “faziam chorar” (cf. 2012, p. 493). Concomitantemente à fala de Sidney, Irene canta “***I Want to Be Happy*** [Eu quero ser feliz]”, canção cuja letra é de Irving Caesar (1895-1966) e a melodia de Vincent Youmans (1898-1946). Ela fez parte do musical *No, No, Nannete* [*Não, não, Nannete*] (1925)<sup>722</sup>.

Curiosamente, trata-se de outra canção anterior à Depressão e oriunda de musicais, cujas estrofes funcionam, simultaneamente, como letra musical e falas dos personagens de *No, No, Nannete* (James e Nannete). O refrão de “*I Want to Be Happy*” revela algo central na

<sup>722</sup> Partitura obtida no site <https://www.onlinesheetmusic.com> através de compra. Acesso em: 27 fev. 2015 (cf. anexos desta tese).

temática desta música: num contexto de amor romântico, o fato de que uma pessoa só pode ser feliz se ela fizer a outra feliz também:

Eu quero ser feliz / Mas eu não posso ser feliz / Até que eu te faça feliz também / Realmente vale a pena viver a vida / Quando a gente dá boas risadas / Por que eu não posso rir com você? / Quando os céus estão cinzentos e você diz que está triste / Eu vou mandar que o sol sorria para você / Eu quero ser feliz / Mas eu não posso ser feliz / Até que eu te faça feliz também<sup>723</sup>

Apesar de ser uma música sobre o amor romântico e pertencer à década de 1920, a inserção desta canção em *Clock* faz com que a concepção de que o eu-lírico só pode ser feliz com a felicidade da pessoa amada ganhe uma conotação diferente na peça. Nesta mesma fala sobre as canções dos anos 1930, Sidney também comenta que, em sua opinião, neste período de Depressão, as pessoas eram mais “amigáveis”, e Lee pensa que elas se “importavam mais”, o que remete, dentre outras coisas, aos atos de solidariedade e mobilização coletiva na luta contra as injustiças sociais e contra a crise econômica presentes nesta década.

Se, no relacionamento amoroso de “*I Want to Be Happy*”, a felicidade do “eu” tem ligação direta com a felicidade do “outro”, neste contexto de mobilizações e solidariedade coletivas dos anos 1930, o pressuposto era de que o bem-estar de uma pessoa dependia do bem-estar das outras, e elas lutavam em conjunto para que todas tivessem seus direitos respeitados e o auxílio devido num período de recessão. Aliás, é necessário ressaltar que Irene, que canta “*I Want to Be Happy*” em *Clock*, é a senhora afrodescendente que clama por solidariedade e ação coletiva na cena do *relief office*. No diálogo entre os primos, a senhora negra atua como uma narradora, que comenta ao público por meio de sua canção.

A inserção de “*I Want to Be Happy*” na peça também está em consonância com a fusão irônica e paradoxal entre o cômico e o trágico, a alegria e a tristeza presente nas palavras de Sidney sobre as músicas da época e proposta pela peça como uma expressão de sentimento do período de Depressão. Enquanto Irene canta uma canção sobre “ser feliz”, Banks repete os seus gestos que remetem ao seu sofrimento como *hobo* nos anos 1930: o assovio imitando o apito de um trem, e a informação de que ele ainda ouvia o som da locomotiva (repetição que se configura quase como um refrão em *Clock*).

Esta fusão entre alegria e tristeza também está presente na música que conclui a peça: “***Life Is Just a Bowl of Cherries*** [A vida é só um pote de cerejas]” é uma canção popular de

<sup>723</sup> I want to be happy / But I won't be happy / Till I make you happy too / Life's really worth living / When we are mirth giving / Why can't I give some to you / When skies are gray and you say you are blue / I'll send the sun smiling through / I want to be happy / But I won't be happy / Till I make you happy too

1931 com letra de Buddy DeSylva (1895-1950) e Lew Brown (1893-1958) e melodia de Ray Henderson (1896-1970).<sup>724</sup>

“*Life is Just a Bowl of Cherries*” pode ser vista como tendo certo destaque entre as músicas de *Clock*, uma vez que ela está envolvida em todo o procedimento épico de finalização da peça e que inclui, dentre outras coisas, música, dança, quebra de quarta parede, elementos de coro, narração e debate entre narradores. A função destes elementos é comentar ao público direta ou indiretamente sobre a Depressão neste momento conclusivo de *Clock*. A canção é cantada por Rose (cinco primeiros versos) ao mesmo tempo em que, direcionando-se à plateia, Lee comenta sobre o fato de sua mãe ser parecida com os Estados Unidos (provavelmente, em suas contradições); o jovem se une à sua genitora neste ato de cantar (com ambos alternando versos); em seguida, a companhia de atores também canta “*Life is Just a Bowl of Cherries*” numa tonalidade “suave e há muito tempo perdida [*soft, long-lost tonality*]”. Robertson e Quinn debatem sobre o que gerou o fim da Depressão enquanto a canção continua sendo tocada. O empresário-dançarino começa a sapatear, a música (e o refrão) se torna cada vez mais alta, e o público é chamado a se unir aos atores no canto e na dança, sendo que estes concluem esta peça de temática “triste” de forma ironicamente “alegre” (cf. 2012, p. 493-5).

De certo modo, “*Life is Just a Bowl of Cherries*” apresenta elementos de *carpe diem*, expressão romana que alude à necessidade de se aproveitar a vida devido à sua brevidade (algo reforçado pela concepção de “curtas férias” que será vista na estrofe abaixo). No entanto, se, em peças de cunho épico, o público é chamado a refletir e a pensar de forma analítica sobre o que foi exposto cenicamente, o eu-lírico da música pede justamente para que as pessoas parem com a correria do dia-a-dia e pensem sobre o sentido daquilo que fazem:

As pessoas são estranhas / Eles estão sempre gritando / E andando com pressa / Por que elas não param num dia destes / E se perguntam assim: / Por que estamos aqui? / Para onde estamos indo? / É tempo de descobrirmos / Não estamos aqui para ficar / Estamos neste mundo passando curtas férias<sup>725</sup>

Há, aqui, um pedido para que esta correria do dia-a-dia (ação) seja deixada de lado e haja a reflexão sobre o sentido do que é habitualmente feito (pensamento). Ao mesmo tempo, porém, o eu-lírico da canção argumenta que não há razão em se preocupar tanto com as questões do dia-a-dia (particularmente, com a busca por bens materiais). Ele pede para que as pes-

<sup>724</sup> Partitura obtida no site <https://www.onlinesheetmusic.com> através de compra. Acesso em: 5 mar. 2015 (cf. anexos desta tese).

<sup>725</sup> People are queer / They're always crowing / Scrambling and rushing about / Why don't they stop someday / Address themselves this way? / Why are we here? / Where are we going? / It's time that we found out / We're not here to stay / We're on a short holiday

soas riam mais, se divirtam mais, e sejam mais felizes – algo simbolizado pelo pote de cerejas: “A vida é só um pote de cerejas / Não a leve tão sério; a vida é muito misteriosa<sup>726</sup>”. Este eu-lírico também defende a ideia de que é inútil acumular bens materiais, uma vez que, após a morte, estes bens não terão mais serventia a quem morre<sup>727</sup>: “Você trabalha, você poupa dinheiro, e se preocupa tanto / Mas você não pode levar o seu pão / Quando você morrer, morrer, morrer<sup>728</sup>”. Além disso, os grandes investidores, que acumularam poder e riquezas, e perderam tudo durante a Depressão, podem ser metaforicamente representados pelo verso da música “O carvalho mais forte pode cair<sup>729</sup>”.

Curiosamente, a canção fala também sobre o fato de bens materiais não pertencerem a “ninguém”, uma vez que este direito de propriedade se perde após a morte: “As coisas mais doces na vida / Foram só emprestadas para você / Então como você pode perder / O que nunca foi seu?<sup>730</sup>”. Também podemos relacionar este aspecto da música com o que ocorreu na Depressão e é exposto na peça – ou seja, com a perda de bens que muitos americanos tiveram devido à crise econômica. Diferentemente do que o juiz Bradley diz na cena em que o proprietário de Iowa Henry Taylor tem suas terras e maquinário leiloados, podemos associar à letra de “*Life is Just a Bowl of Cherries*” a concepção de propriedade privada como historicamente determinada (e não um direito “eterno” como defende o juiz de *Clock*). Além disso, a ideia de “empréstimo” presente nestes versos e aplicada à peça também remete à dependência de muitos americanos ao crédito bancário no período anterior à crise e que contribuiu para sua eclosão (algo já analisado anteriormente).

Uma vez considerada a brevidade da vida, e, por consequência, a inutilidade em acumular bens materiais, a canção termina ratificando o conselho do eu-lírico de que as pessoas sejam felizes, riam, e aproveitem a vida: “A vida é só um pote de cerejas / Então viva e ria de tudo isto<sup>731</sup>”. Inserida em *The American Clock* com a função de concluir a peça, “*Life is Just a Bowl of Cherries*” traz certos elementos de ironia à análise presente nesta obra teatral.

Chama a atenção, por exemplo, o pedido do eu-lírico para que não haja a preocupação com questões materiais em uma música criada num dos piores períodos da Depressão, no ano de 1931. Ainda que os americanos quisessem acumular bens neste contexto, muitos deles não

<sup>726</sup> Life is just a bowl of cherries / Don't be so serious; life's too mysterious

<sup>727</sup> Talvez seja possível relacionar à ideia presente nesta música – de inutilidade dos bens materiais para aquele que morre – com a análise do sistema de heranças presente no livro *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, de Engels, cuja presença em *The American Clock* foi analisada em outra seção do trabalho.

<sup>728</sup> You work, you save, you worry so / But you can't take your dough / When you go, go, go

<sup>729</sup> The strongest oak must fall

<sup>730</sup> “The sweet things in life / To you were just loaned / So how can you lose / What you've never owned?” Chama a atenção a rima contrastante entre “emprestar [*loaned*]” e “possuir [*owned*]”.

<sup>731</sup> Life is just a bowl of cherries / So live and laugh at it all

teriam esta possibilidade devido à recessão; assim, ironicamente, esta canção traz elementos formais de alegria e leveza a uma peça cuja matéria histórica analisada remete a um período economicamente triste e trágico para muitos estadunidenses (sendo emblemática na fusão alegria-tristeza presente em *Clock* e referida anteriormente). Além disso, o conselho do eu-lírico de “*Life is Just a Bowl of Cherries*” para que as preocupações sejam esquecidas é, do mesmo modo, irônico se pensarmos que a própria música pede para que as pessoas reflitam sobre sua vida e que a peça tem como objetivo trazer a reflexão analítica (também para que o público a faça) sobre o processo histórico envolvido na Depressão econômica.

Até este momento, todas as músicas analisadas são oriundas da edição final de *The American Clock*, uma vez que ela é o objeto de estudo central deste trabalho, apresenta informações sobre ano de registro e compositores das músicas, e utiliza bem mais canções do que a versão antiga. Das obras musicais que foram estudadas até agora, apenas “*He Loves and She Loves*” e “*Do-Do-Do*” aparecem no início do segundo ato da versão antiga, e “*S Wonderful*” é substituída por “*I Can’t Give You Anything But Love*” que, na edição final, está no início da peça. No entanto, há uma canção que se apresenta somente nesta versão antiga de *Clock*, e que merece uma análise mais detalhada<sup>732</sup>.

“***Brother, Can You Spare a Dime*** [Amigo, me empresta um tostão?]”, é uma canção que foi composta em 1932, tendo letra de E.Y. Harburg<sup>733</sup> e música de Jay Gorney.<sup>734</sup> Uma vez que está presente apenas na versão antiga de *Clock*, o ano de registro e compositores da música não aparecem nas informações de Kushner, mas sim em *Hard Times* (tal como será visto abaixo), e também coincidem com os dados presentes na partitura que serve como fonte para a análise da letra da canção.

“*Brother, Can You Spare a Dime*” é considerada uma espécie de “hino” da Depressão econômica. Esta música foi criada num dos piores períodos de recessão (1932), e sua letra questiona as promessas de riqueza e felicidade presentes na sociedade americana e que não se cumpriram nos anos 1930:

Eles me diziam que eu estava construindo um sonho / E então eu segui a multidão / Quando havia terra para arar, ou armas para carregar / Eu estava sempre lá, trabalhando, bem ali / Eles me diziam que eu

<sup>732</sup> “*I Can’t Give You Anything But Love*” é cantada por Rose e por Lee na versão final, e apenas por Rose na versão antiga. Não fica claro pelas rubricas, por exemplo, qual canção finaliza esta versão antiga de *The American Clock*.

<sup>733</sup> E.Y. Harburg também é autor da letra de “*Somewhere Over the Rainbow* [Em algum lugar atrás do arco-íris]”, música do filme *O mágico de Oz* (1939).

<sup>734</sup> Partitura obtida no site <https://www.onlinesheetmusic.com> através de compra. Acesso em: 5 mar. 2015 (cf. anexos desta tese).

estava construindo um sonho / Com paz e glória pela frente / Porque agora eu tenho que ficar na fila / Esperando por um pedaço de pão?<sup>735</sup>

O eu-lírico, incorporando a voz da coletividade norte-americana, afirma que trabalhou pela prosperidade dos EUA (terras para arar), e lutou pela nação nas guerras em que o país participou (armas para carregar). No entanto, ele se queixa de que a retribuição que recebeu pelos “serviços prestados” foi somente a miséria da crise econômica (simbolizada pelas filas de famintos em busca de pão).

Na letra de “*Brother, Can You Spare a Dime*”, são citadas benfeitorias as quais este eu-lírico “coletivo” ajudou a construir, e que contribuíram para o progresso do país. Uma vez construídas, chega-se à conclusão de que estas obras estavam prontas, e que as melhorias esperadas não chegaram a quem trabalhou por elas. Com a crise financeira, o eu-lírico se questiona onde foi parar o progresso prometido e as riquezas geradas, e vê, como perspectiva, neste contexto de Depressão, apenas as filas de pão e a necessidade de pedir ajuda ao próximo: “Uma vez eu construí uma linha de trem / Eu a fiz funcionar / Eu a fiz correr contra o tempo / Uma vez eu construí uma linha de trem / E, agora que ela está feita / Amigo, me empresta um tostão?”<sup>736</sup>.

A tensão entre a prosperidade prometida e a realidade de recessão aparece, por exemplo, nas vestimentas mencionadas na música: o “terno cáqui” vestido pelo eu-lírico, na promessa não cumprida de se tornar o chefe da empresa, contrasta com o “meio milhão de botas” dos trabalhadores que vai para o inferno, remetendo ao sofrimento da coletividade na época que, de certa forma, gera uma consequente mobilização coletiva na luta contra as dificuldades econômicas. O eu-lírico, tal como Miller, deixa implícito que era jovem no período (o “garoto com o tambor”), e testemunhou as mazelas da Depressão, onde viu o clamor por ajuda. Quando ele pede para que se lembrem dele, há, aqui, a indicação de que a estrutura socioeconômica que este eu-lírico ajudou a construir se esqueceu dele neste momento de recessão:

Uma vez, usando terno cáqui / Nossa! Como a gente estava elegante / Cheio daquele charme ianque / Meio milhão de botas / Se arrastando pelo inferno / E eu era o garoto com o tambor / Me diz, você não

<sup>735</sup> They used to tell me I was building a dream / And so I followed the mob / When there was earth to plough, or guns to bear / I was always there right there on the job / They used to tell me I was building a dream / With peace and glory ahead / Why should I be standing in line / Just waiting for bread?

<sup>736</sup> Once I built a railroad / Made it run / Made it race against time / Once I built a railroad / Now it's done / Brother, can you spare a dime?

se lembra / Eles me chamavam de Al / Era Al todo o tempo/ Me diz, você não se lembra / Que sou seu amigo? / Parceiro, me empresta um tostão?<sup>737</sup>

Na versão antiga de *Clock* (cf. VERSÃO ANTIGA, 1990, p.40), é Sidney quem canta e toca ao piano “*Brother, Can You Spare a Dime*” na cena em que Fanny sugere ao filho que ele se case com Dóris. Neste sentido, a canção está em consonância com a situação cênica, uma vez que a música fala sobre as dificuldades da Depressão e este episódio expõe personagens que vivem esta recessão dos anos 1930 (com Fanny na iminência do despejo do aluguel, pedindo a Sidney que se case com Dóris apenas para ter estabilidade econômica, tal o desespero financeiro da tia de Lee).

Esta música tão importante sobre a Depressão, estranhamente, desapareceu da versão final de *The American Clock*, e foi substituída por “*Once in a While*” (analisada acima). E.Y. Harburg, o letrista de “*Brother, Can You Spare a Dime*”, foi entrevistado por Studs Terkel em *Hard Times* (como será visto adiante, algo inclusive comentado pelo historiador Howard Zinn). Exatamente por esta razão é que os dados da canção (ano de registro e compositores) estão presentes no livro de Terkel. Trechos da letra da música aparecem em sua entrevista, e, neste depoimento, Harburg comenta sobre a Depressão e também sobre como a canção surgiu - inspirada, dentre outras coisas, nas filas testemunhadas por ele de famintos em busca de um pedaço de pão (*breadlines*):

Havia um esquete num dos *shows* que fiz, *Americana*. Era 1930. Neste esquete, a Sra. Ogden Reid do jornal *Herald Tribune* tinha inveja da bela fila de famintos em busca de um pedaço de pão organizada por [William Randolph] Hearst. Era maior que a fila de famintos dela. Era um espetáculo satírico, volátil. Precisávamos de uma canção para ele<sup>738</sup>.

\*\*\*

Como foi possível verificar, várias das músicas utilizadas por Miller em *The American Clock* são oriundas do vaudeville, de filmes, e também de revistas e de musicais da Broadway nos anos 1920 e 1930, o que mostra a ligação que havia na época entre estas manifestações da

<sup>737</sup> Once in khaki suits / Gee we looked swell / Full of that Yankee Doodle-de-Dum / Half a million boots / Went sloggin' through hell / I was the kid with the drum / Say, don't you remember / They called me Al/ It was Al all the time / Say don't you remember / I'm your pal? / Buddy, can you spare a dime?

<sup>738</sup> “There was a skit in one of the first shows I did, *Americana*. This was 1930. In the sketch, Mrs. Ogden Reid of the *Herald Tribune* was very jealous of Hearst's beautiful bread line. It was bigger than her bread line. It was a satiric, volatile show. We needed a song for it” (Depoimento de E.Y. (Yip) Harburg, seção “A Música [*The Song*]”, p. 3). In: TERKEL (1986) [tradução minha]

indústria cultural e o universo de *Tin Pan Alley*. É preciso lembrar que muitos cantores da época (como Bing Crosby e Rudy Vallée, citados acima) atuaram em filmes, programas de rádio e de televisão – formas de cultura de massa que devem muito de sua origem à estrutura do vaudeville.

Um dos principais efeitos obtidos com a utilização destas canções em *Clock* é o procedimento épico em que as letras destas músicas comentam (ironicamente ou não) as situações cênicas sobre a Depressão. O elemento musical insere novos significados à peça, e esta traz novas conotações a canções que tem o seu significado próprio. “*I Want to Be Happy*”, por exemplo, descreve um relacionamento amoroso em que a felicidade do eu-lírico depende da felicidade da pessoa amada. No entanto, esta música é cantada na cena em que Sidney e Lee, num período pós-Depressão, falam dos anos 1930 como uma época mais alegre, amigável, em que as pessoas se “importavam” mais (cf. 2012, p. 493). Neste sentido, “*I Want to Be Happy*” acaba expressando, na peça, outro significado: a alusão à solidariedade e aos movimentos coletivos desta década de recessão, em que a ideia inicial era a de que o bem-estar do “eu” dependia do bem-estar do “outro”.

Outra característica da presença destas canções em *The American Clock* é a possibilidade de elas se referirem, simultaneamente, a uma cena específica e ao contexto geral da peça. O tema da ação individual que só importa ao próprio indivíduo, presente em “*Taint Nobody’s Bizness*”, por exemplo (cf. 2012, p.432<sup>739</sup>), entra em relação irônica com Irene (que canta a música e defende as mobilizações coletivas), com sua fala ao público sobre a falta de Seguridade Social no período pré-Depressão (em que o indivíduo só podia contar com si mesmo, considerando a ausência de apoio governamental em períodos de crise econômica) e com a cena em que o chofer Frank perde o emprego e não conta com esta Seguridade Social. No entanto, a canção inserida na obra teatral também pode remeter à concepção de sucesso individual, algo analisado por toda a peça e presente em várias cenas de *Clock*.

As músicas também podem ter uma importante função de transição cênica na peça. É o caso de “*How Long Blues*” e “*The Joint is Jumpin*” (2012, p. 440), que, ao lado dos comentários de Banks e Robertson e da dança dos dançarinos-maratonistas, são úteis na transição (espacial e temporal) entre o episódio em que Henry Taylor quase tem a sua fazenda leiloada em Iowa, e a cena em que ele já está em Nova Iorque, faminto e batendo na porta dos Baum. Outras canções utilizadas, porém, são cantadas pelos personagens no meio dos episódios, não

---

<sup>739</sup> Nesta parte da peça, Irene canta a música “sem acompanhamento [*unaccompanied*]”, no que talvez possamos inferir que nem todas as canções cantadas pelos personagens eram tocadas pela banda de jazz.



tendo exatamente uma função de transição espaço-temporal. É o caso de “*On the Sunny Side of the Street*”, por exemplo, cantada por Lee (cf. 2012, p. 419).

Podemos considerar, assim, o uso de canções em *Clock* como um importante procedimento épico, com suas letras que, justapostas às cenas da peça, ganham novos significados e comentam (ironicamente ou não) as situações cênicas sobre a Depressão. No entanto, se considerarmos o conceito de épico na obra de Bertolt Brecht, há algumas diferenças entre *The American Clock* e as peças do dramaturgo alemão neste uso de músicas como fonte de comentários.

Segundo Willet, as canções em obras de Brecht não deveriam ser cantadas ao mesmo tempo em que os personagens narram ou dialogam. Neste Teatro Épico, havia o intuito de fazer com que o público pudesse pensar analiticamente sobre o que ele vê no palco, e tivesse a possibilidade de perceber a relação harmoniosa, irônica e contraditória entre os recursos utilizados na peça (entre as músicas e os diálogos, por exemplo), entendendo-a como expressão cênica das contradições da própria sociedade. Neste sentido, a simultaneidade entre o texto dramático exposto e a canção cantada poderia atrapalhar a reflexão da plateia sobre as questões levantadas pela peça:

Em *A Ópera dos Três Vinténs*, que Brecht e Weill escreveram com assinalável rapidez no verão de 1928, os cantores eram principalmente atores e as canções eram interrupções; nunca foi permitido à música que se sobrepusesse ao texto continuamente lúcido (WILLET, 1967, p. 168).

Como visto acima, em *The American Clock*, há canções que se sobrepõem / são sobrepostas ao texto (ou seja, que são tocadas simultaneamente às falas dos personagens); em outros casos, não há esta concomitância. O uso de “*My Baby Just Cares for Me*” na peça exemplifica as duas situações. Quando Ted Quinn canta e dança a música no início da cena (2012, p. 445), ela é sobreposta pelo comentário de Robertson à plateia, que explica para esta quem era Quinn. Esta simultaneidade pode, possivelmente, fazer com que o público tenha a atenção a apenas um destes elementos, e ignore o outro: ou o comentário narrativo, ou a letra da canção. Já no final do episódio (2012, p. 451), “*My Baby Just Cares for Me*” é cantada por Quinn sem se sobrepor a algum diálogo cênico, num procedimento mais parecido ao que acontece na obra de Brecht.<sup>740</sup>

---

<sup>740</sup> Brecht defendia que a identificação total entre música e ação numa peça pode fazer com que algum dos elementos seja despercebido, assim como o processo de um destes elementos comentando o outro. Isso é exemplificado quando o dramaturgo alemão, em seus escritos, aponta este problema num filme da época: “No filme de Dieterle *Syncoption*, uma descrição da história do jazz, uma sequência que mostrava a viagem da heroína, uma

Há outro aspecto redutor do potencial épico do elemento musical na peça: as rubricas de *The American Clock* costumam dar a orientação para que apenas alguns versos das músicas sejam cantados e / ou tocados (a estrofe inicial, por exemplo, ou a final). Deste modo, as letras das canções tendem a não ser expostas inteiramente no palco (possivelmente, pela influência que esta exposição inteira da música teria na duração do espetáculo). Quando Banks canta “*Things About Coming My Way*” (2012, p. 463), a orientação é para que apenas uma estrofe (*verse*) seja cantada; Rose, por sua vez, ao cantar “*Do-Do-Do*” (2012, p. 458), deve se concentrar em apenas alguns versos da canção.

Apesar destas questões levantadas, a análise da presença musical em *The American Clock* feita nesta seção do trabalho demonstrou que a inserção de canções nesta obra teatral produziu uma estreita relação entre as letras das músicas e as situações cênicas sobre a Depressão, com as canções sendo usadas para corroborar o que é apresentado cenicamente, ou como fonte de comentário irônico ao que é exposto no palco. Futuras montagens podem, por exemplo, intensificar ainda mais este potencial épico das músicas sugeridas por Miller nas rubricas da peça, uma vez que este procedimento épico já está, de uma forma ou de outra, presente na estrutura textual e nas montagens anteriores de *Clock*<sup>741</sup>.

### **10. *Hard Times*, de Studs Terkel: A narrativa oral em cena**

Além do conceito de vaudeville e, conseqüentemente, da presença do elemento musical em *The American Clock*, outra concepção basilar desta obra teatral é o conceito de narrativa oral. Se, na edição organizada por Kushner, *Clock* aparece com o subtítulo “Um vaudevill-

---

cantora, de Nova Orleans a Chicago, errou o efeito desejado. Ao passar por diferentes cidades a moça ouve certas canções características que estão unidas a essas cidades. A ideia de uma viagem por diferentes formas do jazz não foi, entretanto, entendida pelo espectador. A razão disso é que, no início do filme, havia cenas acompanhadas por música, nas quais o importante não era a música e sim as cenas. O espectador não foi capaz de dar o salto e aceitar que agora as cenas (a viagem da moça) eram menos importantes do que a música. O espectador foi acostumado a escutar a música de acompanhamento de forma distraída e a considerá-la sem importância [En la película de Dieterle *Syncopation*, una descripción de la historia del jazz, una secuencia que mostraba el viaje de la heroína, una cantante, desde Nueva Orleans a Chicago, erró su efecto. Al pasar por diferentes ciudades la muchacha oye ciertas canciones características que están unidas a esas ciudades. La idea de un viaje a través de diferentes formas del jazz no fue, sin embargo, entendida por el espectador. La razón de ello era que al principio de la película había escenas acompañadas de música, en las que lo importante no era la música sino las escenas. El espectador no fue capaz de dar el salto y aceptar que ahora las escenas (el viaje de la muchacha) eran menos importantes que la música. El espectador había sido acostumbrado a escuchar distraídamente la música de acompañamiento y a considerarla sin importancia]” (BRECHT, 2010, p.259).

<sup>741</sup> Assim como Miller transformou canções sobre relacionamentos amorosos da era da Depressão econômica em comentários às situações socioeconômicas da peça, Brecht também converteu músicas convencionais em recursos épicos em suas obras: “A *song*, que invadiu este continente depois da Primeira Guerra Mundial como uma espécie de canção folclórica das grandes cidades, já tinha alcançado uma forma convencional quando comecei a usá-la. Parti daquele ponto e posteriormente transformei-a, embora elementos dessa forma preguiçosa, fútil e emocionalmente ébria devam ser encontrados em meus coros de massa” (BRECHT, 2002, p.10).

le”, a peça também será caracterizada como “baseada parcialmente no livro *Hard Times*, de Studs Terkel<sup>742</sup>” (2012, p. 413).

Em ensaios como “Condições da Liberdade: Duas Peças dos Anos 70”, Arthur Miller afirma que *The American Clock* foi inspirada em parte em suas memórias pessoais da década de 1930, e em parte nas informações sobre a Depressão econômica contidas no livro de Studs Terkel, *Hard Times* [*Tempos difíceis*]:

Quando o livro *Hard Times*, de Studs Terkel, foi lançado em 1970, a economia americana estava crescendo, e demoraria mais uns dezessete anos antes que o mercado financeiro tivesse outro colapso parecido com o de 1929. De qualquer forma, quando eu considereei sua compilação de entrevistas com sobreviventes da Depressão como uma fonte parcial para uma peça (eu também misturaria minhas próprias memórias neste trabalho), eu não tinha nenhuma profecia trágica em mente, apesar de que, em sua essência, seria impossível que o mercado continuasse crescendo sem parar.<sup>743</sup>

Neste sentido, o objetivo da seção abaixo é discutir justamente a presença destas duas fontes históricas em *The American Clock* (as memórias de Arthur Miller e as entrevistas de *Hard Times*), e analisar como elas auxiliam na representação cênica que a peça faz dos efeitos da crise econômica dos anos 1930 na vida dos americanos.

Tal análise se torna importante, uma vez que o fato de Miller se basear em dois tipos de “narrativas” para a criação da peça – a de sua vida e a das pessoas entrevistadas por Terkel – faz com que *The American Clock* tenha uma essência épica, com elementos épicos oriundos destas narrativas.

### **Miller e sua vivência nos anos 1930**

Muitos textos críticos sobre *The American Clock* costumam salientar o aspecto autobiográfico presente na peça, associando a família Baum e suas ações à família de Arthur Miller. Rose “seria” a mãe de Miller, Moe o seu pai, Lee “seria” o próprio autor, e Vovô o avô do dramaturgo:

<sup>742</sup> “*The American Clock: A Vaudeville* – based in part on Studs Terkel’s *Hard Times*”.

<sup>743</sup> “When Studs Terkel’s *Hard Times* appeared in 1970, the American economy was booming, and it would be another seventeen years before the stock market collapsed to anything like the degree it had in 1929. In any case, in considering his collection of interviews with survivors of the Depression as a partial basis for a play (I would mix my own memories into it as well), I had no prophecy of doom in mind, although in sheer principle it seemed impossible that the market could keep on rising indefinitely (...). MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 776.

O personagem Lee, interpretado pelo Sr. Atherton, por outro lado, parece que entrou na peça via clube de Princeton. Um substituto autobiográfico para o autor, o filho deve impor o tom da noite. Seu confronto com os pais, especialmente com sua mãe, são visivelmente os mais importantes da peça (RICH, 1980<sup>744</sup>).

Assim como *After the Fall*, a peça se apoia consideravelmente em material autobiográfico. Contextualizada no período da Depressão, quando o pai de Miller perdeu uma quantidade considerável de seus recursos financeiros, *The American Clock* atravessa o álbum mental de um homem cuja vida familiar em sua juventude ainda o obceca. Inspirado pelo livro *Hard Times*, de Studs Terkel, esta peça fragmentada de memórias recria uma experiência familiar situada num momento de devastação na história econômica dos EUA. Mas, tal como Jack Kroll assinala na revista *Newsweek*, “*The American Clock* nunca encontra uma forma dramática com o efeito correto; é parte uma peça, parte uma crônica, mas, acima de tudo, é a última evocação de Miller de imagens e pessoas que o assombraram mais do que outras em sua vida<sup>745</sup>” (SCHLUETER, 1997, p.158).

Em *The American Clock* Miller representa em detalhes sua visita verídica ao posto de assistência social [*relief office*] com o seu pai, no qual os dois tiveram que encenar uma hostilidade mútua com o objetivo de convencer o assistente social de que o dramaturgo não estava vivendo em casa e estaria, portanto, apto a requerer a ajuda social e, conseqüentemente, a entrar no programa de trabalho do WPA. Lee descreve sua presença, como um repórter, na greve que ocorreu na fábrica da *Ford* [sic] em Michigan, sobre a qual o próprio Miller fez a reportagem para o jornal *Michigan Daily*. Seu avô, tal como o avô do dramaturgo, clama pelo cancelamento das eleições, adotando posturas variadas que vão desde a oposição a Roosevelt até a sugestão de que o presidente democrata deveria ser aclamado rei. E, novamente, tal como o próprio avô de Miller, Vovô sugere que Lee deve ir para a Rússia, a nova terra de oportunidades (BIGSBY, 2005, p.346)<sup>746</sup>.

<sup>744</sup> “Mr. Atherton's Lee, on the other hand, seems to have floated in from a Princeton club. An autobiographical stand-in for the author, the son must set the tone for the evening. His confrontations with his parents, especially his mother, are ostensibly the most important in the play.” RICH, F. Miller's *American Clock*. *The New York Times on the Web*. 21 nov. 1980. Disponível em: <http://partners.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-clock80.html>. Acesso em: 14 mai. 2015. [Tradução minha]

<sup>745</sup> “Like *After the Fall*, the play relies heavily on autobiographical material. Set in the Depression, when Miller's father lost his considerable financial resources, *The American Clock* flips through the mental album of a man whose early family life still obsesses him. Inspired by Studs Terkel's *Hard Times*, this disjointed memory play recreates one family's experience of a devastating moment in American economic history. But, as Jack Kroll remarks in his *Newsweek* review, ‘*The American Clock* never finds an effective dramatic shape; it's part play, part chronicle, but mostly it's Miller's last evocation of the images and people that have haunted him more than any others in his life.’”

<sup>746</sup> “In *The American Clock* Miller replays in detail his actual visit to the relief office with his father, in which the two were required to act out mutual hostility in order to convince the official that he was not living at home and could thus qualify for relief and hence the Works Progress Administration programme. Lee describes his presence, as a reporter, at the sit-down strike at the Ford plant in Fort Michigan, which Miller himself had covered for the *Michigan Daily*. His grandfather, like Miller's own, calls for the cancelling of elections, having swung from opposition to Roosevelt to the suggestion that he might be made king. And, again like Miller's own grandfather, he suggests that Lee should go to Russia, the new land of opportunity”. [Tradução minha]

No caso específico de Rich (1980), que escreve sobre a montagem estadunidense de *Clock* em 1980, há, inclusive, a crítica aos elementos presentes na produção que se referem a *Hard Times*, no sentido de que, se Miller tentou inserir a “técnica de narrativa oral” na peça, na visão do crítico, ele não conseguiu: “(...) A peça foi vagamente inspirada por *Hard Times*, de Studs Terkel, e o Sr. Miller lutou bravamente para reproduzir a técnica da história oral do livro. No entanto, o esforço foi vão (...)”<sup>747</sup>.

Do mesmo modo, assim como Bigsby e Rich, Schlueter também ressalta o aspecto autobiográfico em *The American Clock*, e, tal como Rich, parece não enfatizar a importância da presença de *Hard Times* na peça, uma vez que, após falar sobre esta presença, cita uma crítica acerca de *Clock* escrita na revista *Newsweek* cujo comentário é de que a obra “nunca encontra uma forma dramática com o efeito correto”. Curiosamente, enquanto aponta falhas na peça, este mesmo texto da revista classifica a obra também como uma “crônica”, sendo este um gênero narrativo – ou seja, mais próximo do épico.

É preciso salientar que o aspecto autobiográfico sempre foi muito importante nas obras de Miller. Por meio de fatos de sua vida, o autor procurou analisar questões da economia, história, sociedade e política dos Estados Unidos. Neste sentido, a associação entre Lee e o dramaturgo, por exemplo, é possível; porém, é preciso verificar que *The American Clock* é muito mais do que uma obra autobiográfica, e procura analisar os conflitos sociais norte-americanos, tais como os provocados pela Depressão dos anos 1930. Se fosse apenas uma questão de autobiografia, a importância da presença de *Hard Times* na obra poderia ser desprezada – algo que não pode acontecer, tal como será visto abaixo.

Em relação aos aspectos autobiográficos da peça, é preciso lembrar que Arthur Miller nasceu em 1915, em uma família de origem imigrante e de classe alta de Nova Iorque. Seu pai era dono de uma fábrica têxtil, e quando, nos anos 1930, a crise econômica chegou aos Estados Unidos, o dramaturgo, ainda adolescente, viu a família Miller empobrecer bastante. As memórias deste período o marcaram muito, e sempre estiveram presentes em suas obras; esta presença, no entanto, não era utilizada como uma confissão pessoal, mas sim para a análise de um período em que os americanos puderam perceber que o crescimento econômico não era eterno, e que ficar rico não era para todos. O *American Dream*, neste momento, começa a ser questionado.

Na peça, Moe, que, em geral, é apontado pelos críticos como a representação do pai de Miller, diz que veio da Europa para os Estados Unidos com seis anos (2012, p.432), tendo a

---

<sup>747</sup> "The play was loosely inspired by Studs Terkel's *Hard Times*, and Mr. Miller has struggled gamely but vainly to duplicate the book's oral history technique" [Tradução minha].

mesma origem imigratória do genitor do dramaturgo. Assim como a família Baum, a família do autor de *Clock* tinha um chofer, sendo este um exemplo de como os pais de Miller também viveram a era de prosperidade econômica dos anos 1920. Isso é algo descrito na autobiografia escrita pelo dramaturgo, denominada *Timebends: a life*: “Na década de 1920 tudo era esperança e segurança num lugar de opulência” (MILLER, 1995, p.18) – uma opulência possível, de certa forma, graças à fábrica do pai do dramaturgo<sup>748</sup>.

Chama a atenção que, assim como Lee, a consciência sobre os problemas políticos e sociais dos Estados Unidos só terão mais atenção de Miller (ainda adolescente) após a crise econômica originada pela Depressão. Isto se deve, entre outras coisas, ao fato de o dramaturgo ter uma origem familiar empresarial em que os trabalhadores, por exemplo, naquele contexto, eram vistos como um “empecilho” para o crescimento econômico das empresas. A visão era de que “os trabalhadores sempre foram um problema; embora sendo necessários, eles estavam sempre no caminho dos empresários que tentavam fazer e vender coisas”<sup>749</sup> (MILLER, 1995, p.111). No entanto, esta visão dos trabalhadores vai mudar após a crise – especialmente para o dramaturgo.

A personagem Rose, por sua vez, gosta de artes e de leitura, do mesmo modo que a mãe de Miller apreciava os livros: “Com exceção de minha mãe e de meu irmão, como eu tinha dito, eu não consigo me lembrar de uma pessoa no bairro que lia um livro espontaneamente”<sup>750</sup> (MILLER, 1995, p.119-20)<sup>751</sup>.

Alguns nomes de personagens de *Clock*, aparentemente, também têm relação com a família e a vida pessoal e profissional de Miller. Um dos tios do dramaturgo (irmão de sua mãe), por exemplo, se chamava Moe, e teria sido morto na câmara de gás na França durante a Primeira Guerra Mundial (cf. MILLER, 1995, p.20). Do mesmo modo, Lee é um nome que está duplamente relacionado com o caixeiro viajante Willy Loman e com a peça milleriana *Morte dum caixeiro viajante* [*Death of a Salesman*]: o primeiro ator a viver Willy nos palcos em 1949 se chamava Lee J. Cobb; além disso, um dos tios de Miller, Lee Balsam, também era

<sup>748</sup> “In the mid-twenties all was hope and security in this mammoth place”.

<sup>749</sup> “(...) workers had always been a nuisance; necessary though they might be, they were always getting in the way of businessman trying to make and sell things”.

<sup>750</sup> “My mother and brother excepted, as I’ve said, I cannot remember a person in the neighborhood who willingly read a book (...)”.

<sup>751</sup> Vale mencionar que, na montagem da peça de 1980, a irmã de Miller, a atriz Joan Copeland, interpretou a personagem Rose: “Interpretada pela irmã de Miller, Joan Copeland, na produção da Broadway, a personagem, apesar de impressionista, oferece ao narrador uma memória pessoal segura, constantemente sugerindo a relação entre mãe e filho que persiste além da infância de Lee e da morte de Rose. [Played by Miller’s sister, Joan Copeland, in the Broadway production, the character, though impressionistic, offers the narrator’s one sustained personal memory, repeatedly suggesting the relationship between mother and son that persists beyond Lee’s childhood and Rose’s death]” (SCHLUETER, 1997, p.159)

caixeiro viajante: “Manny Newman e Lee Balsam eram ambos caixeiros-viajantes, e, diferentemente de nós, eles tinham martelos com os quais consertavam coisas dentro de suas propriedades em seus dias de folga”<sup>752</sup> (cf. MILLER, 1995, p.120-1).

O fato de o nome Lee relacionar, indiretamente, *Death of a Salesman* e *The American Clock* não está só no plano das palavras. Assim como *Clock* remete à passagem da década de 1920 para a de 1930, a imagem do caixeiro viajante Willy Loman, de certa forma, também alude a esta transição entre a prosperidade dos anos 1920 e a crise econômica dos anos 1930, no sentido em que Willy acreditou que ficaria rico nos moldes do *American Dream*, e acabou demitido após anos de serviços prestados. Tal fato contribuiu para a crise que levou o caixeiro viajante ao fim trágico no final da peça.

Neste mesmo comentário sobre Lee Balsam, Miller também remete aos seus “dois tios pioneiros que se mudaram com suas famílias para o Brooklyn no início dos anos 1920”<sup>753</sup> (cf. MILLER, 1995, p.120-1). Neste sentido, o dramaturgo descreve este bairro nova-iorquino da década de 1920 como um lugar cheio de natureza e distante do centro cosmopolita de Nova Iorque, lembrando a crítica que, em *Clock*, Vovô faz ao Brooklyn “interiorano” e “rural” dessa época, classificado como um local “cheio de tomates” (cf. 2012, p.421). Segundo Miller, esta era uma área “tão vazia que eles [os tios de Miller] podiam assistir seus filhos andando toda aquela dúzia de quarteirões para a escola por meio daquele caminho arborizado”<sup>754</sup> (cf. MILLER, 1995, p.120-1).

Em *The American Clock*, há uma cena em que Moe dorme ao ouvir Lee falar sobre pagar uma faculdade para o filho (cf. 2012, p. 440-1). Do mesmo modo, o pai de Miller também costumava cochilar com frequência durante a Depressão. Tanto Moe quanto o genitor do dramaturgo tem este gesto como símbolo de impotência diante da crise financeira.

No mesmo trecho da autobiografia em que fala isso, Miller também comenta sobre os seus medos diante da crise financeira provocada pela Depressão, e afirma que, quando era adolescente, ele costumava brincar com a ideia de ganhar dinheiro como músico – algo que não remete exatamente a Lee, mas sim ao personagem Sidney, que queria ter suas composições cantadas por Bing Crosby. Isto reforça o fato de que Lee não é uma simples “cópia” do dramaturgo, sendo esta relação entre obra teatral e vida autobiográfica muito mais complexa:

---

<sup>752</sup> “Manny Newman and Lee Balsam were both salesman, and unlike us, they owned hammers with which they repaired things around their attached houses on their days off. (...)”

<sup>753</sup> “(...) two pioneer uncles who had moved their families to Brooklyn in the early twenties”.

<sup>754</sup> “(...) so empty they could watch their kids walking all the dozen blocks to the school across the scrubby flatlands.”

No outono de 1932 não era mais possível em nossa casa disfarçar nossos medos. Até mesmo conseguir os cinquenta dólares por mês da hipoteca estava se tornando um peso, e meu irmão teve que sair da Universidade de Nova Iorque para ajudar meu pai num outro negócio têxtil que logo faliria. Havia uma ausência dolorida em casa de alguma liderança ou ideia norteadora, sendo que meu pai, neste momento, adquiriu o hábito de cochilar interminavelmente no seu tempo em casa ou frequentemente olhar para mim e dizer: “O que você pensa que vai fazer?”. Com minha vida, ele queria dizer. O que eu adoraria ter feito era cantar no rádio e me tornar uma estrela como Crosby, faturando milhões<sup>755</sup> (MILLER, 1995, p.109).

Assim como a personagem Fanny, mãe de Sidney, tenta arranjar para o filho um casamento com Dóris no intuito de não ter que pagar mais o aluguel e, de repente, até adquirir a “herança” da padaria para o rapaz – ou seja, um casamento por conveniência -, algo semelhante ocorre com a mãe de Miller, que parece ter sido vítima de um tipo de matrimônio para a junção de bens. Tal como Rose na peça (cf. 2012, p. 494), a genitora do dramaturgo, inclusive, se compara a uma ‘vaca’ para demonstrar que se tornou objeto e “moeda de troca” num casamento em que não o amor, mas as questões financeiras estavam em primeiro plano:

Leal tal como minha mãe desejava ser a meu pai, falando dele quase sempre com elogio e respeito – exceto quando ela, não vendo outra saída, o atacava devido a alguma estranheza dele – minha mãe, eu sabia bem, também o subverteu. Era uma mulher assombrada por um mundo que ela não podia alcançar, por livros que ela não conseguia ler, por concertos aos quais ela não podia assistir, e, sobretudo, por pessoas interessantes que ela nunca conseguiria encontrar. Com efeito, minha mãe foi negociada num casamento arranjado meses antes de se formar com louvor no Ensino Médio. Mas mesmo este tipo de escambo humano poderia ter o seu charme: ela ria fervorosamente enquanto contava como “Meu Vovô e o Vovô Miller foram para uma sala e compararam seus registros financeiros. Eles ficaram lá por horas, e finalmente apareceram e” – como ela ria – “disseram que eu ia me casar”. Os dois produtores têxteis estavam se certificando de que eles tinham bens mais ou menos equivalentes, tal como dois barões de terras deviam fazer alguns séculos atrás. Então, de repente, o olhar de meu pai ficava turvo quando ela fechava o maxilar em sinal de raiva. “Como uma vaca”, ela resmungava, com meu pai sentado com frequência escutando as palavras dela com meu irmão e eu, até balançando a cabeça para confirmar a história, tão a favor que ele era desta tradição imutável. Mesmo assim, meu coração podia sentir a humilhação dele, apesar de meu pai parecer carregá-la sem se perturbar<sup>756</sup> (MILLER, 1995, p.17-8).

<sup>755</sup> “By the fall of 1932 it was no longer possible in our house to disguise our fears. Producing even the fifty-dollar-a-month mortgage payment was becoming a strain, and my brother had had to drop out of NYU to assist my father in another of his soon-to-fail coat business. There was an aching absence in the house of any ruling idea or leadership, my father by now having fallen into the habit of endlessly napping in his time at home or occasionally looking at me and asking, ‘What do you think you’re going to do’. With my life, that is. What I would dearly have loved to do was to sing on the radio and become a star like Crosby and make millions (...)”.

<sup>756</sup> “Loyal as she wished to be to my father, speaking of him almost always with praise and respect – except when she helplessly lashed out at some clumsiness of his – my mother, I couldn’t help knowing, also subverted



Após a falência da família de Miller no processo de Depressão econômica, o dramaturgo tem dificuldades para obter o acesso a um curso universitário. Só depois de algum tempo é que ele consegue ingressar na Universidade de Michigan, e, assim como Lee diz que a vida universitária era uma ilha de paz econômica num contexto de crise (cf. 2012, p.458-9 - uma vez que, diferentemente do resto da população, havia a presença de serviços essenciais no ambiente acadêmico), Miller pôde se sustentar por meio dos programas de emprego para jovens do governo Roosevelt:

Minha primeira tentativa de escrever uma peça, inevitavelmente, foi sobre um conflito industrial com um pai e seus dois filhos, o trabalho dramático mais autobiográfico que eu poderia escrever. Eu tinha como objetivo conseguir o Prêmio Hopwood, que, na Universidade de Michigan, era o equivalente a um Nobel para um estudante. Mas eu tinha dois empregos e um calendário acadêmico completo, e entre lavar pratos três vezes ao dia e alimentar os ratos de três andares no laboratório de genética no bosque ao limite da cidade, eu ia para a cama exausto toda a noite. Eu já tinha usado quase todo o dinheiro com o qual eu tinha vindo para Michigan no ano anterior, que foi o meu primeiro – tínhamos que mostrar um extrato com um saldo mínimo de quinhentos dólares para certificar a escola que não iríamos para a ala indigente do Estado. O trabalho com os ratos era minha fonte de renda, quinze dólares por mês pagos pelo programa de Roosevelt voltado aos jovens e estudantes [NYA], que subsidiava trabalhos administrados pelas universidades <sup>757</sup> (MILLER, 1995, p. 209).

De fato, neste contexto histórico, era comum ver estudantes universitários trabalhando nas universidades e recebendo salários oriundos de financiamento governamental – especial-

---

him. She was a woman haunted by a world she could not reach out to, by books she would not get to read, concerts she would not get to attend, and above all, interesting people she'd never get to meet. In effect, she had been traded into an arranged marriage within months of graduating cum laude from high school. But even such human barter could have its charms: she would laugh warmly as she told how 'Grandpa and Grandpa Miller went into our living room and compared their account books. They were in there for hours, and finally they came out and' – how she laughed – 'said I was getting married'. The two clothing manufacturers were making sure that they had comparable assets, just as two landed barons might have done centuries earlier. Then, suddenly, his look would blacken as she clenched her jaws in anger. 'Like a cow' she would mutter, with my father often sitting there listening along with my brother and me, even nodding his head to confirm the story, so accepting was he of the unchanging tradition. Even so, my heart went out to him in his humiliation, however imperturbably he seemed to bear it (...)."

<sup>757</sup> "My first attempt at a play, rather inevitably, had been about an industrial conflict and a father and his two sons, the most autobiographical dramatic work I would ever write. I was gunning for a Hopwood Award, which at Michigan was the student equivalent of the Nobel. But I had two jobs and a full academic schedule, and between dishwashing three times a day and feeding three floors of mice in a genetics laboratory in the woods at the edge of town, I would fall into bed each night exhausted. I had used up almost all of the money with which I had come to Michigan the year before as a freshman – one had to show a bankbook with a minimum balance of five hundred dollars to assure the school that one would not become an indigent ward of the state. The mousehouse job was my cash source, fifteen dollars a month paid out by Roosevelt's National Youth Administration, which subsidized student jobs administered by the universities."

mente vindos da Administração Nacional da Juventude (NYA, em inglês), programa criado por Roosevelt e do qual Miller participou:

A Grande Depressão alterou, com o tempo, a composição e o perfil do corpo discente. Assim que a universidade voltou a aceitar mais novos estudantes, alguns destes vieram de circunstâncias mais humildes, e muitos precisavam se manter economicamente ao mesmo tempo em que estudavam. Os programas governamentais ajudaram. Em 1935, o governo federal estabeleceu a Administração Nacional da Juventude (NYA), uma agência que buscava ajudar jovens desempregados e estudantes. No estado [de Washington] estudantes universitários eram pagos para trabalhar no *campus* - em bibliotecas, cafeterias, em pesquisas acadêmicas, e na manutenção de prédios. Em 1937, o jornal *The Daily* afirmava que um em cada dez discentes da Universidade de Washington tinha um trabalho ligado à NYA<sup>758</sup>.

No entanto, esta concepção de universidade como uma “ilha de paz” econômica no meio da Depressão é relativizada se levarmos em conta depoimentos como o de Robert Gard, presente em *Hard Times*, que fala das dificuldades financeiras vividas por muitos jovens universitários desta época: “Eu suponho que, de fato, os mais fracos não tenham sobrevivido. Houve muitas crises nervosas. De subnutrição, provavelmente. Eu sei que havia estudantes realmente passando fome” (*In: TERKEL, 1986*)<sup>759</sup>.

Se, na peça, Lee passa a ter contato com as teorias de Marx neste contexto universitário, por exemplo, por meio dos conselhos de Joe (cf. 2012, p.459), Miller relata que, no seu caso, este contato foi bastante inusitado. As concepções marxistas eram tão divulgadas na década de 1930 que havia espaço para se falar de política econômica até mesmo enquanto os jovens jogavam bola na frente de suas casas. Segundo o dramaturgo, em sua autobiografia, o jovem Miller estava vendo seus colegas de bairro jogando *handball* na rua, quando ouve um garoto “que já estava na faculdade” falar sobre Marxismo:

<sup>758</sup> "The Great Depression in time altered the composition and outlook of the student body. As admissions rebounded, some of the new students came from humbler circumstances, and many needed to support themselves as they pursued their studies. Government programs helped. In 1935, the federal government established the National Youth Administration, a relief agency for unemployed young adults and students. Around the state, students were paid to work in campus libraries and cafeterias, conduct research, and maintain buildings. By 1937, *The Daily* reported that one in every ten students at UW held an NYA job". KINDIG, J (2009). University of Washington. THE GREAT DEPRESSION IN WASHINGTON STATE PROJECT. Disponível em: [https://depts.washington.edu/depress/university\\_washington.shtml](https://depts.washington.edu/depress/university_washington.shtml). Acesso em: 20 jan. 2014. [Tradução minha]

<sup>759</sup> “The weak ones, I don’t suppose, really survived. There were many breakdowns. From malnutrition very likely. I know there were students actually starving” (Depoimento de Robert Gard, seção “Vida no *campus* [*Campus Life*]”, p.4). *In: TERKEL, S. Hard Times: An Oral History of The Great Depression*. New York/ London: The New Press, 1986. E-book, paginação irregular. Os trechos citados deste livro nesta tese têm tradução minha.

Neste dia, particularmente, não houve acidentes, e o sol brilhava na rua enquanto eu encostava minha bicicleta e assistia ao jogo. De repente, um garoto mais velho, cujo nome já não me recordo há um certo tempo, se aproximou de mim e começou a explicar que apesar de isto não ser visível a olho nu, havia realmente duas classes de pessoas na sociedade, os trabalhadores e os patrões. (MILLER, 1995, p.111)<sup>760</sup>

O depoimento de Max Shachtman em *Hard Times* também descreve esta década como um momento da história estadunidense em que os estudos marxistas se tornaram intensos, em vários setores da sociedade norte-americana:

Entretanto, o capitalismo parecia estar muito doente. Grandes segmentos da população estavam se radicalizando. Em comunidades liberais e acadêmicas, o Marxismo, que era considerado ultrapassado, se tornou popular novamente. Houve mais escritos sobre o Marxismo durante estes anos – favoráveis em muitos casos, apesar de isto não ser tão perceptivo – do que em qualquer outro período da história norte-americana.<sup>761</sup>

O diálogo entre Lee e Edie em *The American Clock* é exemplar no sentido de mostrar como a política econômica era discutida sob um viés marxista naquele momento de crise. Outros aspectos a que Miller se refere em sua autobiografia e que aparecem comentados por Lee e Edie (cf. 2012, p. 479-80) são a frase de Hemingway sobre solidariedade, e a possibilidade de se fazer um estudo da história norte-americana por meio do incentivo de fundos governamentais – o que dará origem aos guias históricos produzidos pelo Projeto de Escritores da WPA (*Federal Writer's Project*):

(...) Não era que as pessoas estavam ficando mais altruístas, mas chegou-se a um nível - provavelmente por volta de 1936 – quando pela primeira vez pessoas sem engajamento político começaram a pensar na ação comum como uma saída para suas condições econômicas difíceis. Devido à extrema necessidade, houve o aumento dos movimentos de massa sindicalistas, o surgimento sistemático dos primeiros programas assistenciais do governo federal, o renovado movimento de cooperativas dos fazendeiros, o TVA e outros projetos públicos que puseram as pessoas para trabalhar, trouxeram eletricidade para novas e vastas áreas, consertaram e construíram novas pontes e aquedutos, impulsionaram grandes proje-

<sup>760</sup> “On this particular day there were no accidents, and sunlight shone over the street as I straddled my bike watching the game while an older boy, whose name has long since left me, stood beside me explaining that although it might not be evident to the naked eye, there were really two classes of people in society, the workers and the employers (...)”.

<sup>761</sup> “Nevertheless, capitalism looked pretty sick. Wide segments of the population were radicalized. In liberal and academic communities, Marxism, which had been considered passé, became popular again. There was more writing about Marxism – favorable, though not very perceptivo, in many cases – during these years than at any other time in American history” (Depoimento de Max Shachtman, seção “Bandeiras vermelhas e novenas [*Scarlet Banners and Novenas*]”, p.13). In: TERKEL, 1986.

tos de reflorestamento, e financiaram empréstimos estudantis e a pesquisa sobre a história popular do país – suas canções e narrativas compiladas e publicadas pela primeira vez. Esta explosão de ação imaginativa criou um senso de governo que, mesmo com todos os seus erros e desperdícios, estava do lado do povo. Hemingway escreveria, “um homem sozinho não tem nenhuma chance” – um reconhecimento maravilhoso de um solitário profissional de que um novo tipo de herói entrou em cena, um homem cujo respeito por si próprio exigia solidariedade com os seus pares. Naquele momento, na escola, cada pessoa parecia estar estudando para ser um trabalhador social.<sup>762</sup> (MILLER, 1995, p.264-5)

A presença da intervenção governamental na economia é exemplificada por Miller, nesta citação, por meio da TVA. Esta é Autoridade do Vale do Tennessee [*Tennessee Valley Authority*] um projeto criado em 1933 por Roosevelt para atuar no sul dos EUA criando empregos, represas, pontes, aquedutos, reflorestamento e, principalmente, energia elétrica. A construção de pontes, por exemplo, aparece também representada em *Clock* por meio do personagem Banks, que, num determinado momento da peça, está num andaime pintando uma ponte (cf. 2012, p. 463)<sup>763</sup>.

O dramaturgo também se refere em sua autobiografia à intervenção governamental nos bancos, num momento em que ele se questionava se a Depressão ou revoluções geradas por ela poderiam dar fim ao capitalismo nos Estados Unidos. Miller comenta sobre a quase estatização do sistema bancário no início do governo Roosevelt, que não foi algo revolucionário, mas sim um pedido dos próprios bancos para que o governo os resgatasse da iminente falência:

(...) Kermit [O irmão mais velho de Miller] pretendia reconstruir a fortuna da família, ou ao menos o máximo que poderia ser reconstruído antes de o capitalismo ter o seu grande colapso, uma possibilidade nem tão remota assim quando todo o mundo sabia que não eram os radicais, mas sim as associações

---

<sup>762</sup> “(...) It was not that people were more altruistic but that a point arrived – perhaps around 1936 – when for the first time unpolitical people began thinking of common action as a way out of their impossible conditions. Out of dire necessity came the surge of mass trade unionism and the federal government’s first systematic relief programs, the resurgent farm cooperative movement, the TVA and other public projects that put people to work and brought electricity to vast new areas, repaired and built new bridges and aqueducts, carried out vast reforestation projects, funded student loans and research into the country’s folk history – its songs and tales collected and published for the first time – and this burst of imaginative action created the sense of a government that for all its blunders and waste was on the side of the people. Hemingway would write, ‘A man alone ain’t got no bloody fucking chance’ – amazing recognition from a professional loner that a new kind of hero had walked on the scene, a man whose self-respect demanded solidarity with his fellow men. For a while in school every other guy seemed to be studying to be a social worker”.

<sup>763</sup> THE LIBRARY OF CONGRESS. Verbete sobre *Tennessee Valley Authority (TVA)*. Disponível em: [http://www.americaslibrary.gov/es/tn/es\\_tn\\_tva\\_1.html](http://www.americaslibrary.gov/es/tn/es_tn_tva_1.html). Acesso em: 17 mai. 2015.

bancárias que haviam pedido para Roosevelt nacionalizar os bancos, uma vez que o sistema havia saído completamente do controle dos banqueiros (...) <sup>764</sup> (MILLER, 1995, p.116).

Tal como foi visto anteriormente na seção sobre o contexto histórico em que *Clock* está envolvido, os historiadores tendem a ratificar esta visão de Miller sobre a questão do sistema bancário estadunidense. A pressão dos bancos que pediam uma intervenção estatal fez com que os governos estaduais se adiantassem e tentassem medidas para salvar a estrutura bancária. Hoover relutava em fazer isto na instância federal, e Roosevelt acabou decretando o feriado bancário [*Bank Holiday*] em 6 de março de 1933, ou seja, dois dias após assumir a presidência dos Estados Unidos, no intuito de garantir a intervenção estatal no sistema bancário e o seu salvamento. Este salvamento dos bancos, de fato, aconteceu, e não vimos, neste contexto, o fim do capitalismo, tal como muitos acreditavam ser possível neste momento histórico.

Como dito anteriormente por Bigsby <sup>765</sup>, o episódio em que Moe e Lee vão buscar ajuda financeira nos *relief offices* dos anos 1930 também fez parte da vida de Miller. É preciso lembrar que estes locais que serviam para dar assistência social às pessoas atingidas pela crise econômica são descritos na peça como tendo uma estrutura improvisada. Este aspecto de improviso demonstra como o governo estadunidense não estava preparado, naquele momento, para lidar com uma recessão na economia.

As filas destes locais de assistência social também são descritas nos relatos de *Hard Times*. Diana Morgan (cujos depoimentos no livro de Terkel serão analisados de modo mais detalhado posteriormente) as descreve como “intermináveis”, com pessoas que passavam por muitas dificuldades naquele contexto histórico:

Então eu voltei para casa. Eu fui para os escritórios de assistência social [*relief offices*] no fórum da região. Havia gente sentada no chão de um grande salão, a maioria pessoas negras, com um olhar muito triste e depressivo. Alguns deles levavam consigo crianças, outros eram muito idosos. Eram apenas filas intermináveis de pessoas, sentadas ali, esperando... <sup>766</sup>

<sup>764</sup> “(...) Kermit was intent on rebuilding the family fortunes, or at least as much of them as could be rebuilt before capitalism collapsed altogether, a by no means remote possibility when everyone knew that not radicals but the banker’s association had asked Roosevelt to nationalize the banks, the system having spun completely out of their control (...)”.

<sup>765</sup> Vale mencionar que o texto citado de Bigsby nesta tese, em que o crítico analisa *The American Clock*, parece se referir, em sua análise, mais à versão antiga da peça do que à versão final.

<sup>766</sup> “So I went back home. I went to the county relief offices at the courthouse. There were people sitting on the floor of a long hallway, mostly black people, looking very depressed, sad. Some of them had children with them, some of them were very old. Just endless rows of them, sitting there, waiting...” (Depoimento de Diana Morgan, seção “Famílias tradicionais [*Old Families*]”, p.9). In: TERKEL (1986).

Em sua entrevista, Diana Morgan também corrobora algo comentado por Lee e representado pelas cenas da peça: o fato de que, para se receber ajuda dos *relief offices*, era preciso, de fato, estar numa situação de miséria e de total falência financeira:

Neste período, eu trabalhava no escritório de assistência social e comecei a entrevistar as pessoas... e descobri que qualquer pessoa, para ser apta a receber a ajuda, tinha que ter chegado ao mais fundo do poço. Você não precisava ser nenhum gênio para perceber que uma vez que as pessoas alcançassem este estágio e começassem a receber um dólar por dia para comprar comida – como elas saíam desta situação?<sup>767</sup>

Eileen Barth é outra assistente social que trabalhou nos *relief offices* da época. Seu depoimento em *Hard Times* deixa claro que a situação econômica desesperadora de quem recorria à ajuda governamental tornava o trabalho destes assistentes sociais bastante difícil – uma vez que, segundo Barth, eles eram “objeto de fúria” destas pessoas (tal como em *Clock*, de certa maneira, Ryan é o “objeto de fúria” de Kapush, Irene e de todos os que estavam na cena do *relief office*):

Eu trabalhei tanto com brancos quanto com negros. Alguém poderia dizer que os negros estavam mais acostumados à pobreza. Mas eles ainda diziam, “Eu não viria aqui se tivesse emprego”. Havia muita espera nestes escritórios de assistência social [*relief offices*]. Onde eles vinham para receber suas quotas de comida. Estes locais eram, em sua maioria, armazéns antigos, muito triste. Esta era outra coisa desoladora. Sentar e esperar, esperar, esperar...

O assistente social era, geralmente, o objeto da fúria deles. Onde mais poderiam achar uma válvula de escape para seus sentimentos? Então eles jogavam isto na gente. Não sabiam a causa dos seus problemas. É claro, havia tensões. Uma vez, meu trabalho era cobrir a cidade inteira. Eu trabalhava com frequência à noite. Eu me vi em bairros muito estranhos a qualquer horário, e passei a ter isto como minha rotina. Ainda assim eu sabia quanto estas pessoas se sentiam desprezadas.<sup>768</sup>

<sup>767</sup> “In the meantime, I would work in the relief office and I began interviewing people... and found out how everybody, in order to be eligible for relief, had to have reached absolute bottom. You didn’t have to have a lot of brains to realize that once they reached that stage and you put them on an allowance of a dollar a day for food – how could they ever pull out of it?” (Depoimento de Diana Morgan, seção “Famílias tradicionais [*Old Families*]”, p.10). In: TERKEL (1986).

<sup>768</sup> “I worked with both whites and blacks. One could say the blacks were more accustomed to poverty. But they still said, ‘I wouldn’t come here if I had work’. There was a lot of waiting around the relief offices. Where they came to pick up their food orders. These places were mostly old warehouses, very dismal. That was another thing, dispiriting. Sitting around and waiting, waiting, waiting...

The case worker was often the object of their anger. Where else could they give vent to their feeling? So they took it out on us. They didn’t know the cause of their problems. Of course, there were tensions. At one time, my job was to cover the entire city. I often worked at night. I found myself in very strange neighborhoods at all hours. I took it as a matter of course. Yet I knew when these people felt put upon” (Depoimento de Eileen Barth, seção “Honra e humilhação [*Honor and Humiliation*]”, p.2-3). In: TERKEL (1986).

Ao trabalhar como repórter no jornal da universidade em que estudou, Miller também testemunhou um outro acontecimento histórico, que é mencionado por Lee em *The American Clock* (cf. 2012, p.479): a greve dos funcionários automobilísticos da *General Motors* em Flint, Michigan, cujo início se deu em dezembro de 1936:

Então, no período em que eu fui de Ann Arbor para Flint, Michigan, no ano novo de 1937, para fazer uma reportagem ao *Daily* [*The Michigan Daily*, jornal da Universidade de Michigan] sobre a eclosão de greves na fábrica 1 da *General Motors* (organizações Fisher), eu me identifiquei com os trabalhadores de uma forma nem um pouco abstrata; na verdade, minha experiência ao trabalhar fez com que eu me empolgasse com a sua nova solidariedade. Era quase inacreditável para mim que centenas de trabalhadores comuns de fábrica, muitos deles vindos dos estados do Sul, onde a hostilidade aos sindicatos era endêmica, um dia simplesmente tenham parado as máquinas, fechado as portas da fábrica por dentro, e se recusado a deixar o local até que o sindicato fosse reconhecido como um agente de reivindicações<sup>769</sup> (MILLER, 1995, p.265).

A greve de Flint permitiu que os trabalhadores conquistassem o direito de se organizar sindicalmente. Ela também aparece descrita em depoimentos de *Hard Times*. Bob Stinson é um dos que mais comentam sobre esta mobilização dos operários no livro de Terkel. Ele diz que começou a trabalhar na *General Motors* em 1917, e que “até 1933, não havia sindicatos, nem regras: você estava nas mãos do seu supervisor”<sup>770</sup>, o que demonstra que, antes desta greve, os trabalhadores tinham poucos meios para reivindicar os seus direitos.

Stinson também descreve o processo de robotização do trabalhador presente em Flint:

Eu saía da fábrica e, em muitas noites, o clima era hostil. Se eu fosse grande e forte, eu acho que eu ia arrumar briga com o primeiro cara que encontrasse na esquina (risos). Era nojento. Degradante. Você podia dizer que era um homem se estivesse na rua, mas assim que você entrasse por aquela porta e batesse o cartão, você não era mais do que um robô. Faça isto, vai ali, faça aquilo. Você ia e fazia.<sup>771</sup>

<sup>769</sup> “So that by the time I went up from Ann Arbor to Flint, Michigan, on New Year’s day 1937, to report for the *Daily* on the outbreak of sit-down strikes in the General Motors Fisher Body Plant Number 1, I identified with the workers in no abstract way; in fact, my work experience may account for my amazement at their new solidarity. It was nearly incredible to me that hundreds of ordinary factory workers, a large number of them recruited in the southern states, where hostility to unions was endemic, had one day simply stopped the machines, locked the factory doors from within, and refused to leave until their union was recognized as their bargaining agent.”

<sup>770</sup> “Until 1933, no unions, no rules: you were at the mercy of your foreman” (Depoimento de Bob Stinson, seção “Três grevistas [*Three Strikers*]”, p.2). In: TERKEL (1986).

<sup>771</sup> “I left the plant so many nights hostile. If I were a fella big and strong, I think I’d a picked a fight with the first fella I met on the corner (laughs). It was lousy. Degraded. You might call yourself a man if you was on the street, but as soon as you went through the door and punched your card, you was nothing more or less than a robot. Do this, go there, do that. You’d do it.” (Depoimento de Bob Stinson, p.2)

Além de as condições de trabalho não serem as melhores, havia, naquele contexto, organizações que perseguiam movimentos trabalhistas, e que, segundo Stinson, eram bem vistas pela alta cúpula da empresa:

Nesta cidade, você tinha a Legião Negra, composta por delatores e por tipos fundamentalistas. Eles tinham boas relações com a administração, uma vez que denunciavam os líderes sindicalistas. Na mesma ordem do Klan, cavaleiros noturnos. Certas vezes, alguém aparecia com o olho roxo. Você perguntava a ele: “O que aconteceu?”. Ele dizia: “Eu estava andando pelas ruas e um cara veio por trás e me bateu”<sup>772</sup>.

Ele também comenta que a greve de Flint, cuja duração teria sido de 44 dias, começou “na véspera de Natal, em 1936 (...). Quando eu voltei, o segundo turno tinha tomado a fábrica”<sup>773</sup>. Nas palavras do próprio Stinson, podemos inferir que a solidariedade entre diferentes setores sociais e entre os próprios trabalhadores foi fundamental para a vitória do movimento:

Os comerciantes colaboraram. Eles cediam maçãs, batatas, caixas de laranjas que estavam começando a estragar. Alguns de nossos membros também eram pequenos agricultores, eles apareciam com algumas cestas do excedente que produziam. A cozinha que fazia o sopão ficava fora da fábrica (...). As mulheres lidavam com toda a preparação da comida, além de um cozinheiro que veio de Nova Iorque. Ele contava com algo entre dez e vinte mulheres lavando pratos e descascando batatas na cozinha improvisada pelos grevistas. Muitos guisados, ótimos pratos. Eles eram postos em caixas, içados e os trabalhadores pegavam a comida pela janela. Os rapazes lá tinham seus próprios pratos, xícaras e pires.<sup>774</sup>

A organização e a disciplina destes trabalhadores também foram fatores essenciais para solidificar o movimento operário em Flint: “A polícia da fábrica começava a trazer algumas mulheres para dentro. Isto rapidamente foi proibido”<sup>775</sup>. E o objetivo dos trabalhadores – o de

---

<sup>772</sup> “We had a Black Legion in this town made up of stool pigeons and little bigotty kind of people. They got themselves in good with the management by puttin’ the finger on a union organizer. On the same order as the Klan, night riders. Once in a while, a guy’d come in with a black eye. You’d say ‘What happened?’ He’d say, ‘I was walking along the street and a guy come from behind and knocked me down’” (Depoimento de Bob Stinson, p.2-3).

<sup>773</sup> “The Flint Sit-down happened Christmas Eve, 1936. (...) When I came back, the second shift had pulled the plant (...)” (Depoimento de Bob Stinson, p.4).

<sup>774</sup> “The merchants cooperated. They’d be apples, bushels of potatoes, crates of oranges that was beginnin’ to spoil. Some of our members were also little farmers, they come up with a couple of baskets of junk. The soup kitchen was outside the plant (...). The women handled all the cooking, outside of one chef who came from New York. He had anywhere from ten to twenty women washing dishes and peeling potatoes in the strike kitchen. Mostly stews, pretty good meals. They were put in containers and hoisted up through the window. The boys in there had their own plates and cups and saucers” (Depoimento de Bob Stinson, p.5-6).

<sup>775</sup> “The plant police would start bringin’ in some women. That was damn quickly stopped” (Depoimento de Bob Stinson, p.6).



ter o direito de se organizar sindicalmente, no intuito de lutar por seus direitos trabalhistas – foi conseguido, uma vez que a *General Motors* teve que reconhecer a legalidade do Sindicato dos Trabalhadores Automotivos Unidos (UAW-CIO). A celebração desta vitória foi muito intensa: “Não éramos pessoas, a gente nem existia – até o momento em que o Sr. Knudsen pôs o seu nome num pedaço de papel e disse que a *General Motors* reconhecia o sindicato (...)”<sup>776</sup>.

Curiosamente, enquanto Miller e Bob Stinson estão entre aqueles que lembram e celebram este movimento dos trabalhadores de Flint – que também foi vitorioso em outras fábricas da GM – há aqueles que parecem sequer saber de sua existência: é o caso de Gregory, cujo depoimento aparece no livro de Terkel:

Meu avô trabalhava na fábrica da GM em Flint. Eu tinha um tio trabalhando para as organizações Fisher, outro trabalhando para a Buick. Ele falava sobre o trabalho dele, meu avô. Sobre ficar na fila, esperar por uma ocupação. Ele trabalhou com automóveis por 45 anos. Mas ele nunca falou sobre estas greves<sup>777</sup>.

Seja por não ter participado do movimento trabalhista, seja por não querer ser identificado a ele – a postura do avô de Gregory em não falar desta greve e o consequente desconhecimento de seu neto sobre o ocorrido são a prova de que tais acontecimentos ficariam perdidos e esquecidos nos caminhos da história se não fossem resgatados por iniciativas como as peças e relatos de Miller, e a compilação de entrevistas de Terkel.

Como foi possível verificar acima, muitos dos acontecimentos presentes em *The American Clock* foram, de fato, vividos pelo jovem Miller nos anos 1930. Neste sentido, seria possível argumentar que há uma contradição entre o dramaturgo “falar de sua vida pessoal” (algo que remete à autobiografia e ao indivíduo) e utilizar recursos épicos em sua peça (no intuito de remeter a questões sociais e coletivas). No entanto, esta contradição não se apresenta, uma vez que, como foi possível perceber pelas citações da autobiografia de Miller feitas acima, o dramaturgo se refere muito menos à sua vida pessoal do que aos acontecimentos

---

<sup>776</sup> “When Mr. Knudsen put his name to a piece of paper and says that General Motors recognizes the UAW-CIO [United Automobile Workers Union] – until that moment, we were non-people, we didn’t even exist (...)” (Depoimento de Bob Stinson, p.10-1).

<sup>777</sup> “My grandfather worked for the GM plant in Flint. I had an uncle working for Body by Fisher, another one for Buick. He used to talk about his work, my grandfather. About standing in line, waiting for a job. He did auto work for forty-five years. But he never mentioned the sit-in strikes” (Depoimento de Gregory, seção “Três grevistas [*Three Strikers*]”, p.11). In: TERKEL (1986).

sociais e históricos da época (as greves trabalhistas, a crise dos bancos, os programas assistenciais de Roosevelt).

Mesmo quando o dramaturgo comenta sobre aspectos privados de sua vida, eles não servem para uma confissão pessoal da rotina familiar de Miller nos anos 1930. Um exemplo disso é o episódio mencionado acima em que a mãe do dramaturgo se compara a uma “vaca”, um objeto de troca utilizado num casamento por conveniência. Miller não se refere a este acontecimento em sua autobiografia e na peça (por meio de Rose) para falar de si e de sua família, mas sim para analisar a situação das mulheres naquele contexto histórico, em que elas tinham poucas chances de escolher sobre seu próprio destino, oprimidas por uma estrutura econômica que privilegiava o poder econômico masculino.

Também é necessário tomar cuidado com a associação direta entre personagens de *Clock* e membros da família de Miller – especialmente entre Lee e o dramaturgo. A peça não pode ser considerada, por exemplo, um diário pessoal milleriano. Ela é uma obra estética, composta por vários elementos e fontes. Como foi visto acima, se o dramaturgo adolescente queria ser um músico famoso como Bing Crosby, não é Lee quem vai representar este desejo, mas sim o seu primo, Sidney. Do mesmo modo, não foram encontrados dados até o momento que comprovem que Miller tenha viajado nos barcos do rio Mississipi (algo feito por Lee em *Clock*). Tal viagem aparecerá em *Hard Times*, como será visto adiante.

Neste sentido, é coerente o comentário de Abbotson, que aponta como Lee não é a pura recriação autobiográfica de Miller sobre o palco. Na verdade, o personagem é parte de uma criação estética, e possui função literária / teatral (e também de análise socioeconômica) dentro da obra:

Apesar de Lee ser um personagem factualmente autobiográfico, ele não funciona, na peça, como um porta-voz de Miller, e é mostrado como uma figura que procura por significados. Lee é um jovem rapaz no momento em que a Depressão se inicia, e é no despertar da erradicação de crenças anteriormente vistas como invioláveis que ele deve decidir por quais valores vai lutar<sup>778</sup>. (ABBOTSON, 1997, p.61)

Se Lee é figura importante em *The American Clock*, mais importante ainda é o fato de que o personagem trabalha em função da exposição cênica da Depressão econômica no palco (até porque, em algumas das cenas da peça, Lee sequer está presente, e esta representação

---

<sup>778</sup> “Although Lee is factually autobiographical, he does not operate as a mouthpiece for Miller and is shown as a figure who is searching for meaning. Lee is a young boy when the Depression hits, and it is in the wake of the eradication of previously thought inviolable beliefs that he must decide by what values he will live”. ABBOTSON, S. C. W. *Critical Companion to Arthur Miller: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts on File, 2007. Os trechos deste livro citados nesta tese têm tradução minha.

histórica caminha desvinculada do personagem). Do mesmo modo, em Brecht e seu Teatro Épico, não é o personagem o foco central de sua obra, mas sim o seu entorno socioeconômico:

Este entorno [histórico e socioeconômico] naturalmente já vinha se mostrando no drama tradicional, mas não como elemento independente – apenas a partir do ponto de vista da figura central do drama. Surgia da reação do herói a este entorno. Era perceptível tal como poder “ver” uma tempestade quando sobre uma superfície de água parada vemos como os barcos estendem suas velas e estas se abrem. No teatro épico o entorno tem que aparecer de forma independente.<sup>779</sup> (BRECHT, 2010, p.44)<sup>780</sup>

Neste sentido, é preciso salientar que, quando Miller fala de sua vida pessoal (na peça e, em muitos momentos, na sua autobiografia), não é simplesmente para se descrever em sua vivência particular, mas sim para analisar determinados fatos políticos, sociais e econômicos dos quais ele, direta ou indiretamente, participou. Assim, não há nenhuma contradição entre os aspectos autobiográficos e os elementos épicos da peça, uma vez que ambos remetem a estas questões sociais e coletivas.

Além disso, muitos dos relatos de Miller aparecem também descritos em *Hard Times* (como os *relief offices*, por exemplo, testemunhados pelo dramaturgo, por Diana Morgan e por Eileen Barth). Neste contexto, a abertura da obra para os depoimentos de *Hard Times* faz com que a peça não seja apenas um mero diário particular milleriano. A junção das experiências de Miller e dos entrevistados de Terkel transformam *The American Clock* numa obra com uma análise complexa de várias narrativas (que se coadunam e se contradizem) sobre a década de 1930, criando um painel coletivo que serve para analisar as questões socioeconômicas deste período histórico.

---

<sup>779</sup> “Este entorno naturalmente ya se venía mostrando en el drama tradicional, pero no como elemento independiente sino sólo desde el punto de vista de la figura central del drama. Surgía de la reacción del héroe a él. Se veía como podemos “ver” la tempestad cuando sobre una superficie de agua quieta vemos cómo los barcos despliegan sus velas y éstas se hinchan. En el teatro épico el entorno tenía que aparecer de forma independiente”.

<sup>780</sup> Além disso, se Lee possui alguma centralidade na peça, isto não anula o aspecto épico de *Clock*, já que, como dito, esta centralidade está subordinada a análise da Depressão econômica exposta cenicamente. Do mesmo modo, em Brecht, uma maior centralidade de um personagem é possível, desde que ela trabalhe em função do estudo da estrutura socioeconômica proposto por suas peças: “*Santa Joana dos matadouros* utiliza para o personagem de ‘Joana Dark’ muitos efeitos de identificação. E o mesmo ocorre com a figura da ‘Senhora Carrar’. Não significa que estes dois papéis foram interpretados por completo num modo de identificação, mas permitiram, sim, mais identificação do que outros [*Santa Juana de los mataderos* utiliza para el personaje de ‘Jane Dark’ muchos efectos de identificación. Y lo mismo sucede con la figura de la ‘Señora Carrar’. No es que estos dos papeles fueran interpretados por completo en clave de identificación, pero sí permitiendo más identificación que otros]” (BRECHT, 2010, p. 95-6).

Deste modo, enquanto a presença dos relatos de Miller em *The American Clock* tem a sua importância, a utilização de *Hard Times* é, igualmente, essencial na estruturação da obra, tal como será visto abaixo.

### **A presença de *Hard Times*, de Studs Terkel, em *The American Clock***

*Hard Times: An Oral History of The Great Depression (Tempos difíceis: uma história oral da Grande Depressão)* é um livro que foi publicado por Studs Terkel (1912-2008) em 1970. Ele apresenta entrevistas com sobreviventes da Depressão dos anos 1930, oriundos de diferentes segmentos sociais - operários, empresários, artistas, jornalistas, fazendeiros, políticos, entre outros, incluindo até mesmo as palavras do candidato republicano à presidência em 1936, Alf Landon. Este, por exemplo, deixa a entender que, naquele contexto histórico, ninguém conseguiria vencer Roosevelt em eleições, dada a sua popularidade oriunda do *New Deal*.

Igualmente importantes são os depoimentos coletados por Terkel de descendentes daqueles que viveram durante a Depressão – muitos deles jovens e crianças nos anos 1970. Vários destes apresentavam grande desconhecimento sobre esta crise econômica dos anos 1930 – o que possivelmente impeliu Terkel e Miller a analisar novamente esta década de inúmeras transformações nos Estados Unidos.

Curiosamente, se levarmos em consideração os dois principais personagens ausentes nas edições antigas de *The American Clock* e presentes na versão final da peça (algo que foi analisado com mais detalhes na seção sobre as versões desta obra teatral) perceberemos claramente esta fusão desenvolvida em *Clock* das memórias de Miller com as entrevistas de *Hard Times*. Como foi visto acima, Ted Quinn era alguém que o dramaturgo diz ter conhecido, e, como será exposto adiante, Louis Banks foi um dos entrevistados de Terkel.

O autor de *The American Clock* insere as entrevistas de Terkel na peça de várias maneiras. A divisão (meramente didática) que será feita a seguir consiste em demonstrar, primeiramente, trechos e episódios descritos em *Hard Times* que foram incorporados a *Clock* (estando, por exemplo, presentes nas falas de Lee), e, posteriormente, analisar como alguns entrevistados do livro de Terkel se tornaram, de fato, personagens da peça – neste último caso, também com diferentes modos de apropriação.

### A presença de *Hard Times* em *The American Clock*: aspectos gerais

Se analisarmos os capítulos introdutórios de *Hard Times*, algumas coisas já chamam a atenção em relação à *The American Clock*. Terkel, que também foi radialista, dedica o seu livro, entre outras pessoas, a Lois Baum, musicista com habilidade no piano e no cravo. Ela foi diretora de programas relacionados a artes, teatro e literatura na rádio WFMT (98.7 FM) de Chicago, onde trabalhou com Terkel<sup>781</sup>. O rádio também é uma presença forte em *Clock*. Neste sentido, Teria Miller retirado de Lois Baum o sobrenome Baum, dado a Lee, Moe e Rose na peça (sendo que, tal como a diretora da rádio, a mãe de Lee também tocava piano)?

Nestes capítulos introdutórios, Terkel também fala de suas memórias pessoais sobre a Depressão. E, assim como o engraxate Clarence em *The American Clock* cita Andrew Mellon e suas palavras de otimismo diante da crise no mercado financeiro (cf. 2012, p.418), o autor de *Hard Times* relembra o discurso otimista do empresário e Secretário do Tesouro do governo Hoover: “Em 1930, Andrew Mellon, Secretário do Tesouro, disse: ‘no próximo ano o país vai fazer progressos constantes’<sup>782</sup>”.

O discurso de Mellon – de que a crise não viria – é contestado pela própria história americana e por entrevistas como a de C. Wright Patman, descrito por Terkel como alguém ligado ao Congresso dos EUA (*Congressman*). Patman comenta que o secretário do Tesouro foi acusado de corrupção e renunciou. Além disso, Mellon era contra a concessão de bônus aos veteranos de guerra que marchavam à Washington no início dos anos 1930, sendo que estes veteranos - que reivindicavam este bônus - foram duramente reprimidos pela polícia de Hoover<sup>783</sup>.

Em *The American Clock*, Brewster era um dos fazendeiros mais radicais do movimento em Iowa que quase enforcou o juiz Bradley. Em *Hard Times*, Terkel fala sobre “Brewsters” nos capítulos iniciais do livro: “Tradução livre: especulação financeira. No clima criado de “vai-vai”, os bancos eram Brewsters imprudentemente jogando seus (nossos) milhões fora na expectativa selvagem de lucros ainda mais selvagens. Nem um centavo será recuperado<sup>784</sup>”.

<sup>781</sup> Informações sobre Lois Baum podem ser encontradas em: THE UNIVERSITY OF CHICAGO. Let's get working – Chicago celebrates Studs Terkel. Verbete sobre Lois Baum. Disponível em: <http://studs.uchicago.edu/lois-baum/>. Acesso em: 15 mai. 2014.

<sup>782</sup> “In 1930, Andrew Mellon, Secretary of the Treasury, predicted, ‘...during the coming year the country will make steady progress’” (Depoimento de Studs Terkel, seção “Um relato pessoal [*A Personal Memoir*]”, p.8). In: TERKEL (1986).

<sup>783</sup> Cf. a seção “Um populista não reconstruído [An Unreconstructed Populist]” In: TERKEL (1986).

<sup>784</sup> “Free translation: speculation in money. In the go-go climate created, banks are Brewsters profligately handing out their (our) millions in the wild expectation of even wilder returns. Not a penny may come back”. Studs Terkel, Prefácio [*Foreword*], p.14. In: TERKEL (1986).

Entre as entrevistas que chamam a atenção em *Hard Times*, está a de Robin Langston – descrito por Terkel como um assistente social de dia, e um músico de jazz à noite. Seu pai tinha um restaurante na época da Depressão, com características muito semelhantes às do café de Isaac em *Clock*. E, se Lee, na peça, viaja pelo rio Mississippi e comenta com o proprietário negro sobre as condições econômicas difíceis do sul do país, Langston confirma tais dificuldades em sua entrevista: “... há tantos lugares em que poderia ter sido pior... Suponhamos que eu tivesse ido, por exemplo, para o Mississippi?”<sup>785</sup>

Tal como Isaac, o pai de Langston era analfabeto, e não podia ler “nem se um avião escrevesse o seu nome no céu” – frase utilizada pelo personagem na peça (cf. 2012, p.465) e pelo músico de jazz no livro de Terkel. Além disso, o genitor de Robin também vendia melancias e frango frito, ganhando um bom dinheiro com estes produtos:

O restaurante ficava na comunidade negra. Mas ganhamos dinheiro tanto dos brancos quanto dos negros. Os brancos queriam entrar e comer frango frito. Meu pai os enganava dizendo que havia algo místico sobre o empanado que ele fazia. Outro recurso utilizado: eles diziam que pessoas negras gostavam de melancia. Bem, meu pai aumentava o preço da melancia quando os brancos vinham. Todas estas técnicas de sobrevivência.<sup>786</sup>

Em *The American Clock*, a Depressão abalou, de certa forma, a estrutura social vigente quando fez com que o xerife branco do sul dos EUA se encontrasse numa posição de inferioridade diante de Isaac, uma vez que não estava recebendo salários, e dependia do proprietário negro para conseguir um jantar que lhe ajudasse a convencer o seu primo deputado, Allan, a obter para a autoridade local uma vaga na polícia estadual. Do mesmo modo, graças à sua propriedade privada – o restaurante – e à sua produção e renda com alimentos, o pai de Langston (que se supõe que era negro) também conseguiu se manter numa posição de relativa igualdade com os brancos da região em que vivia: “Minha família sempre teve vários amigos brancos porque sempre havia um pouco de comida. Um amigo branco esquecia sua suposta

---

<sup>785</sup> “...there are so many places that would have been worse. Suppose I had come up, say in Mississippi?” (Depoimento de Robin Langston, seção “Deus abençoa a criança [*God Bless’ The Child*]”, p.11). In: TERKEL (1986).

<sup>786</sup> “The restaurant was in the black community. But we made as much money off white people as we did off blacks. White people wanted to come in and get fried chicken. He had them fooled that there was something mystical about the batter he used. Another device he would use: they say that colored people like watermelon. Well, he raised the price of watermelon when white folks came in. All these survival techniques” (Depoimento de Robin Langston, p.13).

atitude superior se havia comida envolvida. Eles iam comer um pouco do frango frito místico do meu pai”<sup>787</sup>.

Assim como Moe, em *Clock*, demite o chofer Frank para cortar gastos durante a Depressão (algo que representa o aumento do desemprego causado pela crise econômica), outro que também admite ter demitido o chofer em *Hard Times* é Edward A. Ryerson, oriundo de uma família tradicional e chefe aposentado da diretoria da siderúrgica *Inland Steel Company*: “Nós tivemos que reajustar nosso padrão de vida. Nós todos tivemos. Nós fizemos mais para nós mesmos. Entre outras coisas, eu despedi o meu chofer. Eu dirigi meu próprio carro, minha mulher também, entre outras coisas”<sup>788</sup>.

Na cena dos investidores, por sua vez, é explícita a crença de Tony, Livermore e Durant na recuperação do mercado financeiro (cf. 2012, p.424) após as declarações de Rockefeller de que o milionário compraria mais ações (recuperação esta que não ocorreu). A existência desta crença por parte dos investidores é confirmada em *Hard Times*, por exemplo, pelo depoimento de Sydney J. Weinberg, descrito por Terkel como sócio da companhia Goldman-Sachs e consultor industrial do governo Roosevelt em seus dois primeiros mandatos. Weinberg comenta que milionários como Rockefeller e Morgan, mesmo com a crise, continuavam investindo em ações – algo que não salvou o mercado financeiro da Depressão: “Pessoas eminentes estavam fazendo afirmações. John D. Rockefeller, Jr. anunciou, do mesmo modo que J.P. Morgan, eu acho, que ele e seus filhos estavam comprando ações na bolsa. Logo depois disso, o mercado sucumbiu novamente”<sup>789</sup>.

Outra entrevista que chama a atenção em *Hard Times* é a de Reed, um jovem de 19 anos. Seu depoimento é um dos últimos no livro de Terkel; ele é um estudante universitário de uma família de classe média alta do subúrbio de Chicago, e, tal como Lee em *The American Clock* (cf. 2012, p.460), Reed gostaria de andar de barco no Rio Mississippi, imitando as viagens de Mark Twain:

---

<sup>787</sup> “My family always had a lot of white friends because there was always some food. A white friend would forget his supposedly superior attitude if there’s food involved. They were going to get some of my father’s mystical fried chicken” (Depoimento de Robin Langston, p.14).

<sup>788</sup> “We’d have to readjust our way of living. We all did. We did more for ourselves. I did away with my chauffeur and so forth. I drove my own car, my wife did and all that sort of thing” (Depoimento de Edward A. Ryerson, seção “Famílias tradicionais [*Old Families*]”, p.2). In: TERKEL (1986).

<sup>789</sup> “Prominent people were making statements. John D. Rockefeller, Jr., announced on the steps of J. P. Morgan, I think, that he and his sons were buying common stock. Immediately, the market went down again” (Depoimento de Sydney J. Weinberg, seção “As grandes fortunas [*The Big Money*]”, p.28). In: TERKEL, 1986).

Chester e eu planejamos viajar de balsa pelo Mississippi. Inspirados, é claro, por Mark Twain. Nós mesmos íamos construir a balsa, começar a viagem em Joliet e ir até New Orleans. Meu pai pensou que eu estava brincando. Ele disse que eu não podia ir. Eu chamei Chester e pedi para que ele nos visitasse.<sup>790</sup>

Reed comenta que seu pai tinha sonhos parecidos com os do filho quando era adolescente. No entanto, não pôde realizá-los, uma vez que sofreu consideravelmente com a Depressão econômica. Lee, por sua vez, queria conhecer o país, as pessoas e suas dificuldades viajando pelo Mississippi e percorrendo um trajeto feito por um escritor (e seus personagens) que procurou descrever, em suas obras, as contradições econômicas presentes em solo americano. Assim, o depoimento de Reed em *Hard Times* demonstra que o personagem Lee não é simplesmente um reflexo de Miller nos anos 1930, mas sim uma criação estética que funde vários elementos em sua composição – dentre eles, as experiências do dramaturgo e os relatos do livro de Terkel.

Se, em *Clock*, Miller faz com que Lee se aproprie do discurso de Reed sobre a sua viagem pelo rio Mississippi inspirada em Twain, por exemplo, esta apropriação também acontece com outras entrevistas presentes em *Hard Times*. Numa das falas do filho de Rose, ele comenta sobre, ao longo de sua viagem pelo rio Mississippi, ter testemunhado uma fraude na concessão de alimentos aos necessitados durante a Depressão. De acordo com Lee, a comida que deveria ser distribuída pelo governo às pessoas era desviada e vendida ilegalmente, enquanto que quem realmente precisava não recebia ou recebia alimentação de péssima qualidade: “Quando eles estavam distribuindo carne e feijão para os famintos, e as larvas estavam se mexendo no bife, aquele homem apontou o seu rifle para o açougueiro exigindo a carne fresca que o governo pagou ao estabelecimento para que fosse distribuída [aos necessitados]<sup>791</sup>” (2012, p.461).

Na verdade, quem testemunhou esta história foi Emma Tiller, cuja entrevista aparece em *Hard Times*. Ela diz que, numa cidade do Texas em 1934, os fazendeiros estavam passando por dificuldades financeiras, e o governo passou a pagar para os estabelecimentos comerciais distribuírem gratuitamente comida aos necessitados. Os brancos eram maioria nas filas que se formavam para obter esta alimentação gratuita.

<sup>790</sup> “Chester and I planned to go down the Mississippi on a raft. Prompted, of course, by Mark Twain. We’d build ourselves a raft, start at Joliet and go down to New Orleans. My father thought I was joking. He said I couldn’t go. I called Chester and told him to come over” (Depoimento de Reed, Epílogo, p.1-2). In: TERKEL (1986).

<sup>791</sup> LEE: (...) When they were handing out meat and beans to the hungry, and the maggots wriggling out of the beef, and that man pointing his rifle at the butcher demanding the fresh meat the government had paid him to hand out (...).



No entanto, as pessoas começaram a perceber que muitos não recebiam a comida, ou se recebiam, ela era de péssima qualidade. Isso fez com que três homens brancos se armassem e fossem para a fila de distribuição:

Um deles vai para o balcão, dá a sua senha e diz que quer carne. Ele tinha trazido de volta a carne que estava estragada, e diz para o dono do estabelecimento: “Você daria esta carne para o seu cachorro?”. Então ele recebeu carne boa. E ficou ali. A próxima pessoa da fila veio. Era um homem negro. Foi dada para ele a mesma carne estragada que o homem branco tinha trazido de volta. Então este disse: “Não pegue isto. Eu vou levar esta carne para meu cachorro”. O dono do local respondeu: “Eu vou chamar a polícia”.<sup>792</sup>

Neste momento, os ânimos se acirraram. O homem branco pegou o açougueiro pelo pescoço, e o ameaçou com uma arma. Ele exigiu que todos tivessem acesso à comida de boa qualidade. Apontou a arma para o dono do estabelecimento até que todos recebessem, de fato, a alimentação. Posteriormente, a fraude foi descoberta: os produtos alimentícios subsidiados pelo governo para os necessitados estavam sendo vendidos ilegalmente:

O governo mandou dois homens para lá para ver qual era o problema. Eles descobriram que o dono do estabelecimento e alguns outros homens tinham alugado um grande armazém e estavam empilhando a comida para vendê-la. A comida que deveria ser entregue para os necessitados<sup>793</sup>.

Este episódio relatado por Emma Tiller, e “recontado” por Lee em *Clock* como se fosse experiência do próprio personagem indica como, num contexto de Depressão e miséria coletiva, muitos (neste caso, o dono do estabelecimento comercial citado acima) ainda tentaram lucrar individualmente com a recessão econômica, numa demonstração de total falta de humanidade e busca incessante de riquezas por meio de fraude, corrupção e desvio de dinheiro público. O ocorrido também remete a alguma solidariedade entre negros e brancos numa situação de penúria social, e à radicalização das ações provocada pela situação absurda de fraudes (que levou alguém a apontar uma arma para um comerciante). Esta radicalização tam-

---

<sup>792</sup> “One of 'em goes to the counter, lays his slip down and says he wants meat. He had brought some back that was spoiled. He said to the boss, 'Would you give this meat for your dog?' So he got good meat. He just stood there. So the next person gets waited on. It was a Negro man. He picked up the meat the white man brought back. So the white guy said, 'Don't take that. I'm gonna take it for my dog'. So the boss said, 'I'm gonna call the police’” (Depoimento de Emma Tiller, seção “O fazendeiro é o homem [*The Farmer Is The Man*]”, p. 48). In: TERKEL (1986).

<sup>793</sup> “The Government sent two men out there to find out why the trouble. They found out this man and a couple others had rented a huge warehouse and was stackin' that food and sellin' it. The food that was supposed to be issued to these people” (Depoimento de Emma Tiller, p. 49).

bém lembra a dos fazendeiros de Iowa em *Clock*, que, numa situação extrema, se mobilizaram e agiram para evitar a perda de suas propriedades.

Estes foram alguns elementos que exemplificam a presença de *Hard Times* em *The American Clock*. Tais episódios e comentários utilizados na obra teatral servem para auxiliar na representação cênica das tensões sociais, políticas e econômicas presentes na Depressão (a relação entre negros e brancos no caso de Robin Langston, a crença dos investidores no mercado financeiro descrita por Sydney J. Weinberg, e a tentativa incessante de lucrar individualmente num contexto de miséria coletiva testemunhada por Emma Tiller são alguns exemplos disso) e são úteis para incorporar outras vozes narrativas à peça – a dos entrevistados por Terkel, que ajudam a contar coletivamente a história da Depressão.

No entanto, além deste uso geral da coletânea de entrevistas de Terkel (incorporadas nas falas de Lee, por exemplo), Miller também faz com que entrevistados de *Hard Times* se tornem personagens em *Clock*. É preciso salientar que o dramaturgo os transforma em personagens de diferentes modos, e é esta transformação que será vista a seguir.

### **Entrevistados em *Hard Times* e personagens em *Clock***

Tal como foi visto acima, Miller utiliza trechos das entrevistas presentes no livro de Terkel para estruturar as falas de seus próprios personagens em *The American Clock*. No entanto, o dramaturgo também transforma alguns dos entrevistados em *Hard Times* em personagens, tendo boa parte de seus relatos convertidos em falas na peça.

Podemos dividir (para fins didáticos) estes personagens-entrevistados em três categorias, de acordo com o tipo de apropriação feita por Miller destas entrevistas. A primeira categoria seria a de personagens em *Clock* com nomes idênticos aos dos entrevistados em *Hard Times*, e com falas idênticas ou quase idênticas às presentes no livro de Terkel. Este seria o caso de Arthur Robertson, Dr. Rosman, Tony e Louis Banks.

A segunda categoria seria de personagens com falas e características muito semelhantes às dos entrevistados em *Hard Times*, mas com nomes diferentes em relação ao livro de Terkel. Este é o caso de Irene (Willye Jeffries), Henry Taylor (Harry Terrell), e Joe (Ray Wax).

E, por fim, temos o caso particular de Diana Morgan, cujo nome é o mesmo do livro de Terkel, mas suas falas e características destoam consideravelmente do que está presente em *Hard Times*.

**Personagens com nomes iguais e características semelhantes aos entrevistados de *Hard Times***

**Arthur Robertson**

O empresário Arthur A. Robertson entrevistado por Studs Terkel é descrito pelo autor do livro como alguém que tinha escritórios nos últimos andares de um arranha-céu de Nova Iorque. Nas paredes de seus escritórios, havia fotos e quadros de pessoas importantes nos Estados Unidos. Dentre estes quadros, estava um retrato do presidente Johnson, dado a Robertson como presente, e que tinha a inscrição “Para meu amigo, um patriota que serviu o seu país”<sup>794</sup>.

Tal como o personagem Arthur Robertson em *The American Clock*, o entrevistado de Terkel é alguém que, de fato, ganhou muito dinheiro, e, pelo presente do presidente americano, é possível perceber que tem a estima de pessoas importantes do país. Robertson comenta que enriqueceu tanto que pensou seriamente em se “aposentar em 1928 quando tinha trinta anos. Aos 24 anos, eu tinha uma fortuna de sete dígitos”<sup>795</sup>.

Do mesmo modo em que Robertson, em *Clock*, antevê a crise antes de ela chegar, demonstrando uma consciência da estrutura econômica que outros investidores não tinham (ou não queriam ter), o empresário demonstra, em *Hard Times*, a sua percepção da atmosfera especulativa no mercado financeiro dos anos 1920, em que alguns ganhavam com a especulação e prejudicavam a maioria dos americanos: “Em 1929, era exatamente como um cassino de apostas com um dado viciado. Os poucos tubarões tirando vantagem de uma multidão de perdedores”<sup>796</sup>.

E se, na peça, o empresário aconselha (em vão) o engraxate Clarence a não investir no mercado financeiro, Robertson, em *Hard Times*, comenta sobre a popularização da especulação financeira dos anos 1920, que criou engraxates-investidores como o personagem de *Clock*: “Eu vi rapazes engraxates comprando 50 mil em ações com uma entrada de 500 dólares. Tudo era comprado na base da esperança”<sup>797</sup>.

<sup>794</sup> “To my friend, a patriot who serves his country” (Depoimento de Arthur Robertson, seção “As grandes fortunas [*The Big Money*]”, p.11). In: TERKEL (1986).

<sup>795</sup> “I thought seriously of retiring in 1928 when I was thirty. I had seven figures by the time I was twenty-four” (Depoimento de Arthur Robertson, p. 12).

<sup>796</sup> “In 1929, it was strictly a gambling casino with loaded dice. The few sharks taking advantage of the multitude of suckers” (Depoimento de Arthur Robertson, p.12).

<sup>797</sup> “I saw shoeshine boys buying \$50,000 worth of stock with \$500 down. Everything was bought on hope” (Depoimento de Arthur Robertson, p.13).

Robertson também faz referência aos bancos durante a Depressão, que viveram uma situação difícil, mas foram salvos pelas medidas de Roosevelt (tal como o feriado bancário mencionado anteriormente). A entrevista do empresário em *Hard Times* deixa claro que as instituições bancárias se fortaleceram e passaram a controlar as empresas que faliam e lhes deviam dinheiro.

Os bancos punham pessoas de sua confiança no controle das organizações empresariais devedoras, e Robertson começou a comprar estas empresas falidas no intuito de recuperá-las e lucrar com elas. Uma destas empresas, por exemplo, foi comprada pelo empresário por 33 mil dólares em 1933, e vendida, anos depois, por 2 milhões. Ironicamente, Robertson comenta que a década da Depressão foi “foi uma das minhas grandes eras de prosperidade”, demonstrando que nem todos perderam com a recessão – alguns lucraram substancialmente com ela<sup>798</sup>: “muitos corretores de ações não perderam dinheiro. Eles fizeram fortunas com comissões enquanto seus clientes estavam falindo<sup>799</sup>”.

Robertson comenta sobre suas lembranças dos dias subsequentes à quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929: “29 de outubro, 1929, sim. Um frenesi. Eu devo ter recebido ligações de uma dúzia e meia de amigos que estavam desesperados<sup>800</sup>”. A entrevista do empresário no livro de Terkel descreve consideravelmente a derrocada dos investidores após a quebra da bolsa em 1929. Muito do que Durant e Livermore apresentam como características e falas em *Clock* vem do depoimento de Robertson em *Hard Times*. Segundo o empresário, quando se ouvia dizer que estes dois investidores comprariam ações, muita gente fazia o mesmo, na esperança de obter lucros altos e rápidos. “Eles sabiam que estas ações iam subir”; no entanto, “o único problema era sair do negócio antes que estes investidores se desfizessem delas<sup>801</sup>”.

William Durant, por exemplo, é descrito como um homem que, ao perder seu patrimônio na crise financeira, terminou sua carreira nos negócios administrando um local de prática de boliche. Curiosamente, se tal informação aparece em *Clock* nas falas de Moe e de Clayton, num comentário feito na área coral à plateia (cf. 2012, p.426), ela é fornecida em *Hard Times* por Robertson:

<sup>798</sup> “That was one of my best eras of prosperity” (Depoimento de Arthur Robertson, p.14).

<sup>799</sup> “Many brokers did not lose money. They made fortunes on commissions while their customers went broke” (Depoimento de Arthur Robertson, p.15).

<sup>800</sup> “October 29, 1929, yeah. A frenzy. I must have gotten calls from a dozen and a half friends who were desperate” (Depoimento de Arthur Robertson, p.14).

<sup>801</sup> “The minute you heard of a man like Durant or Jesse Livermore buying stock, everybody followed. They knew it was going to go up. The only problem was to get out before they dumped it” (Depoimento de Arthur Robertson, p.14).

Durant teve o controle da *General Motors* duas vezes e o perdeu duas vezes... (...). Ele fundou sua própria companhia automotiva, e esta sucumbiu. Quando a crise veio, ele faliu, como todos os outros. A última vez que ouvi falar sobre Durant fui informado de que ele acabou abrindo um estabelecimento para a prática de boliche. (...). Todo o mundo nesta época esperava que o sol brilhasse para sempre.<sup>802</sup>

Quando Robertson conta como conheceu Durant e Livermore, é possível perceber, em seu depoimento a Terkel, muitas das informações que aparecem também em *The American Clock*: as referências ao controle acionário que Jesse Livermore teria da *IBM* (cujas ações, na peça, Livermore havia comprado do personagem fictício Randolph Morgan) e da *Philip Morris*, e o fato de ele “só lidar com ações” (cf. 2012, p.426) são exemplos disso:

Eu tinha um grande amigo, John Hertz. Numa determinada época, ele tinha noventa por cento das ações do Táxi Amarelo. John também tinha outras linhas de táxi e de ônibus em Chicago. As pessoas diziam que ele devia possuir entre 400 e 500 milhões de dólares. Um dia, ele me convidou para conhecer o seu iate. Lá eu encontrei dois homens de tal magnitude que eu fiquei abismado: Durant e Jesse Livermore. Nós conversamos sobre todas as suas participações acionárias. Livermore disse: “Eu acredito que eu devo ter a maior parte das ações da *IBM* e da *Philip Morris*”. Aí eu perguntei, “Porque você não investe em outra coisa?” Ele respondeu: “Eu só entendo de ações. Eu não posso me preocupar com outros negócios”.<sup>803</sup>

Se, aparentemente, em *The American Clock*, Livermore faliu com a crise de 1929, em *Hard Times*, Robertson explica que o investidor passou pelo processo de falência em 1934; o empresário lhe emprestou dinheiro, e Jesse voltou a prosperar economicamente. No entanto, o seu pensamento era sempre o de que ganharia altos lucros eternamente: “ele continuava me dizendo que ia fazer o negócio do século”<sup>804</sup>. Livermore fez investimentos não acreditando que a Segunda Guerra Mundial aconteceria: “Ben Smith (...) estava na Europa e contou ao

---

<sup>802</sup> “Durant owned General Motors twice and lost it twice... (...). He started his own automobile company, and it went under. When the Crash came, he caved in, like the rest of ‘em. The last I heard of him I was told he ended up running a bowling alley. (...). Everybody in those days expected the sun to shine forever” (Depoimento de Arthur Robertson, p.15).

<sup>803</sup> “I had a great friend, John Hertz. At one time he owned ninety percent of the Yellow Cab stock. John also owned the Checker Cab. He also owned the Surface Line buses of Chicago. He was reputed to be worth \$400 to \$500 million. He asked me one day to join him on a yacht. There I met two men of such stature that I was in awe: Durant and Jesse Livermore.

We talked of all their holdings. Livermore said: ‘I own what I believe to be the controlling stock of IBM and Philip Morris’. So I asked, ‘Why do you bother with anything else?’ He answered, ‘I only understand stock. I can’t bother with businesses’” (Depoimento de Arthur Robertson, p. 15-6).

<sup>804</sup> “He kept telling me he was going to make the killing of the century” (Depoimento de Arthur Robertson, p. 17).

Jesse que não haveria guerra”<sup>805</sup>. Como o conflito bélico se iniciou e se intensificou, o investidor perdeu tudo o que tinha.

Robertson narra, em *Hard Times*, o episódio representado cenicamente em *The American Clock* no qual o empresário empresta 5 mil dólares a Livermore. Posteriormente, ele vai falar sobre o suicídio do investidor, com palavras quase idênticas às utilizadas pelo Robertson-personagem em seu comentário à plateia na peça (cf. 2012, p. 429):

Quando eu cheguei na Argentina, eu fiquei sabendo que a Alemanha tinha invadido a Polônia. O pobre Jesse estava no telefone. “Art [hur], você tem que me salvar”. Eu me recusei a tomar qualquer atitude, estando tão longe de casa. Eu sabia que seria jogar dinheiro fora.

Após alguns meses, eu estava de volta à Nova Iorque, com Jesse me esperando em meu escritório. O pobre homem tinha perdido tudo o que ele podia por as mãos. Ele me pediu um empréstimo de 5 mil dólares, que, é claro, eu concedi. Três dias depois, Jesse tomou café da manhã no hotel Sherry-Netherlands, foi para o banheiro e se matou. Eles encontraram um cheque de 5 mil dólares que seria concedido a mim (...). Jesse era uma das mentes mais brilhantes no mundo dos negócios. Ele sabia quais eram as lavouras de cada área onde cresciam os grãos. Ele era um grande analista, mas sempre otimista em excesso<sup>806</sup>.

Se Durant e Livermore passaram por um processo de falência, o Robertson de *Hard Times*, assim como o da peça, percebeu a vinda da crise antes de sua chegada. O empresário, em *Clock*, comenta com Dr. Rosman que a venda dos produtos de suas empresas caiu em maio de 1929 (cf. 2012, p. 422); tal comentário também aparece em seu depoimento a Terkel; no entanto, neste último, ele fala que teve perdas com a quebra da bolsa (embora estas perdas tenham sido menores do que seus lucros): “Eu reconheci a crise em maio e isto me salvou de perder muito dinheiro. Eu vendi boa parte de minhas ações em maio (...). Mas, é claro, eu não as vendi completamente, e ainda acabei com perdas substanciais”<sup>807</sup>.

<sup>805</sup> “Ben Smith (...) was in Europe and told him there was not going to be a war” (Depoimento de Arthur Robertson, p. 17).

<sup>806</sup> “When I arrived in Argentina, I learned that Germany invaded Poland. Poor Jesse was on the phone. ‘Art, you have to save me’. I refused to do anything, being so far away. I knew it would be throwing good money after bad.

A couple of months later, I was back in New York, with Jesse waiting for me in my office. The poor fellow had lost everything he could lay his hands on. He asked for a \$5,000 loan, which, of course, I gave him. Three days later, Jesse had gone to eat breakfast in the Sherry-Netherlands, went to the lavatory and shot himself. They found a note made out to me for \$5,000 (...). Jesse was one of the most brilliant minds in the trading world. He knew the crops of every area where grain grew. He was a great student, but always over-optimistic” (Depoimento de Arthur Robertson, p.18).

<sup>807</sup> “I recognized it in May and saved myself a lot of money. I sold a good deal of my stocks in May (...). But, of course, I did not sell out completely, and finished with a very substantial loss” (Depoimento de Arthur Robertson, p. 19).

E, entre os assuntos de seu depoimento em *Hard Times*, está a forma como ele conseguiu salvar o seu dinheiro – especialmente retirando-o dos bancos, dada a pouca confiança que Robertson tinha nas instituições bancárias do período da Depressão:

Eu me lembro do feriado bancário [*Bank Holiday*]. Eu fui um dos sortudos. Eu tinha um cunhado muito esperto, um advogado. Um dia ele me disse, “Eu não me sinto confortável com a situação do sistema bancário. Eu acho que devemos sacar o dinheiro”. Mais ou menos oito semanas antes de os bancos fecharem, decidimos retirar cada dólar que tínhamos nos bancos. Nós devemos ter sacado em torno de um milhão de dólares.<sup>808</sup>

Nesta intenção de salvar o seu dinheiro da crise, Robertson também tinha como prática uma atitude algo inusitada: se, em *The American Clock*, ele retira cinco mil dólares de seus sapatos para emprestar a Livermore, em *Hard Times*, o empresário costumava, de fato, andar com altas quantias guardadas nas meias:

Em 1933, na noite em que Jake Factor, “O Barbeiro”, foi sequestrado, [eu], um dos meus sócios, sua esposa, e uma sobrinha de Wyoming estávamos numa danceteria. Cada um de nós tinha 25 mil dólares em dinheiro guardados nas meias. A gente estava indo na manhã seguinte para Clyde, e eu trazia 100 mil dólares para pagar as contas e os funcionários. Cada um de nós dançando com 25 mil. No mesmo lugar em que Jake Factor foi sequestrado por 100 mil. Aqueles tolos, eles poderiam ter pego a gente e conseguido o dinheiro.<sup>809</sup>

Neste trecho, Robertson parece fazer referência aos contrabandistas e mafiosos que surgiram, dentre outras coisas, com a venda ilegal de álcool durante os anos 1920, num momento em que as leis antialcoólicas estavam em vigência nos Estados Unidos. O empresário se refere, particularmente, a John Jacob Factor (1892-1984), um contrabandista que trabalhou com Al Capone. Ele nasceu na Inglaterra como Iakow Factrowitz, viveu sua infância na Polônia, e veio para os Estados Unidos, onde se tornou “Jake, o Barbeiro [*Jake the Barber*]” e aprendeu a atuar na máfia. Jake chegou a se envolver em esquemas que desviaram dinheiro de membros da família real britânica.

---

<sup>808</sup> “I remember the Bank Holiday. I was one of the lucky ones. I had a smart brother-in-law, an attorney. One day he said to me, ‘I don’t feel comfortable about the bank situation. I think we ought to have a lot of cash’. About eight weeks before the bank closings, we decided to take every dollar out of the banks. We must have taken out close to a million dollars” (Depoimento de Arthur Robertson, p. 20).

<sup>809</sup> “In 1933, the night Jake Factor, ‘The Barber’, was kidnapped, an associate of mine, his wife, and a niece from Wyoming were dancing in a night club. Each of us had \$25,000 cash in our socks. We were leaving the following morning for Clyde, and I was supposed to bring in \$100,000 to meet bills and the payroll. We were all dancing on \$25,000 apiece. In the very place where Jake Factor was kidnapped for \$100,000. The damn fools, they could have grabbed us and had the cash” (Depoimento de Arthur Robertson, p. 20)

Nos Estados Unidos, o contrabandista enfrentava alguns problemas, tais como a ameaça de deportação; foi aí que ele planejou e forjou o próprio sequestro mencionado por Robertson. Em agosto de 1933, Jake finge que foi sequestrado contando com a ajuda dos *gangsters* liderados por Roger Touhy; Factor fica com o dinheiro do resgate do seu próprio sequestro, e acusa Touhy, que é preso. Ao longo de sua vida, Jake também esteve na cadeia; depois de sua saída, chegou a se tornar dono de hotel, e morreu milionário.<sup>810</sup>

A referência a Jake, o Barbeiro, é importante, uma vez que ela também aparece em *The American Clock* na cena dos investidores. Diana Morgan idealiza o *speakeasy* (local em que as pessoas conseguiam ter acesso a bebidas alcoólicas mesmo com as leis americanas que as proibiam) como um estabelecimento de encontro de intelectuais e empresários, e confunde Jake com um escritor; Tony a corrige, dizendo que o contrabandista trabalha “no ramo de licores” (cf. 2012, p. 425). Tal afirmação do dono do *speakeasy* reforça a representação cênica feita por Miller da estrutura econômica que mantém o estabelecimento de Tony, baseada na máfia e no contrabando num contexto de leis antialcoólicas.

Os relatos de Robertson em *Hard Times* também estão presentes em edições antigas de *The American Clock*. Numa de suas falas (que não aparece na versão final da peça), o empresário cita a sua ajuda aos necessitados num contexto de Depressão econômica, em que levava estas pessoas para um determinado restaurante, e contava com o auxílio de um rapaz negro. Este episódio aparece relatado de modo muito similar em Terkel:

Em 1932 (...) havia um rapaz negro do qual eu me tornei tão amigo que eu tinha que trabalhar com ele de alguma forma. Ele concordou em organizar algo para que setenta e cinco pessoas pudessem ser alimentadas. Às seis horas eu deixava meu escritório, levava estas pessoas para o restaurante Macfadden e eu os alimentava pagando sete centavos por cada refeição. Eu fazia isto todo o dia. Eram inacreditáveis, as filas para pegar pão. Eu só podia comparar esta situação à Alemanha de 1922. Parecia que não haveria amanhã<sup>811</sup>.

Ao compararmos o Arthur Robertson entrevistado por Studs Terkel e o Arthur Robertson criado por Arthur Miller, percebemos que ambos têm falas e atitudes muito semelhantes, indicando que o dramaturgo utilizou substancialmente o depoimento em *Hard Times* para a

<sup>810</sup> Tais informações sobre Factor podem ser encontradas em FIND A GRAVE. John Jacob Factor. Disponível em: <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=14830156>. Acesso em: 23 mai. 2015.

<sup>811</sup> “In 1932 (...) There was a Negro chap I took a liking to that I had to deal with. He agreed to line up seventy-five people who needed to be fed. At six o’clock I would leave my office, I’d march seventy-five of ‘em into the Macfadden restaurant and I’d feed them for seven cents apiece. I did this every day. It was unbelievable, the bread lines. The only thing I could compare it with was Germany in 1922. It looked like there was no tomorrow” (Depoimento de Arthur Robertson, p. 19).



criação do personagem em *The American Clock*. A entrevista de Robertson no livro de Terkel não só auxiliou na criação do perfil do empresário na peça, como também, por meio de sua narrativa, criou outros “personagens” em *Clock*: Livermore, Durant, e ainda as referências a Jake, o Barbeiro (sendo que todos eles existiram de fato). Neste sentido, podemos perceber que Miller constrói estes seus personagens a partir de uma narrativa (os relatos de Robertson em *Hard Times*), feita por alguém que teve existência dentro de uma realidade histórica, e que dá a sua versão dos fatos a Terkel sobre a Depressão.

É preciso lembrar que Robertson atua em *Clock* e faz comentários à plateia representando aqueles que não só não perderam com a Depressão econômica, como ainda lucraram com ela (dentre outras coisas, por meio de sua percepção da estrutura econômica e social, de seu funcionamento e de suas falhas). E este personagem é estruturado e baseado nos relatos históricos e reais presentes em *Hard Times*.

#### **Dr. Rosman (David J. Rossman)**

O personagem Dr. Rosman é, em *The American Clock*, um psiquiatra que dialoga com Robertson sobre a Depressão econômica. Curiosamente, há uma sutil diferença de ortografia entre o nome do personagem e o de David J. Rossman (com dois “s”), profissional da psiquiatria entrevistado em *Hard Times*.

Terkel o descreve como um psiquiatra que estudou com Freud e que trabalha na área psiquiátrica desde os anos 1920, sendo que seus pacientes são, em sua maioria, de classe média alta. Num determinado momento da entrevista, Rossman comenta que alguém muito importante do Banco dos Estados Unidos [*Bank of the United States*] veio consultá-lo com seus problemas psicanalíticos. O paciente teria lhe confessado que a instituição bancária havia sido fechada porque o presidente deste banco “foi truculento e insistiu num preço altamente inflacionado para suas ações<sup>812</sup>”. Como dito anteriormente, o Banco dos Estados Unidos é aquele que, em *Clock*, o personagem Kapush acusa de ter desaparecido com todo o seu dinheiro. Ele também é o mesmo que, como vimos em sessões anteriores, teve graves problemas com questões de corrupção, contribuindo para a sua falência.

Em sua entrevista concedida a Terkel, Rossman descreve os seus pacientes (a maioria deles de altíssimo poder aquisitivo, e que tinham os seus conflitos psicológicos). No entanto,

---

<sup>812</sup> “He said, ‘We have decided to close the Bank of the United States because the President was truculent and insisted upon an enormously inflated price for his stock’” (Depoimento de David J. Rossman, seção “As grandes fortunas [*The Big Money*]”, p. 41). In: TERKEL (1986).

durante a Depressão, estes milionários viam os seus dilemas serem causados por questões econômicas:

Milionários me procuravam no intuito de conseguir tratamento para ataques de ansiedade. Em 1933, um deles me disse: “eu estou aqui em busca de tratamento porque eu perdi todo o meu dinheiro. Tudo o que tenho é uma casa em Long Island que vale \$750 mil. Eu não sei quanto conseguiria por ela se eu tentasse vendê-la”. Ele tinha uma aparência muito aristocrática. “Eu sempre tive um sentimento de culpa pelo dinheiro que eu ganhei”. Eu perguntei a ele: “Por que você se sente culpado?” (...) <sup>813</sup>

Na citação acima, o milionário descrito por Rossman dizia que fazia investimentos que lhe geravam muitos lucros rapidamente (especulação financeira?), mas isto lhe dava a sensação de que estava roubando da boca de órfãos e viúvas. Em *The American Clock*, Dr. Rosman também vai perguntar a Robertson por que ele se sente culpado (cf. 2012, p. 423), mas, neste caso, a culpa seria a de vender as ações para se livrar das consequências da Depressão – o que, segundo Robertson em *Clock*, prejudicaria viúvas e idosos.

Em *Hard Times*, este milionário que se sente culpado não tem o seu nome revelado pelo psiquiatra. Em *The American Clock*, no entanto, a função deste paciente de Rossman é ocupada por Robertson. O mesmo irá acontecer em relação à sugestão que o psiquiatra recebe de comprar ouro para se livrar da crise financeira - Robertson, na peça, faz esta sugestão no lugar deste milionário anônimo:

Este homem me disse para ir ao banco, pegar todo o meu dinheiro e comprar “notas de ouro”. Elas eram cédulas em cujo verso havia a seguinte inscrição: “A troca destas cédulas por barras de ouro é autorizada pelo Tesouro dos EUA”. Eu consegui 10 mil dólares em ouro. Eu disse: “Mas o que é que eu vou fazer com isto?” Era muito pesado. Em barras de ouro. Eu as pus num cofre. Dois dias depois, eu tive que me desfazer delas porque o Presidente declarou que a posse de ouro era ilegal. Eu as devolvi para o banco, e eles me deram \$10 mil [provavelmente, em dinheiro vivo]. <sup>814</sup>

---

<sup>813</sup> “Millionaires would come to me for treatment of anxiety attacks. In 1933, one of them said to me, ‘I’m here for treatment because I have lost all my money. All I have left is one house on Long Island which is worth \$750,000. I don’t know what I’d get for it if I tried to sell it’. He was a very aristocratic looking man. ‘I’ve always had a feeling of guilt about the money I’ve made’. I asked him, ‘Why do you feel guilty about it?’ (...)” (Depoimento de David J. Rossman, p. 38).

<sup>814</sup> “This man told me to go to the bank and take all my money and get gold notes. They were yellowbacks that said on the back: Redeemable in demand at the U.S. Treasury for gold in bars. I got \$10,000 in gold. I said, ‘What the hell am I going to do with this?’ It was heavy as hell. In gold bullion. I put it in a safety deposit box. Two days later, I had to take it out because the President declared the possession of gold to be illegal. I gave it back to the bank, and they credited me with \$10,000” (Depoimento de David J. Rossman, p. 41).

Em *The American Clock*, ironicamente, o diálogo entre Robertson e Dr. Rosman, que deveria ser sobre os conflitos psicológicos do empresário, acaba se tornando muito mais uma discussão sobre a estrutura econômica estadunidense da época. Isto também acontece, de certa forma, em *Hard Times*, uma vez que Rossman fala quase que exclusivamente de suas experiências no período da Depressão econômica. Um exemplo disso é que ele confessa que também era um investidor no mercado financeiro, tal como muitas pessoas naquele período pré-crise:

Todos nós acreditávamos que uma nova era nas finanças havia se iniciado. Quanto tempo eu estava no mercado financeiro? De 1926 a 1929, os meus investimentos renderam o dobro do seu valor inicial. Eu me lembro de algumas ações que comprei. Eu obtive títulos da *Electric Bond and Share*, por exemplo. Eu as comprei por 100 dólares e as vendi por \$465.

Era a única maneira em que você podia ganhar dinheiro de verdade. Nossa renda era pífia. Os médicos eram os maiores investidores amadores do mundo. O modo em que doutores, alguns deles meus amigos, se interessaram em investir se deveu ao fato de eles terem pacientes oriundos das altas finanças. Estes falavam para os médicos quais ações comprar.<sup>815</sup>

Outro exemplo das ideias do psiquiatra sobre economia é exposta quando ele comenta como as empresas vieram à procura de ajuda governamental durante a crise econômica, contrariando toda e qualquer lógica liberal de livre mercado:

As grandes empresas em 1930 e depois em 1932 vieram com o chapéu na mão, mendigar ao Roosevelt. Elas nunca se recuperaram desta humilhação, e nunca perdoaram o presidente democrata por ele ter tido a habilidade de conseguir fazer algo para solucionar a situação<sup>816</sup>.

Rosman fala de outro paciente que lhe avisa sobre a crise econômica em 1929. Tal como Robertson em *Clock*, ele também tinha uma empresa de utensílios de cozinha cujas vendas declinaram em maio (cf. 2012, p.422):

---

<sup>815</sup> “All of us believed a new era in finance dawned. How long was I in the stock market? From ’26 to ’29. I had doubled my money. I remember some of the stocks I bought. I bought Electric Bond and Share, for example. I bought it at \$100 a share and sold it at \$465.

That was the only way you could make any real money. Income was piddling. Physicians were the greatest amateur financiers in the world. The way in which doctors, some of my friends, became interested was they had patients in high finance. They told them which stocks to buy” (Depoimento de David J. Rossman, p. 42).

<sup>816</sup> “Big business in 1930 and later in ’32 came hat in hand, begging Roosevelt. They have never gotten over their humiliation, and they have never forgiven him for having the wits to do something about it (...)” (Depoimento de David J. Rossman, p. 46).

Eu sabia da crise na economia antes mesmo da quebra da bolsa em 1929. Eu tinha um paciente que era o maior distribuidor de utensílios de cozinha do país. Ele tinha uma grande fábrica, e disse que, de repente, sem aviso, os pedidos de seus produtos foram interrompidos. Maio e Junho, 1929.<sup>817</sup>

Isto indica que, para muitas pessoas (especialmente das altas classes sociais), a crise econômica não foi nenhuma surpresa, e estas já tinham algum conhecimento de que ela aconteceria. Rossman, pressentindo a iminente quebra da bolsa, retirou seus investimentos do mercado financeiro e os confiou a um investidor, que, ironicamente, o fez perder uma boa quantia de dinheiro. Tal perda demonstra o alcance da crise, que atingiu boa parte da estrutura econômica dos EUA.

Terkel comenta que alguns dos pacientes de Rossman começaram a se interessar pelas concepções de Marx para solucionar os problemas econômicos americanos: “Muitos dos seus pacientes eram liberais, alguns interessados no Marxismo como uma solução; (...)”<sup>818</sup>, embora boa parte dos que se consultavam com o psiquiatra era de grandes comerciantes – muitos deles não atingidos pela crise, e que lhe pagavam bons honorários.

O psiquiatra também faz alusão à Segunda Guerra Mundial. Segundo Rossman, “No início da guerra, todos os psiquiatras em Nova Iorque estavam simplesmente abarrotados de trabalho. Eu via meu primeiro paciente às sete da manhã e trabalhava até às nove da noite”<sup>819</sup>. Possivelmente, isto acontecia devido à melhor condição econômica das pessoas neste momento histórico, e pelo choque que a guerra causava nelas, sendo que estes pacientes buscavam soluções psicológicas num período em que havia um conflito bélico causado por tensões políticas e econômicas.

Chama a atenção, nos relatos de Rossman, a sua visão sobre as classes desfavorecidas. Num determinado momento de sua entrevista, ele parece atenuar os efeitos da Depressão na vida dos americanos, deixando a entender que ela não atingiu tanta gente assim. Quando perguntado por Terkel sobre o que estava acontecendo com as pessoas naquele contexto histórico, o psiquiatra responde:

Nada de mais. Você não sabia que uma Depressão econômica estava ocorrendo. Com exceção das pessoas que reclamavam que não tinham empregos. Você poderia conseguir o tipo mais maravilhoso de

---

<sup>817</sup> “I learned about the crack in our economy long before the stock market crash of ’29. I had a patient who was the biggest kitchen utensil distributor in America. He had a huge plant. He said: suddenly, without notice, his orders just stopped. May and June, 1929” (Depoimento de David J. Rossman, p. 41-2).

<sup>818</sup> “A good many of his patients were liberals, some interested in Marxism as a solution; (...)” (Comentários de Terkel que pontuam o depoimento de David J. Rossman, p. 44).

<sup>819</sup> “At the outbreak of the war, all psychiatrists in New York were just simply drowned with work. I saw my first patient at seven in the morning and I worked till nine at night” (Depoimento de David J. Rossman, p. 44).

serviço pagando uma ninharia por ele. As pessoas trabalhavam por salários baixíssimos, quase inexistentes. Foi quando gente que vendia maçãs e filas para pedir pão estavam aparecendo por toda a cidade. Mas, no todo – não se esqueça de que o maior nível de desemprego chegou a menos de 20 por cento.<sup>820</sup>

É curioso que Rossman fala de um desemprego de “menos de 20 por cento” como se ele fosse próximo de zero, o que mostra uma visão mais parcial de quem afirma abertamente em sua entrevista que não teve muito contato com as classes sociais mais baixas. O psiquiatra diz que sua proximidade com os mais desfavorecidos ocorreu com aqueles que trabalharam em sua casa, numa relação patrão-empregado e com os baixos salários da época: “ninguém que trabalhou na minha casa ganhou mais que 5 dólares por dia”<sup>821</sup>. Segundo Rossman, esta quantia monetária seria, para alguns destes trabalhadores, suficiente para que eles tivessem o que comer durante seis meses.

Se a década de 1930 é conhecida pelos movimentos de mobilização coletiva, e se muitos achavam naquela época que haveria uma revolução e o fim do sistema capitalista, na visão do psiquiatra, os conflitos sociais não foram tão grandes:

Uma das melhores coisas da Depressão foi que houve poucos conflitos. Pessoas marchando [para protestar] em massa? Havia alguns casos. As pessoas marchavam para Washington e Hoover prometia que tudo ficaria bem. Elas tinham esperança e ficavam desnorteadas.<sup>822</sup>

O psiquiatra também faz referência ao fato de os americanos, durante a Depressão, não culparem a estrutura econômica pelos seus problemas, e sim suas supostas falhas individuais:

Todo o mundo, mais ou menos, se culpava por sua própria delinquência, por sua falta de talento ou má sorte. Havia uma aceitação de que a culpa era exclusivamente individual: a própria indolência, a falta de habilidade (...). Um tipo de vergonha sobre o fracasso pessoal. Eu ficava me perguntando o que era tudo isto. Eu não estava sofrendo.<sup>823</sup>

<sup>820</sup> “Nothing much. You wouldn’t know a Depression was going on. Except that people were complaining they didn’t have any jobs. You could get the most wonderful kind of help for a pittance. People would work for next to nothing. That’s when people were peddling apples and bread lines were forming all over the city. But on the whole – don’t forget the highest unemployment was less than twenty percent” (Depoimento de David J. Rossman, p. 43-4).

<sup>821</sup> “No laborer that worked in my house got more than \$5 a day” (Depoimento de David J. Rossman, p. 45).

<sup>822</sup> “An outstanding feature of the Depression was that there were very few disturbances. People mass-marching, there was some. People marched in Washington and Hoover promised everything was going to be all right. People hoped and people were bewildered” (Depoimento de David J. Rossman, p. 46).

<sup>823</sup> “Everybody, more or less, blamed himself for his delinquency or lack of talent or bad luck. There was an acceptance that it was your own fault, your own indolence, your lack of ability (...). A kind of shame about your own personal failure. I was wondering what the hell it was all about. I wasn’t suffering” (Depoimento de David J. Rossman, p. 45-6).

Rossmann parece acreditar nas falhas individuais como geradoras de crises sociais, uma vez que suas palavras demonstram reprovação às mobilizações coletivas da década de 1960 que lutavam contra as desigualdades socioeconômicas: “Você não aceita a responsabilidade por seu próprio destino. É o outro que você culpa. É terrível. Isto pode romper nosso país no meio<sup>824</sup>”. Sua resposta à pergunta de Terkel – se, em sua visão, haveria a possibilidade de uma revolução caso outra crise como a de 1929 assolasse o país – também corrobora sua oposição às mobilizações coletivas:

Seria um movimento precipitado. Não seria organizado. Hoje ninguém pode passar fome. Agora eles pensam que isto está vindo para eles. Na verdade, foi o governo que trouxe estas ideias ao povo, nos anos 1930. As pessoas não pediam para o governo. Elas se perguntam algo que não podem responder a si mesmas: Por que sou eu o bode expiatório? Por que eu? Elas querem tortas no céu...<sup>825</sup>

Tal como acontece com Robertson, o Dr. Rosman de *The American Clock* e David J. Rossmann em *Hard Times* tem falas e visões de mundo muito semelhantes. No entanto, no primeiro caso, vemos o psiquiatra numa cena em que ele acaba de ficar sabendo da crise econômica. Já no segundo caso, vemos um Rossmann nos anos 1970, distanciado e consciente da Depressão. Esta diferença entre um personagem da peça, envolvido nos acontecimentos da década de 1930, e um entrevistado de Terkel, com maior conhecimento dos eventos da época e com uma visão mais “onisciente” e distanciada dos fatos, fica mais clara em Rossmann porque, diferentemente de Robertson, ele não tem a função de narrador na peça (que dá esta onisciência ao empresário em ambos os casos).

Se, em *Hard Times*, Rossmann teve, ao longo de sua vida profissional, pacientes milionários cujos nomes não são revelados, em *The American Clock*, os discursos destes representantes da elite estadunidense são incorporados nas falas de Robertson, em seu diálogo com o psiquiatra (sobre a compra de ouro, a fábrica de utensílios de cozinha, entre outros). A entrevista com Rossmann no livro de Terkel também auxiliou Miller a estruturar outras falas da peça – como a referência, por exemplo, ao Banco dos Estados Unidos (*Bank of the United States*), feita em *Clock* por Kapush.

<sup>824</sup> “You don’t accept responsibility for your own fate. It’s the other fellow who’s to blame. It’s terrible. It could tear our country apart” (Depoimento de David J. Rossmann, p. 46).

<sup>825</sup> “It would be an inchoate affair. It wouldn’t be organized. Today nobody is permitted to starve. Now they think it’s coming to them. As a matter of fact, it was the government that brought this idea to the people, in the thirties. The people didn’t ask the government. They ask the question they can’t answer themselves: Why am I the goat? Why me? They want pie in the sky...” (Depoimento de David J. Rossmann, p. 47).

Rossman revela, em *Hard Times*, a sua proximidade quase que exclusiva com a alta sociedade (e, de certa forma, pertencendo a ela também, uma vez que, como ele próprio comenta, muitos doutores e psiquiatras da época eram investidores), sua crença no sucesso e no fracasso individual e sua oposição a movimentos sociais. Neste último caso, tal como vimos na última citação acima, o psiquiatra atribui a noção de mobilização coletiva ao “governo dos anos 1930” de Roosevelt que, segundo Rossman, teria trazido ao povo a ideia de uma organização social. Além disso, temos, em sua entrevista, a ligação entre psicanálise e economia, sendo o psiquiatra bem consciente dos processos econômicos, sabendo como ganhar dinheiro com eles, e não se atendo exclusivamente às questões psicológicas.

### **Tony (Tony Soma)**

Tony Soma é descrito por Terkel como um dono de restaurante em Nova Iorque. Ele é um imigrante que veio da Itália para os Estados Unidos quando jovem. Soma passou por privações em seus primeiros dias em território estadunidense, e, quando começou a trabalhar como garçom, sofreu preconceito por sua origem imigratória. Tony chegou ao ponto de ser agredido por um americano de alta estatura, que lhe disse que ele não deveria estar nos EUA. O agressor lhe chamou de *wop*, termo pejorativo utilizado para designar “imigrante” – especialmente os italianos.

O depoimento de Soma em *Hard Times* é, provavelmente, aquele que inspirou Miller a criar, em *The American Clock*, o personagem Tony, dono de um *speakeasy* – como dito anteriormente, local em que as pessoas podiam ter acesso ao consumo de álcool mesmo durante o período de leis antialcoólicas nos Estados Unidos (entre 1920 e 1933). No caso da peça, é neste estabelecimento que Jesse Livermore e William Durant discutem sobre a crise econômica e o suicídio de grandes homens de negócios da época.

Em *Hard Times*, Soma descreve o que seria o *Tony's*, e comenta que, no meio de uma crise econômica, 1929 foi o seu grande ano de prosperidade:

A Depressão significou a glorificação do *Tony's*. Ele ficava em três locais, em três quarteirões ao leste da Sexta Avenida. Eu os vendi por 104 mil dólares. Em 1929. Então, para mim, 1929 foi o grande ano que tive em minha vida americana. Glorificação, consultoria financeira e amigos, também. Eu tinha os melhores amigos e de ambos os continentes, Europa e Hollywood.<sup>826</sup>

<sup>826</sup> “The Depression meant the glorification of ‘Tony’s’. I had three leases, three blocks east of Sixth Avenue. I sold them for \$104,000. In ’29. So for me, ’29 was the biggest year I had in my American life. Glorification,

Os *speakeasies*, de certa forma, relativizam a força da lei antialcoólica dos EUA nos anos 1920, indicando que ela tinha suas brechas. Isto pode ser exemplificado quando Soma responde a Terkel se, algum dia, ele já foi pego pela polícia por lidar com álcool. Tony não esconde que vendia bebidas alcólicas em seus estabelecimentos comerciais, e nunca viu ilegalidade nos seus negócios:

Pego pela polícia? Não, nunca. Uma vez vieram aqui. Eles queriam saber que negócio eu tinha para estar lidando com licor. Bem, eu não faço nada aqui, estou bebendo aqui. Isso não era considerado ruim pelas autoridades, a não ser que você tivesse licor de má qualidade, ou drogas, ou prostituição. Meu lugar era um local em que você podia ir e se sentar e beber licor com uma garrafa na mesa. (...) Eles eram meus convidados e tinham seus amigos. Não havia absolutamente nenhum crime nisso.<sup>827</sup>

Quando Tony diz que tinha muitos amigos em dois “continentes” – Europa e Hollywood – ele mostra como o seu círculo de amizades era o das altas classes sociais, incluindo também artistas e intelectuais. Entre seus conhecidos, estava o escritor F. Scott Fitzgerald, o que provavelmente inspirou Miller, em *Clock*, a criar o diálogo na cena dos investidores em que Diana Morgan pergunta a Tony se Fitzgerald frequenta o seu *speakeasy* (cf. 2012, p. 425). Logo depois, isto permitirá a anedota em que a moça confunde o contrabandista Jake, o Barbeiro com um escritor, ironizando a idealização que Diana faz do estabelecimento como um local de encontro de intelectuais e empresários:

Meu negócio estava melhor do que nunca durante a Depressão. Nunca mudei meu estilo de vida. Eu sou um homem muito humilde (...). Eles eram meus amigos: Wolfe, Fitzgerald, muitas das grandes personalidades. Eu nunca sofri economicamente porque eu nunca me preocupei com a economia. Ter crédito com uma pessoa como Robert Benchley e ter crédito num banco – Benchley era melhor que um banco<sup>828</sup>.

---

money-wise and in friends, too. I had the greatest friends and from both continents, Europe and Hollywood” (Depoimento de Tony Soma, seção “Alto padrão de vida [*High Life*]”, p. 14). In: TERKEL (1986).

<sup>827</sup> “Raided? No, never. A visitor was here. They wanted to know what business we had to be open with liquor. Well, I don’t do anything here, I’m drinking here. It was not by the authorities considered bad, unless you had bad liquor, unless you had dope, unless you had prostitution. My place was a place where you could go and sit down and have liquor with a bottle on the table (...). They were my guests and they had their friends. Absolutely, there was no crime” (Depoimento de Tony Soma, p. 17).

<sup>828</sup> “My business was better than ever in the Depression. Never changed my mode of life. I’m a very humble man (...). They were my friends: Wolfe, Fitzgerald, any of the big names. I never suffered economically because I never looked at economics. To have credit in an individual like Robert Benchley and to have credit in a bank – Benchley was better than a bank” (Depoimento de Tony Soma, p. 16).



Neste comentário feito a Terkel, Tony ironiza a situação dos bancos naquele contexto histórico, demonstrando a sua falta de confiança nas instituições bancárias no período da Depressão, preferindo encontrar alternativas de crédito. No entanto, sua suposta “falta de preocupação” com a economia contrasta, paradoxalmente, com sua postura de investidor na bolsa de valores. Ele comenta que, durante a crise econômica, suas ações do *City Bank* despencaram de 518 dólares para 35. Mesmo assim, Tony acredita que os homens ricos dos EUA nunca faliram, e que, na verdade, houve apenas uma mudança de patamar: “Eles não quebraram – eles ficaram loucos. Eles ainda eram ricos. Os americanos nunca quebraram. É uma questão de números”<sup>829</sup>. Na verdade, eram “as mesmas ações, as mesmas pessoas. Foram os números que mudaram”<sup>830</sup>. Tony, inclusive, deixa a entender que os americanos ainda se baseiam nos investimentos financeiros vorazes, similares aos dos anos 1920: “nós ainda somos aventureiros”<sup>831</sup>.

Quando o empresário fala de Roosevelt, ele acredita que o presidente democrata tenha salvado a estrutura econômica estadunidense. No entanto, em sua visão, Roosevelt só conseguiu levar adiante suas políticas econômicas devido ao fato de ter uma esposa inteligente ao lado dele. Para Soma, Eleanor Roosevelt era o “gênio da família”. Seu marido, ao contrário, era um “homem vão”<sup>832</sup>.

Possivelmente, sua rejeição a Roosevelt ocorra porque, assim como o psiquiatra Rosman, Soma defende a concepção de que o sucesso e o fracasso individual são preponderantes para a ascensão e queda social e econômica. Além disso, ele demonstra ser contra auxílios governamentais aos necessitados. Tony diz a Terkel que não sofreu com a Depressão, e que, em sua opinião, os programas assistenciais são pagos por quem trabalha, e concedidos a quem não faz o mesmo: “Eu nunca sofri. A vida não é para a gente sofrer. A Depressão ainda existe para algumas pessoas. A Depressão é uma doença, uma doença mental. Ainda há filas de pão hoje, mas eles estão ganhando dinheiro. Pago pelas pessoas que trabalham”<sup>833</sup>. Chama a atenção que, nesta fala, Tony psicologiza a Depressão (“uma doença mental”), e remove dela todo o seu aspecto econômico.

---

<sup>829</sup> “They didn’t went broke – they went crazy. They were still rich. Americans never broke. It’s a question of figures” (Depoimento de Tony Soma, p. 15).

<sup>830</sup> “The same stock, the same people. It was figures that changed” (Depoimento de Tony Soma, p. 15).

<sup>831</sup> “We are still adventurous today” (Depoimento de Tony Soma, p. 15).

<sup>832</sup> “I would give credit not to F.D.R., but to Mrs. Roosevelt. She was the genius of that family. He was a vain man” (Depoimento de Tony Soma, p. 15).

<sup>833</sup> “I never suffered. Life is not to suffer. The Depression is still here for some peoples. Depression is a disease, a mental disease. There’s bread lines today, but they’re getting money. Paid by people that works” (Depoimento de Tony Soma, p. 17).

Tony Soma se orgulha de ter “vencido na vida”, saindo de uma origem imigrante paupérrima e alcançando o *status* de dono de um estabelecimento comercial (inclusive, vendendo bebidas num contexto de leis antialcoólicas). Segundo Tony, “Eu trabalhava [num hotel] dezesseis horas por dia, meu pagamento era de um dólar diário<sup>834</sup>”. Neste sentido, ele critica os pobres, e faz uma correlação entre pobreza e preguiça: “Hoje, os pobres não são culpados, apenas doentes, mentalmente doentes. A pobreza é sempre um sinal de preguiça<sup>835</sup>”.

Assim como Rossman, Soma também deixa claro, em sua entrevista, que não teve contato com as classes sociais mais baixas, e ainda pontua que não teve este contato porque sempre esteve ocupado, trabalhando – o que corrobora ainda mais a sua opinião de que pobreza e preguiça estão relacionadas. Terkel lhe perguntou se ele via as pessoas nas ruas no contexto da Depressão. Tony respondeu: “Não. Eu sempre vivi entre a Rua 43 e a Rua 59. Eu nunca passei por favelas”<sup>836</sup>. E quando o autor de *Hard Times* lhe indagou se ele enxergava os vendedores de maçã pelo bairro (um dos símbolos da pobreza econômica dos anos 1930, frequentemente referido pelos sobreviventes desta época), sua resposta foi negativa: “Eu sempre estive ocupado, e trabalhei”<sup>837</sup>.

Tony Soma, assim como Rossman, parece ter contato quase que exclusivamente com a alta classe social, e acredita não na estrutura socioeconômica, mas no esforço individual como promotor do sucesso e do fracasso das pessoas. O personagem Tony, de Miller, se assemelha a Soma no fato de ter este contato com a elite econômica americana, e de possuir um estabelecimento comercial que vendia bebidas alcoólicas em plena era de leis antialcoólicas nos Estados Unidos. No entanto, esta defesa feita por Soma em *Hard Times* do trabalho individual que leva ao sucesso, assim como a associação que ele comumente faz entre pobreza e preguiça, em relação à peça, não parece ser tão presente no caso específico do personagem Tony.

### **Louis Banks**

Curiosamente, Louis Banks tem um sobrenome que poderia remeter aos bancos da época, cuja análise e representação estão presentes em *Clock* e já foram expostos neste trabalho. No entanto, dentre os personagens em *The American Clock* que tem nomes iguais e rela-

<sup>834</sup> “I used to work sixteen hours a day, my pay used to be a dollar a day” (Depoimento de Tony Soma, p. 17).

<sup>835</sup> “Today, the poor are not guilty, just sick, mentally sick. Poverty is always a sign of laziness” (Depoimento de Tony Soma, p. 17).

<sup>836</sup> “No. I always lived between Forty-third Street and Fifth-ninth Street. I never bumped into slums” (Depoimento de Tony Soma, p. 18).

<sup>837</sup> “I was busy. I worked” (Depoimento de Tony Soma, p. 18).

tos muito semelhantes aos de *Hard Times*, Banks parece ser o único que não pertence à alta classe socioeconômica.

Em *Hard Times*, Terkel comenta que Banks é entrevistado numa cama de hospital de veteranos de guerra. Tal como na peça (cf. 2012, p. 440), ele é negro, natural de McGehee, Arkansas, e sua família tinha uma pequena propriedade rural. O veterano afrodescendente, porém, acabou migrando para Chicago posteriormente. Seu sonho era ser chefe de cozinha, e, em *The American Clock*, um de seus comentários sobre suas dificuldades financeiras durante a Depressão introduz, ironicamente, a cena do personagem Isaac em *Clock*, que era negro e tinha um restaurante (cf. 2012, p. 463-4).

O Banks de existência real e histórica não conseguirá realizar seu sonho de se tornar um cozinheiro renomado. Durante a crise econômica de 1929, ele tinha 14 anos, e passou por muitas dificuldades financeiras. Banks diz ter visto negros e brancos se suicidando, e pessoas roubando e matando por 50 centavos.

Tal como o personagem em *Clock* (cf. 2012, p. 440), Banks relata, em *Hard Times*, que durante seu período como *hobo*, ele escrevia para a mãe dizendo que tudo corria bem, e esta se orgulhava de ter um filho em Los Angeles. No entanto, o veterano negro estava faminto e tendo papéis como cobertores. Banks também narra a Terkel a sua viagem nos trens para Los Angeles, em que o único que lhe ajudou foi o rapaz branco chamado Callahan (também mencionado em *Clock*). Suas frases em *Hard Times* sobre a falta de solidariedade das pessoas neste contexto histórico de Depressão econômica são quase que literalmente transpostas por Miller para a peça: “Todo o mundo era mau um com o outro. Não havia amizades. Todo o mundo estava preocupado e com uma aparência triste. Era lamentável<sup>838</sup>”.

A frase constantemente repetida por Banks durante a peça, quase como um refrão, com ou sem variações (“Eu ainda ouço aquele trem, aquele apito longo e baixinho, whoo-ooo! [*I still hear that train, that long low whistle, whoo-ooo!*]” - ex. 2012, p. 464 e 493) deve ter sido inspirada pelo som que, de fato, o veterano faz enquanto é entrevistado por Terkel e comenta sobre as suas viagens de trem. Nas palavras do entrevistador: “Ele imita um apito de trem, um som triste, longo e baixinho”<sup>839</sup>. De certa forma, este som simboliza o sofrimento dos *hobos* durante suas viagens.

A concepção vigente da época de que o indivíduo, e não a estrutura socioeconômica, era o único responsável pelo próprio fracasso (financeiro) chegava a extremos que prejudica-

<sup>838</sup> “Everybody else was evil to each other. There was no friendships. Everybody was worried and sad looking. It was pitiful” (Depoimento de Louis Banks, seção “Dura viagem [*Hard Travelin*]”, p. 29). In: TERKEL (1986).

<sup>839</sup> “Imitates train whistle, a low, long, mournful sound” (Comentário de Terkel que pontua o depoimento de Louis Banks, p. 26).

ram sobremaneira a Banks. Ele não conseguia empregos, pois eles não existiam durante a Depressão; logo, começava a viver num estado de miséria, e era preso por vadiagem (*vagrancy*) porque o enxergavam como um vagabundo (vendo-o como o único culpado por ele estar naquela situação de pobreza). Banks diz que foi preso várias vezes por esse motivo:

Eu fui para o hospital lá em Los Angeles. Eles disseram: “Onde você mora?” Eu disse, “Ajuda aos Viajantes, por favor, me mande para casa”. A polícia disse: “Ok, ponha-o na cadeia”. Fiquei preso por noventa dias, acusado de vadiagem. Enquanto estive na estrada fiquei na cadeia dois-terços do tempo<sup>840</sup>.

“Sempre na prisão, e eu nunca fiz nada”<sup>841</sup> são as palavras do veterano negro a Terkel. Banks é o símbolo, dentre outras coisas, do sofrimento de muitos negros antes e durante a Depressão. Ele diz ter dormido sob jornais, em degraus de escadas na rua nos anos 1930 (em *The American Clock*, o veterano dormia nas calçadas – 2012, p. 440), e, em outras épocas de sua vida, tentou vários empregos, em que sempre ganhava menos do que os brancos:

Eu tive quinze ou vinte empregos. Cada emprego que eu tive era difícil. Das seis da manhã até às sete da noite. Eu estava ajeitando a carne, cozinhando, lavando pratos e limpando (...). Chefes brancos ganhavam 40 dólares por semana, mas eu estava ganhando 21 dólares para fazer o que eles estavam fazendo e tudo mais. Era difícil para as pessoas pobres. Os ricos exploravam os pobres. Porque eu colhia algodão em Arkansas quando era um garotinho, e via meu pai trabalhando o dia inteiro. Dois dólares por dia é o que o pobre homem ganhava. Um pedaço de carne de porco salgada, um barril de farinha para nós e isto era McGehee, Arkansas<sup>842</sup>.

Segundo o veterano, sua situação financeira começou a melhorar em 1933, durante a Feira Mundial em Chicago, em que trabalhava como carregador de malas (*bellboy*) num grande hotel: “Havia mais empregos depois de 1935 (...). Você conseguia empregos para lavar pratos, carregar malas”<sup>843</sup>. Há uma pequena diferença neste aspecto em relação ao persona-

<sup>840</sup> “I went to the hospital there in Los Angeles. They said, 'Where do you live?' I'd say, 'Travelers Aid, please send me home'. Police says, 'ok, put him in jail'. I'd get ninety days for vag. When I was hoboing I was in jail two-thirds of the time” (Depoimento de Louis Banks, p.27).

<sup>841</sup> “Always in jail, and I never did nothing” (Depoimento de Louis Banks, p.27).

<sup>842</sup> “I had fifteen or twenty jobs. Each job I would have it would be so hard. From six o'clock in the morning till seven o'clock at night. I was fixin' the meat, cookin', washin' dishes and cleaning up (...). White chefs were getting' \$40 a week, but I was getting' \$21 for doin' what they were doin' and everything else. The poor people had it rough. The rich people was livin' off the poor. 'Cause I picked cotton down in Arkansas when I was a little boy and I saw my dad, he was workin' all day long. \$2 is what one day the poor man would make. A piece of salt pork and a barrel of flour for us and that was McGehee, Arkansas” (Depoimento de Louis Banks, p.29).

<sup>843</sup> “Jobs were doing a little better after '35 (...). You could get dishwashin' jobs, little porter jobs” (Depoimento de Louis Banks, p.30).

gem em *Clock*, pois, na peça de Miller, Banks ainda estava numa situação difícil em 1935, sendo preso e tendo que colher algodão para sobreviver (cf. 2012, p. 463-4).

Curiosamente, 1933 foi o ano em que Roosevelt entrou no poder e criou as agências federais de regulação da economia, além dos programas de assistência aos desempregados. Banks diz a Terkel que também trabalhou na WPA, e até ironiza o trabalho que fazia (embora valorize a renda que este emprego lhe trouxe): “Trabalhei na WPA, ganhando 27 dólares e 50 centavos. A gente cavava uma valeta e cobria com terra de volta. Você pensava que estava rico. Podia comprar algumas roupas. Antes disso, você queria dinheiro, não tinha nada. Nenhuma roupa para as crianças”<sup>844</sup>. Do mesmo modo, em *The American Clock*, o personagem Banks aparece num andaime, pintando uma ponte (2012, p. 463) – uma provável referência a este emprego do veterano na WPA (embora, como dito anteriormente, esta imagem também pode se referir ao tempo em que Banks era preso e teve que participar de trabalhos forçados nas *chain gangs* da época).

O veterano do Arkansas também comenta sobre a sua entrada no exército americano num momento próximo ao da Segunda Guerra Mundial. Banks deixa claro em *Hard Times* que preferia, naquele momento, lutar na guerra, matar e morrer pelos Estados Unidos, do que sofrer com as restrições da Depressão. Tal afirmação indica como a crise econômica dos anos 1930 foi nociva aos americanos. Uma vez que estava economicamente estabilizado, Banks não tinha medo dos horrores do conflito bélico. Tal como muitos, de certa forma, sua visão é de que estas guerras salvaram a economia norte-americana, e lhe deram uma estabilidade econômica que não existia antes:

Quando veio a guerra, eu estava muito feliz de ter entrado no exército. Eu sabia que estava seguro. Eu pus um uniforme, e disse, “agora estou seguro”. Eu tinha dinheiro, eu tinha comida (...). Eu sabia que, vivendo nas ruas ou como andarilho, eu podia ser morto a qualquer momento.

Eu preferia estar no exército. Fora dele, eu ficava muito maltrapilho e não tinha emprego. Eu estava feliz em pôr um uniforme do exército norte-americano e ter um pouco de comida. Eu não tinha medo do rifle. No exército, eu não iria morrer num trem, eu não iria morrer de fome. Eu estava feliz em saudar e olhar e ver todos os bons soldados dos Estados Unidos. Eu era um bom soldado e ganhei cinco estrelas na batalha. Eu preferia estar no exército agora a ver outra Depressão.<sup>845</sup>

<sup>844</sup> “Work on WPA, earn \$27.50. We just dig a ditch and cover it back up. You thought you was rich. You could buy a suit of clothes. Before that, you wanted money, you didn’t have any. No clothes for the kids” (Depoimento de Louis Banks, p.30).

<sup>845</sup> “When the war came, I was so glad when I got in the army. I knew I was safe. I put a uniform on, and I said, ‘Now I’m safe’. I had money comin’, I had food comin’ (...). I knew on the streets or hoboing, I might be killed any time.

Banks prefere a “morte heroica” e patriótica na Segunda Guerra do que a “morte por fome” durante a Depressão. Em *The American Clock*, o veterano negro aparece com vários soldados atrás dele no final da peça. Num procedimento épico, suas falas comentam, para a plateia, o diálogo entre Lee e Sidney sobre os amigos mortos em conflitos bélicos americanos. No texto de Miller, quando uma palavra dita por Banks tem que ser repetida pelos soldados, ela é destacada em itálico.

Assim como ocorre durante toda a peça, as falas utilizadas pelo personagem Banks nestas cenas finais de *Clock* ecoam frases ditas pelo Banks entrevistado por Terkel. Tal como é possível ver no parágrafo citado acima, quando o personagem diz, em *Clock*, “Eu estava feliz em saudar e olhar e ver todos os bons soldados dos Estados Unidos. Eu era um bom soldado e ganhei cinco estrelas na batalha” (2012, p. 492), esta frase é idêntica à que é dita em *Hard Times*. As duas únicas diferenças é que Miller acrescenta um “também” no enunciado (“Eu era um bom soldado também”), e pede para que os atores que representam os soldados repitam junto com Banks os termos “bons soldados”, “soldado também”, e três vezes a palavra “cinco”, remetendo às estrelas que o veterano negro conseguira em batalhas (todos estes termos escritos em itálico no texto da peça)<sup>846</sup>.

Assim, os “bons soldados” dos Estados Unidos são enfatizados pela palavra italicizada; no entanto, quando Banks vai dizer que é um “bom soldado”, o itálico recai sobre a palavra “também”, e não sobre o termo “bom”, o que pode significar que o entrevistado de Terkel era mais um entre milhões que passaram pelo exército americano, e foram condecorados ou não, conseguiram permanecer vivos ou não.

Outra frase dita pelo personagem Banks que ecoa o parágrafo citado acima, oriundo de sua entrevista a Terkel, reforça o fato de que o veterano, ironicamente, se sentia mais seguro no exército, mesmo com a ameaça de ser morto em batalha, do que em suas viagens de trem durante a Depressão: “Quando veio a *guerra* eu estava tão *feliz* no momento em que entrei no *exército*. Um homem podia ser realmente *morto* a qualquer hora naqueles trens, mas com aquele uniforme, eu disse: ‘Agora estou seguro’” (2012, p.491)<sup>847</sup>. Estas repetições de termos

---

I’d rather be in the army than outside where I was so raggedy and didn’t have no jobs. I was glad to put on a United States Army uniform and get some food. I didn’t care about the rifle what scared me [sic]. In the army, I wasn’t gettin’ killed on a train, I wasn’t gonna starve. I felt proud to salute and look around and see all the good soldiers of the United States. I was a good soldier and got five battle stars. I’d rather be in the army now than see another Depression” (Depoimento de Louis Banks, p.31).

<sup>846</sup> BANKS: I felt proud to salute and look around and see all the *good soldiers* of the United States. I was a good *soldier too* and got five battle stars.

<sup>847</sup> BANKS: When the *war* came I was so *glad* when I got in the *army*. A man could be *killed* anytime at all on those trains, but with that uniform on I said, ‘Now I am safe’.

por parte dos outros soldados têm um ritmo marcial militar, constante. Além disso, as palavras-chave escolhidas por Miller para serem repetidas estão dentro de um determinado campo semântico: a “guerra” e o “exército”, de certa forma, fazem a sociedade americana “feliz” devido à prosperidade econômica que trouxeram ao longo da história dos EUA e à sensação patriótica de que o país está libertando outros povos de inimigos, mas também transformam muitos jovens soldados em “mortos”, e trazem horrores de guerra a nações estrangeiras. Por meio destes efeitos, o dramaturgo ironiza e relativiza o heroísmo da atuação norte-americana na Segunda Guerra Mundial e em outros conflitos bélicos.

Outra transposição literal de trechos da entrevista de Louis Banks em *Hard Times* para as falas do personagem Banks em *The American Clock* chama a atenção. Ela faz referência ao general Custer:

Quando eu estava perambulando pelas Dakotas e por Montana, lá onde houve a resistência do General Custer, próximo do rio *Little Big Horn*, eu escrevi meu nome ali, sim, senhor. Para as memórias; só para constar; então meu nome sempre vai estar lá. Sim, senhor (Banks, em *Hard Times*)<sup>848</sup>.

Um dia eu estava perambulando no interior do país – as Dakotas, Montana – e cheguei próximo ao monumento pela resistência do General Custer, próximo do rio *Little Big Horn*. E eu escrevi meu nome ali, sim, senhor. Para as memórias; só para constar; então meu nome vai estar lá para sempre. Sim, senhor (Banks, em *The American Clock*)<sup>849</sup>.

Esta menção feita por Banks ao monumento do General Custer é bastante significativa, tornando-se irônica tanto no livro de Terkel quanto na peça de Miller. Tal monumento se refere a um acontecimento histórico de 25 de junho de 1876.

O tenente-coronel George A. Custer e a sétima cavalaria lutavam contra os índios Sioux e Cheyenne. Os EUA tinham feito um acordo com os Sioux para que estes tivessem a posse de uma região chamada *Black Hills*, situada no estado americano de Dakota do Sul. No entanto, quando o ouro foi descoberto neste local, o governo americano procurou tirar os indígenas desta região, no intuito de conceder aos mineiros brancos a autorização para a extração aurífera.

<sup>848</sup> “When I was hoboin’ through the Dakotas and Montana, down there by General Custer’s Last Stand, Little Big Horn, I wrote my name down, yes, sir. For the memories, just for the note, so it will always be there. Yes, sir” (Depoimento de Louis Banks, p.31-2).

<sup>849</sup> BANKS: One time I was hoboin’ through that high country – the Dakotas, Montana – I come to the monument for General Custer’s Last Stand, Little Big Horn. And I wrote my name on it, yes, sir. For the memories; just for the note; so my name will be up there forever. Yes, sir... (2012, p.493).

Como os índios se recusavam a deixar o local, a missão de Custer era tirá-los desta região. Ele foi orientado a esperar por reforço para atacar os indígenas, e esta espera seria próxima ao rio *Little Big Horn*, que passa pelos estados norte-americanos de Montana e Wyoming. No entanto, ao ver a presença de índios liderados pelo lendário Touro Sentado (*Sitting Bull*), Custer resolveu não esperar e os atacou. O resultado foi que ele e 265 soldados foram massacrados em menos de uma hora. Quando as tropas de reforço chegaram, o tenente-coronel e seus subordinados já estavam mortos.

Este acontecimento é conhecido como “*Custer’s Last Stand*” (a última resistência de Custer), e representou uma pequena vitória bélica dos índios; no entanto, tropas federais foram enviadas para a região, e os indígenas se entregaram. Touro Sentado, por sua vez, fugiu para o Canadá.<sup>850</sup>

De certa forma, no universo cultural americano, o General Custer pode ser visto, neste episódio, como um herói de guerra, uma vez que, mesmo em menor número, ele e seus soldados resistiram e lutaram até à morte contra os índios. No entanto, se considerarmos o contexto histórico em que esta batalha se situa, é possível verificar que os indígenas foram expulsos de sua própria terra, sendo que o governo americano, almejando obter o ouro daquele local, não cumpriu com a palavra de que manteria os Sioux em seu território. Vista sob este ponto de vista, podemos dizer que a resistência de Custer, na verdade, funcionou como um instrumento da administração estadunidense da época para expulsar estes índios de sua própria região.

Curiosamente, Banks diz ter encontrado e escrito o seu nome no monumento erguido ao General Custer ainda durante a Depressão, quando viajava pelo país como *hobo*. Com isso, ele tinha a certeza de que seu nome estaria, de alguma forma, registrado na história dos EUA. Este fato já aponta para a relação irônica entre a fala de Banks e o contexto histórico em que ela se insere, algo percebido por Miller e por Terkel.

Se o veterano negro, em *Hard Times*, vê um grande heroísmo em sua participação na Segunda Guerra Mundial e no combate ao nazismo, e, de certa forma, compara este heroísmo ao ato marcial do General Custer, em ambos os casos há muitas contradições nestes atos bélicos. Durante a Segunda Guerra, da qual Banks participou, as forças armadas americanas foram capazes de autorizar o lançamento da bomba de Hiroshima, por exemplo, prejudicando a milhões de japoneses; e, em relação ao General Custer, sua ação era voltada à obtenção de

---

<sup>850</sup> “The Battle of Little Big Horn was a short-lived victory for the Native Americans. Federal troops soon poured into the Black Hills. While many Native Americans surrendered, Sitting Bull escaped to Canada.”

Fonte: AMERICA’S STORY FROM AMERICA’S LIBRARY (LIBRARY OF CONGRESS). Custer’s Last Stand (June 25, 1876). Disponível em: [http://www.americaslibrary.gov/jb/recon/jb\\_recon\\_custer\\_3.html](http://www.americaslibrary.gov/jb/recon/jb_recon_custer_3.html). Acesso em: 10 jul. 2014.



ouro por parte do governo estadunidense, e se tornou prejudicial aos índios dos EUA. A aproximação que acaba sendo feita por Banks destes dois acontecimentos históricos (o de 1876 e o conflito mundial que terminou em 1945) é utilizada tanto em *Clock* quanto em *Hard Times* para a análise deste processo histórico norte-americano baseado em ações militares.

Tanto na peça como no livro de Terkel, a ironia em torno desta referência ao monumento do General Custer é construída de forma bastante peculiar. Em *Clock*, Banks tem esta fala não muito depois de os atores comentarem sobre a guerra do Vietnã, muito criticada por vários setores da sociedade norte-americana pelas atrocidades cometidas nela. Já em *Hard Times*, as frases de Banks vêm após um comentário de Terkel dizendo que, quando sair do hospital em que se recupera (o entrevistador parece não deixar claro qual é o problema de saúde do veterano), o ex-*hobo* voltará a seu emprego como *washroom attendant* (uma espécie de zelador de banheiros) num dos principais hotéis de Chicago. Isto mostra que, apesar de tentar deixar o seu nome escrito no monumento de Custer e na história dos EUA, de elogiar as forças armadas estadunidenses e seu heroísmo, e de se orgulhar em receber cinco estrelas por suas participações em batalhas, Banks não teve o reconhecimento do exército por seus serviços: a fala de Terkel deixa implícito que, de certa forma, o ex-soldado tem que trabalhar como funcionário num hotel para sobreviver.

O orgulho que Banks sente de sua função de soldado na Segunda Guerra Mundial e a estabilidade econômica que esta ocupação lhe trouxe contrastam, em *Hard Times*, com a sua situação, no momento da entrevista, de saúde ruim e aparente condição financeira difícil (como funcionário num hotel). Além disso, contrastam também com as referências que os entrevistados de Terkel fazem à chamada *Bonus March* (a marcha para o bônus): “O ódio dos veteranos da Primeira Guerra Mundial, agora sem emprego, com suas famílias passando fome, levou à Washington a Marcha para o Bônus dos Veteranos na primavera e no verão de 1932<sup>851</sup>” (ZINN, 2010, p. 288).

Para cobrar do governo norte-americano um bônus financeiro, veteranos de guerra marcharam para Washington D.C. na esperança de negociar com o presidente Hoover que, não só lhes negou tal benefício (uma vez que o país já apresentava indícios de uma crise econômica) como ainda os repreendeu com o uso de força policial, que incluía, dentre outras coisas, gás lacrimogêneo, quatro tropas da cavalaria e seis tanques de guerra:

---

<sup>851</sup> “The anger of the veterans of the First World War, now without work, his family hungry, led to the march of the Bonus Army to Washington in the spring and summer of 1932”.

Um soldado negro e alto, de mais de 1,80m de altura, tinha consigo uma grande bandeira dos EUA, a qual estava carregando. Ele era um dos que marchavam pelo bônus. Ele virou para um dos soldados que estavam empurrando-o e dizendo: “Calma aí, seu negro bastardo”. Era isto. O soldado negro virou e disse: “Não tente me empurrar. Eu lutei por esta bandeira. Eu lutei por esta bandeira na França e eu vou lutar por ela aqui na avenida Pennsylvania”. O outro soldado bateu nele, nas suas pernas, com a baioneta. Eu acho que o soldado negro se machucou. Mas eu não sei se ele foi para o hospital (Depoimento de Jim Sheridan)<sup>852</sup>.

Esta repressão, que indica a falta de reconhecimento governamental aos veteranos de guerra (da qual Banks também é um exemplo), gerou mortes e ferimentos aos ex-combatentes e seus familiares: “Quando tudo terminou, dois veteranos estavam mortos, uma criança de 11 semanas também havia morrido, um garoto de 8 anos ficou parcialmente cego com o gás lacrimogêneo, dois policiais fraturaram o crânio, e muitos veteranos foram feridos pelo gás<sup>853</sup>” (ZINN, 2010, p. 288-9).

Louis Banks é um dos entrevistados de Terkel de cujos relatos Miller mais extrai elementos para compor as falas do personagem homônimo em *Clock*, sendo que este também narra e faz comentários à plateia. O dramaturgo chega a transpor literalmente alguns trechos da entrevista de Banks para a peça. A importância de seu depoimento, tanto em *Hard Times* quanto em *The American Clock*, é muito grande, uma vez que ele representa tanto as dificuldades financeiras dos americanos durante a Depressão nos anos 1930, quanto a prosperidade econômica dos EUA nos anos 1940, impulsionada pela Segunda Guerra Mundial. Banks simboliza também, entre outras coisas, o sofrimento dos negros durante a recessão da década de 1930, a não realização do Sonho Americano (para o veterano, ser chefe de cozinha) com o esforço individual (o que contraria, por exemplo, os depoimentos de Rossman e Tony Soma), além da relativização do heroísmo patriótico da Segunda Guerra Mundial: Banks não tem a sua bravura reconhecida financeiramente, já que precisa trabalhar num hotel para sobreviver<sup>854</sup>.

---

<sup>852</sup> "A big colored soldier, about six feet tall, had a big American flag he was carrying. He was one of the bonus marchers. He turned to one of the soldiers who was pushing him along, saying: 'Get along there, you big black bastard'. That was it. He turned and said: 'Don't try to push me. I fought for this flag. I fought for this flag in France and I'm gonna fight for it here on Pennsylvania Avenue'. The soldier hit him on the side of the legs with the bayonet. I think he was injured. But I don't know if he was sent to the hospital" (Depoimento de Jim Sheridan, seção "A Marcha [*The March*]", p.7). In: TERKEL (1986).

<sup>853</sup> "When it was all over, two veterans had been shot to death, an eleven-week-old baby had died, an eight-year-old boy was partially blinded by gas, two police had fractured skulls, and a thousand veterans were injured by gas".

<sup>854</sup> Zinn comenta que "Branco e negro foram segregados nas Forças Armadas [Blacks and whites were segregated in the armed forces]" (ZINN, 2010, p. 298).

**Personagens com nomes diferentes, mas características semelhantes aos entrevistados de *Hard Times***

Alguns personagens de *The American Clock* têm nomes diferentes, mas características e falas muito semelhantes a de entrevistados de *Hard Times*, de tal forma que não é difícil identificá-los e associar personagem e entrevistado.

**Henry Taylor (Harry Terrell)**

O depoimento de Harry Terrell em *Hard Times* é a provável inspiração de Miller para criar Henry Taylor, o fazendeiro de Iowa que aparece em *The American Clock* numa cena em que ele teria sua propriedade, seu gado e seu maquinário agrícola leiloados se não fosse a mobilização coletiva dos proprietários rurais locais. Nesta ação dos fazendeiros de Iowa, há o quase enforcamento do juiz Bradley, responsável pelo leilão na região.

Em *Hard Times*, não é a fazenda de Terrell responsável pelo quase enforcamento do juiz, nem tampouco Harry se torna um *hobo* faminto que bate à porta dos Baum em busca de emprego e comida. No entanto, Terrell fala do episódio com o juiz Bradley, e da tentativa de enforcamento cuja existência histórica é comprovada pelos depoimentos do livro de Terkel (ou seja, por meio da história oral). Ele se refere ao movimento radical dos fazendeiros de Iowa e de seu objetivo de aumentar o preço dos produtos e evitar os leilões por dívidas, comuns durante a Depressão.

Terrell se vê como alguém ligado ao contexto rural: “Naturalmente, eu fui um fazendeiro, porque eu nunca saí da fazenda até ir para a faculdade aos vinte e dois anos<sup>855</sup>”. Ele comenta que seu tio estava entre os proprietários rurais que perderam suas terras neste período: “320 acres de terra, terra boa, que meu tio possuía e cuidava para plantar, foi perdida porque a hipoteca venceu. Parte da melhor terra do estado, e ninguém lhe emprestava um centavo<sup>856</sup>”.

Vemos, novamente, neste trecho da entrevista de Terrell, a dependência que muitos americanos (neste caso, os fazendeiros de Iowa) tinham do crédito financeiro (bancário). Num momento de crise, quando a concessão destes empréstimos começou a faltar, os proprietários

<sup>855</sup> “I had naturally been a farmer, ‘cause I never went off the farm until I went to college when I was twenty-two years old” (Depoimento de Harry Terrell, seção “O fazendeiro é o homem [*The Farmer Is The Man*]”, p. 2). In: TERKEL (1986).

<sup>856</sup> “320 acres of farm land, fine land, that my uncle owned and cleared, he lost it. ‘Cause they foreclosed the mortgage. Some of the best in the state, and he couldn’t borrow a dime” (Depoimento de Harry Terrell, p. 2).

rurais passaram por muitas dificuldades. O tio do entrevistado tentou conseguir este crédito utilizando o nome do sobrinho, e sugerindo a hipoteca dos bens do parente de Harry para obtê-lo.

Curiosamente, os bens que seriam hipotecados são muito semelhantes aos que, Henry Taylor, em *The American Clock* (cf. p. 438-9), perderia no leilão por não pagar suas dívidas aos bancos: uma colheitadeira e um trator John Deere (na peça, o trator é mencionado primeiro), 16 cabeças de gado (em *Clock*, são 26 vacas e 8 bezerros), algumas mulas (na peça, são duas), carroças (*wagons*) e ferramentas agrícolas. O tio de Terrell colocaria tudo isto em hipoteca por 850 dólares, numa atitude algo desesperada. No entanto, mesmo tendo raízes profundas e tradicionais na região, “um homem que vivia neste estado desde os dois anos de idade<sup>857</sup>”, o parente de Harry não obteve o empréstimo.

Não conseguindo empréstimos, e não conseguindo pagar as dívidas (especialmente com os bancos), os proprietários rurais tinham suas fazendas leiloadas. Para evitar isto, os fazendeiros resolveram se mobilizar coletivamente. Tal como ocorre em *The American Clock* (cf. 2012, p. 438-9), durante os leilões, estes proprietários rurais se uniam e faziam lances irrisórios pelas fazendas, no intuito de devolvê-las ao antigo dono. No entanto, se alguém tentasse, de fato, obter a propriedade rural com um lance “real”, esta pessoa teria sérios problemas com o movimento:

Este era o período em que a hipoteca de fazendas começava a nos atingir. Então havia vendas de dez centavos. Eles punham uma fazenda para vender e todos os vizinhos vinham, e estes vizinhos tinham a ideia de pagar 25 centavos num cavalo. Eles pagavam dez centavos por um arado. E quando o leilão chegava ao fim, eles davam tudo de volta ao antigo dono. Isto era legal e qualquer um que dava um lance diferente destes, que estava realmente tentando ter a posse da terra deste fazendeiro, teria sérios problemas como os vizinhos, tal como acontecia.<sup>858</sup>

Esta prática oriunda da ação e mobilização coletiva dos fazendeiros de Iowa de comprar as propriedades rurais por centavos e devolvê-las ao antigo dono enfurecia os bancos e os grandes investidores, interessados naquelas terras e em seus meios de produção: “Isto enfure-

---

<sup>857</sup> “He couldn’t get a loan, a man who lived in this state from the time he was two years old” (Depoimento de Harry Terrell, p. 3).

<sup>858</sup> “This was at the time that mortgaging of farms was getting home to us. So they was having ten cent sales. They’d put up a farmer’s property and have a sale and all the neighbors’d come in, and they got the idea of spending twenty-five cents for a horse. They was paying ten cents for a plow. And when it was all over, they’d all give it back to him. It was legal and anybody that bid against that thing, that was trying to get that man’s land, they would be dealt with seriously, as it were” (Depoimento de Harry Terrell, p. 3).

ceu todos aqueles que queriam manter os negócios tal como sempre foram<sup>859</sup>”. Deste modo, tais pessoas e instituições apoiaram o uso de xerifes nos leilões, no intuito de intimidar o movimento e permitir lances mais altos pelas terras.

Isso aumentou a tensão entre os proprietários rurais e aqueles que tinham interesse nas terras e nos bens destes, dando origem a episódios como o representado por Miller em *Clock* – a tentativa de enforcamento do juiz Bradley:

As pessoas estavam desesperadas. Elas chegaram ao ponto de quase enforçar o juiz. Porque elas pegaram-no vendendo fazendas hipotecadas, e não viam outra forma de parar o leilão. O juiz tinha programado um grande número de leilões. Isto tudo aconteceu em Le Mars. Elas pegaram o juiz na corte, levaram-no para fora e puseram uma corda em seu pescoço, sendo que esta corda estava amarrada numa árvore. Elas iriam enforcá-lo no modelo antigo de enforcamento de ladrões de cavalos. Mas alguém teve bom senso o bastante para parar o ato antes de ele ser concluído<sup>860</sup>.

Harry Terrell não é o único a comentar sobre o episódio com o juiz Bradley. Em *Hard Times*, há uma seção inteira que fala sobre a situação da área rural estadunidense, fortemente atingida pela crise econômica. Vários dos depoimentos desta seção se referem à tentativa de enforcamento citada. Entre eles, o de Frank Hentges: “O movimento dos fazendeiros, sim. Eles marcharam em direção ao fórum, onde o juiz Bradley estava sentado no banco. Os fazendeiros eram contra, vamos dizer, as perdas de fazendas. Eu acho que eles estavam certos. Eles tinham uma causa justa<sup>861</sup>”. Na verdade, os proprietários rurais, de acordo com Hentges, “tiraram o juiz de seu assento e puseram uma corda em volta de seu pescoço<sup>862</sup>”.

Se, no caso dos bancos, houve o chamado “feriado bancário [*Bank Holiday*]”, em que eles fecharam as portas para que o governo de Roosevelt pudesse intervir nas instituições bancárias e salvá-las da falência, segundo Harry Terrell, os fazendeiros tiveram o “feriado das fazendas [*Farm Holiday*]”, e tentaram apresentar, por meio de ações coletivas, movimentos de luta para, de certa forma, salvar a estrutura econômica dentro da qual as propriedades rurais estavam inseridas:

<sup>859</sup> “That infuriated all the people that wanted to carry on business as usual” (Depoimento de Harry Terrell, p. 3).

<sup>860</sup> “The people were desperate. They came very near hanging that judge. Because they caught this judge foreclosing farm mortgages, and they had no other way of stopping it. He had issued the whole bunch of foreclosures on his docket. It all happened in Le Mars. They took the judge out of his court and took him to the fairgrounds and they had a rope around his neck, and they had the rope over the limb of a tree. They were gonna string him up in the old horse thief fashion. But somebody had sense enough to stop the thing before it got too far” (Depoimento de Harry Terrell, p. 4).

<sup>861</sup> “Farmer’s Holidays, yeah. They marched up to the courthouse, where Judge Bradley was sitting on the bench. The farmers objected to, of, let’s say, the losing of the farm. I think they were right. They had a just cause” (Depoimento de Frank Hentges, seção “O fazendeiro é o homem [*The Farmer Is The Man*]”, p.19). In: TERKEL (1986).

<sup>862</sup> “They took the judge off his seat and put a rope around his neck” (Depoimento de Frank Hentges, p.20).

Eles faziam marchas, parecidas com as que temos hoje em dia. Eles vinham de todo o estado. Era na época do feriado das fazendas [*Farm Holiday*]. Era feito um piquete. O movimento dos fazendeiros queria impedir a ida dos produtos para o mercado, no intuito de fazer com que seus preços aumentassem. Havia também violência nos atos<sup>863</sup>.

Quando Terkel pergunta a Terrell se estes fazendeiros de Iowa, por meio de sua mobilização coletiva e ação política nos anos 1930, tinham o intuito de mudanças radicais na estrutura político-econômica dos Estados Unidos, o entrevistado dá a sua resposta negativa. Na visão de Terrell, os proprietários rurais de Iowa agiam muito mais movidos pelas dificuldades econômicas e por um pensamento conservador do que para defender qualquer ideia revolucionária, tentando não destruir a estrutura econômica, mas preservá-la:

Não, quanto mais próximo do fundo do poço você chega, mais conservador você fica. Sua terra é seu fogo. E ele não apoia nada que possa mudar a situação. Eu nunca vi nada no fazendeiro de Iowa que indicaria que ele poderia aceitar qualquer forma de governo diferente do que está acostumado. Na minha família, se meu avô e bisavô ouvissem minha posição política, ora, eles iriam se revirar no caixão. Eu acho que sem a Depressão esta região rural não seria mais do que republicana nos moldes de McKinley.<sup>864 865</sup>

Em *The American Clock*, tal concepção sobre o conservadorismo dos proprietários rurais de Iowa aparece nas falas de Henry Taylor para a família Baum (cf. 2012, p. 443), e também em comentários de Robertson e de Lee à plateia em versões antigas da peça.

Terrell comenta que seus familiares eram vizinhos da família do Presidente Hoover (o que indica a ligação que ainda havia, neste contexto histórico, entre poder político e estrutura econômica rural), e que esta também teve dificuldades durante a Depressão, num momento em que era comum a queima de produtos agrícolas no intuito de aumentar os preços:

Eu nasci do outro lado da estrada em que a fazenda do tio de Herbert Hoover ficava. Eu conhecia a família de Hoover, primos distantes do presidente. Meus amigos vendiam porcos para eles, cavalos, por-

<sup>863</sup> “They had marches, just like we have the marches nowadays. They came from all over the state. That was the time of the Farm Holiday. There was a picket line. The Farm Holiday movement was to hold the stuff off the market, to increase the price. It [sic] saw its violence, too” (Depoimento de Harry Terrell, p. 4).

<sup>864</sup> William McKinley, presidente republicano dos EUA (1897-1901). Em seu mandato, houve a Guerra Hispano-Americana, em que os americanos derrotaram os espanhóis, tirando do domínio hispânico as possessões de Cuba e Filipinas. Fonte: THE WHITE HOUSE *website*. Verbete sobre William McKinley. Disponível em: <https://www.whitehouse.gov/1600/presidents/williammckinley>. Acesso em: 29 mai. 2015.

<sup>865</sup> “No, the nearer to the ground you get, the nearer you are to conservative. His land is his fire. And he’s not for anything that might alter the situation. I never found anything in the Iowa farmer to indicate he would accept any form of government but his own. If my family, grandfather, great-grandfather, ever heard my political beliefs, why, they’d turn over in their graves. I don’t think that without the Depression this farm country would be anything but McKinley Republican” (Depoimento de Harry Terrell, p. 6).

cos Chester White por dois centavos a libra. Mesmo pessoas como eles também tiveram períodos difíceis, igual a todo o mundo. Este era o modo em que as coisas estavam caminhando. O milho era vendido por oito centavos a porção. Houve uma região em que as pessoas insistiram em queimar o milho para aquecer o fórum, porque era mais barato que o carvão<sup>866</sup>.

Diferentemente de Henry Taylor, que se torna um *hobo* e, faminto, bate na porta dos Baum em busca de emprego e comida, Harry Terrell não passa tantas dificuldades financeiras assim: ele chega a viajar para a Europa, onde conversa com membros do governo de Hitler ligados ao setor agrícola: “Os homens de Hitler estavam muito interessados pelo fato de que participei de uma greve de fazendeiros no norte de Iowa<sup>867</sup>”. O governo nazista estava tentando controlar os movimentos de proprietários rurais da Alemanha. Terrell perguntou a um destes membros da administração central alemã: “O que vocês fazem com estas pessoas?<sup>868</sup>”, e ouviu como resposta: “Eles têm que se acertar com o governo ou a gente acaba com eles<sup>869</sup>”, indicando a repressão nazista a este tipo de mobilização coletiva oriunda do setor rural.

Em relação ao *New Deal* de Roosevelt, que tinha programas voltados ao setor agrícola, a opinião de Terrell é a de que as medidas do presidente democrata ajudaram consideravelmente os proprietários rurais. No entanto, o agronegócio, os latifúndios e o êxodo rural (cuja ameaça ao pequeno proprietário, de certa forma, já está presente no episódio com o juiz Bradley), segundo Harry, estão tornando cada vez mais difícil o desenvolvimento da pequena propriedade:

Muitos dos fazendeiros não têm nenhum membro da família para cuidar das propriedades rurais. As crianças estão indo para as cidades. Suas terras acabam sendo anexadas a latifúndios da região. O pequeno proprietário rural está virando uma coisa do passado. Cada vez mais e mais latifúndios. Menos e menos pessoas<sup>870</sup>.

---

<sup>866</sup> “I was born across the road from the farm of Herbert Hoover’s uncle. I knew the Hoover family, distant cousins of the President. My folks sold hogs for ‘em, thoroughbred, pure Chester White hogs at two cents a pound. Even people like them, they had times just like the rest of us. That’s the way it was going. Corn was going for eight cents a bushel. One county insisted on burning corn to heat the courthouse, ‘cause it was cheaper than coal” (Depoimento de Harry Terrell, p. 3).

<sup>867</sup> “You know, Hitler’s men were awfully interested that I’d been through a farm strike in northern Iowa” (Depoimento de Harry Terrell, p. 6).

<sup>868</sup> “What do you do with these people?” (Depoimento de Harry Terrell, p.6).

<sup>869</sup> “They’ve got to come to terms with the government or we’ll just wipe them out” (Depoimento de Harry Terrell, p. 6).

<sup>870</sup> “Many of the farm families can’t get any of their family to farm it. The children are goin’ to the cities. The farm is just going on the block and is added to some other big land holding in the community. The individual farmer is becoming a thing of the past. Larger and larger holdings, fewer and fewer people” (Depoimento de Harry Terrell, p. 8).

Quando Terkel pergunta a Terrell se uma “economia de guerra” ajuda o proprietário rural, este responde que a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, trouxe prosperidade econômica para os EUA, mas não ajudou tanto assim o pequeno proprietário. Neste sentido, sua visão crítica do conflito bélico contrasta com a de Louis Banks:

Não está ajudando - não o pequeno proprietário rural. Ele está tendo o pior disto tudo o tempo inteiro. Você nunca viu uma guerra ajudar um produtor agrícola, a não ser temporariamente. Apesar de eu odiar dizer isto, a Segunda Guerra Mundial realmente acabou com a Grande Depressão. Eu acho que nós resolvemos nossos problemas matando nossos jovens e os de outros países<sup>871</sup>.

Deste modo, podemos dizer que Miller utilizou consideravelmente o depoimento de Harry Terrell em *Hard Times* para compor o personagem Henry Taylor em *Clock*, no intuito de representar cenicamente as dificuldades econômicas da área rural dos EUA (particularmente, de Iowa, estado de origem do presidente Hoover) no contexto da Depressão. Tais dificuldades fizeram, inclusive, com que fazendeiros tidos como republicanos e conservadores tivessem atitudes radicais de mobilização coletiva para, ironicamente, protegerem suas propriedades e o preço de seus produtos.

### **Irene (Mrs. Willye Jeffries)**

Irene é outra personagem que tem um papel muito importante em *The American Clock*. Ela é descrita na rubrica da peça como uma senhora negra de meia idade, sendo que, ao chegar à beira da miséria durante a Depressão, Irene se une a movimentos coletivos no intuito de lutar por melhores condições de vida. Tal como Henry Taylor, a senhora afrodescendente atua em *Clock* como personagem (na cena em que Lee e Moe vão ao *relief office*) e como narradora, tecendo comentários à plateia sobre o que ocorre em cenas da peça.

Miller também se baseou, muito provavelmente, nos depoimentos de *Hard Times* para construir esta personagem – mais especificamente, na entrevista de Mrs. Willye Jeffries. Os relatos desta senhora no livro de Terkel revelam que, após perder tudo com a Depressão, Mrs. Jeffries procurou se organizar ao lado de pessoas que estivessem na mesma situação que ela para lutar por seus direitos e por melhorias econômicas.

---

<sup>871</sup> “No, it isn’t. Not the small farmer. He’s getting the worst of it all the time. You never see a war help the farmer, except temporarily. Much as I hate to say it, the Second World War *did* end the Great Depression. I think we solve our problems by killing our boys and others” (Depoimento de Harry Terrell, p. 8).



A descrição que Terkel faz de Mrs. Willye Jeffries é muito semelhante à de Irene em *The American Clock*: “Uma mulher de aparência frágil: a cor negra de sua pele é reforçada pela surpreendente cor branca de seu cabelo<sup>872</sup>”. Além disso, tal como Irene, Mrs. Jeffries se une a outras pessoas num movimento chamado “Aliança dos Trabalhadores - Local 45” (cf. 2012, p. 472-3<sup>873</sup>), no intuito de organizar a luta coletiva por melhorias econômicas. No entanto, esta mobilização teve muito percalços, tal como a senhora comenta em *Hard Times*: “A gente tinha o que era chamado de Aliança dos Trabalhadores. Local 45, o qual eu era secretária e tesoureira. E a gente ia em locais de assistência social [*relief stations*], às vezes sendo presos duas, três vezes por dia<sup>874</sup>”.

Ao longo de sua entrevista, Mrs. Jeffries descreve a atuação do movimento e de sua militância política. Exemplo disso ocorre quando ela narra um episódio em que a organização lutou para que uma senhora idosa pudesse ter um enterro digno:

A gente estava lutando por uma senhora idosa que tinha morrido. E a assistência social não queria dar cem dólares para o enterro. Eles não queriam te dar nada de qualquer forma. Juntamos mais ou menos 50 pessoas e fomos para a assistência social. “Vamos ficar aqui até conseguir os cem dólares para esta senhora idosa”. Finalmente conseguimos o dinheiro.<sup>875</sup>

Em certos momentos, as reivindicações não eram atendidas, o movimento se tornava mais radical, havia confrontos com policiais, e eram as mulheres, muitas vezes, as responsáveis pelas ações mais incisivas:

Havia também muitas mulheres polonesas nesta organização. Elas tinham pimenta-caiena, e elas jogavam pimenta nos olhos dos policiais; ninguém sabia quem tinha feito isso, mas eles ficavam cegos. Aquela pimenta-caiena, aquela pimenta vermelha. Muitas vezes, os homens apanhavam, mas se levantavam e continuavam lutando. As mulheres, elas tinham o papel mais importante<sup>876</sup>.

<sup>872</sup> “A wisp of a woman: the black of her skin is highlighted by the startling white of her hair (Comentários de Terkel pontuando o depoimento de Mrs. Willye Jeffries, seção “Despejos, prisões e outros males correntes [*Evictions, Arrests and Other Running Sores*]”, p. 1). In: TERKEL (1986).

<sup>873</sup> IRENE: Mr. Ryan, you ain’t talkin’ to me, you talkin’ to Local Forty-five of the Workers Alliance, and you know what that mean (grifo meu). O personagem de origem irlandesa Dugan, em seguida, ri e chama o movimento de segmento do Partido Comunista.

<sup>874</sup> “Now we had what was known as the Workers Alliance. Local 45, for which I was secretary and treasurer. And we were going into relief stations, sometimes gettin’ arrested two, three times a day” (Depoimento de Mrs. Willye Jeffries, seção “Despejos, prisões e outros males correntes [*Evictions, Arrests and Other Running Sores*]”, p. 1). In: TERKEL (1986).

<sup>875</sup> “We were fighting for an old lady that had died. And the relief wouldn’t give ‘em hundred dollars towards the burial. They didn’t want to give you nothing anyway. We got a crowd of about fifty people and went to the station. We gonna stay until we get this hundred dollars for this old lady. We finally succeeded in getting it” (Depoimento de Mrs. Willye Jeffries, p.2).

<sup>876</sup> “There were a lot of Polish women in this organization, too. They had cayenne pepper, and they threw it in those policemen’s eyes, and nobody knew who done it, but they went blind. That cayenne pepper, that red pep-

Em *The American Clock* (cf. 2012, p. 476), Irene diz que falava com os juízes e lutava por direitos e melhorias utilizando uma pasta que tinha jornais velhos e pimenta-caiena – provavelmente, Miller se utiliza desta referência feita por Mrs. Jeffries à pimenta-caiena, usada como arma no confronto com policiais, e a transforma em referência feita por Irene. Nesta mesma fala da personagem, a senhora afrodescendente diz que as dificuldades oriundas da Depressão a tornaram “muito dura [*get mean*]” e disposta a lutar por seus direitos. O mesmo ocorre com Mrs. Jeffries, tal como ela comenta em seu depoimento a Terkel:

Quando meu marido morreu, minha filha não tinha nem dois anos (...). Bem, eu tinha esta pequena garotinha e eu só pensava que todo o mundo estava mandando em mim porque meu marido tinha morrido. E eu fiquei muito dura. Muito dura.

Então eu fui para um lugar – um prédio velho que foi demolido e hoje não existe mais. Os banheiros eram todos nos corredores. Você podia dar de cara com a água descendo as escadas. Não era adequado para nenhum ser humano viver. Eu ouvi falar sobre este prédio, e fui para lá para começar uma luta. E eu fiz uma boa luta.<sup>877</sup>

A única forma que Mrs. Jeffries encontrou de resolver seus problemas foi organizando uma mobilização com pessoas que, tal como ela, estavam vivendo em difícil situação econômica, e até mesmo na iminência do despejo. Num dos locais em que viveu e participou desta luta coletiva, o dono do prédio tentou suborná-la com favores individuais para que ela ajudasse a parar com a mobilização dos moradores. No entanto, seu senso de solidariedade era maior do que suas aspirações individuais. A esta tentativa de suborno, ela disse ao proprietário: “Olha só, estas pessoas que eu estou organizando são meu povo e eu não vou vendê-las. Seu dinheiro é ilegal<sup>878</sup>”.

Quando não conseguiam suborná-la, outras estratégias de repressão eram tentadas por estes proprietários de prédios aos quais Mrs. Jeffries e as pessoas do movimento reivindicavam melhorias - tal como, auxiliados por policiais, tentar provar que viúvas não estavam sozinhas, o que lhes tirava o direito de receber auxílio governamental:

---

per. A lot of the time, the men were knocked down, but they get right up and fight again. The women, they played the biggest roles” (Depoimento de Mrs. Willye Jeffries, p.3).

<sup>877</sup> “When my husband fell dead, my daughter wasn’t two years old (...). Well, I had this little girl and I just thought everybody was pushing me around because my husband was gone. And I was very mean. Very mean. So I moved in a place – the old building is torn down now. The bathrooms and toilets were all on the halls. You could meet the water coming downstairs. It wasn’t fit for anybody to live in. I heard about it, and I moved in there to get into a fight. And I got a good fight” (Depoimento de Mrs. Willye Jeffries, p.4-5).

<sup>878</sup> “Look, these people I’m organizing are my people and I do not sell them out. Your money is counterfeit” (Depoimento de Mrs. Willye Jeffries, p.5).

E, querido, Wilkins [o dono do prédio] tinha com ele vários policiais pagos. Eles eram detetives, homens à paisana, da Rua 48. Ele tinha uma lista de todas as viúvas que viviam no prédio, e estavam sendo ajudadas pela assistência social. Ele deu estes nomes para os policiais, e mais ou menos onze e meia ou doze horas, eles entravam e batiam na sua porta para ver se tinha algum homem lá dentro. Veja, em todo local que achavam um homem, estas viúvas eram excluídas do programa de assistência social.<sup>879</sup>

Neste sentido, policiais entraram na residência de Mrs. Jeffries para verificar se encontravam algum homem lá dentro. Ela começou a bater no policial com um cabo de vassoura (*broom handle*) e foi presa. No dia do seu julgamento, “Todo o mundo do *South Side* que pertencia à Aliança dos Trabalhadores estava na corte naquela manhã<sup>880</sup>”, manifestando-se a favor de Jeffries. Por fim, ela foi liberada pelo juiz, e pôde voltar para casa.

Depois deste episódio, no intuito de continuar sua luta política e lutar pelo movimento, ela começou a frequentar tribunais, e muitos passaram a chamá-la de “advogada”. A grande semelhança entre as palavras usadas por Mrs. Jeffries neste trecho da entrevista e a fala de Irene na peça (cf. 2012, p. 476) chama a atenção:

Eu estava lutando pelos inquilinos neste momento e, sabe, eu não me importava em ir para os tribunais com todas aquelas outras pessoas. Elas pensavam que eu era uma advogada (ela ri).

Veja, eu tinha uma pasta grande e marrom. E depois, elas começavam a gritar no tribunal toda vez que eu estava nele, duas ou três vezes por dia: “Aquela senhora advogada!”. Eu punha alguns jornais rasgados dentro da minha pasta (ela ri). Eles eram meus livros de Direito. Eu tinha pessoas rindo disto o tempo todo: “Aí vem aquela senhora advogada!” Eu ia à frente, a cada julgamento... e eu estava com meu rosário pendurado na pasta. O juiz tinha o dele, também. E eu tinha um pequeno bolso, aqui, com um crucifixo. Ele pensava que eu era católica também (ela ri). Eu não perdia um caso.<sup>881</sup>

Outro trecho do depoimento de Mrs. Jeffries indica como sua luta sempre foi voltada ao bem coletivo, e não ao bem próprio. Ela conseguiu que o proprietário pintasse o seu apar-

<sup>879</sup> “And, honey, Wilkins had him a paid-off bunch of police officers. They were detectives, plainclothesmen, from Forty-Eighth Street. He had a list of every widow woman living in the building, and was on relief. He gave those names to the police officers, and around eleven thirty or twelve o’clock, they’d come in and knock on your door to see if you had a man in there. See? Everywhere they found a man, they had those people on relief cut off” (Depoimento de Mrs. Willye Jeffries, p.5).

<sup>880</sup> “Everybody from the South Side that belonged to the Workers Alliance was over at the courtroom that morning” (Depoimento de Mrs. Willye Jeffries, p.6).

<sup>881</sup> “I was doing tenants’ work then and, you know, I didn’t mind going to court with all those other people. They thought I was a lawyer (Laughs). You see, I had a big, brown briefcase. And after, they commence to holler in court every time I go in court, two and three times a day: ‘This old lawyer woman!’ I got a whole lot of newspapers and tore ‘em up and put ‘em in that briefcase (Laughs). Them were my law books. I had people laughing about that all the time: ‘Here comes that old lawyer woman!’ Goin’ up front, case called... and I got my rosary laying there on that thing. The judge had on some, too. And I had a little pocket, here, stick the crucifix down. He thought I was a Catholic like him (Laughs). I didn’t lose a case” (Depoimento de Mrs. Willye Jeffries, p.7).

tamento; no entanto, Jeffries achou injusto que este benefício fosse só para ela, e organizou uma mobilização até que todos tivessem as melhorias que ela obteve. A vitória do movimento se deu por meio da recusa em pagar o aluguel ao proprietário do prédio enquanto as reivindicações não fossem atendidas:

Eu coletei o aluguel de todo o mundo. E eu não dei o dinheiro para ele. Eu disse: “você só vão pagar o aluguel quando tiverem as melhorias que eu tive”. Alguns deles queriam uma cama, alguns deles queriam linóleo e alguns deles queriam cadeiras e mesas<sup>882</sup>.

Segundo Jeffries, “o que quer que estas pessoas dissessem que queriam, elas conseguiam”, antes de o proprietário “receber o aluguel”<sup>883</sup>. O dono do prédio tentou despejá-la, pôs os móveis dela na rua, mas o movimento dos moradores era organizado. Neste sentido, a atitude do proprietário trouxe mais problemas do que soluções a ele:

Veja, mas a gente tinha um comitê. A gente tinha tudo combinado. Ficamos lá fora a semana inteira. Isto era para agitar os vizinhos. Mostrar para eles o que estava acontecendo. Eu tinha um amigo muito querido que vivia no mesmo prédio. Toda manhã, quando eu ficava cansada de fazer piquete, eu subia lá e dormia. Minha filhinha, ela dormia no andar de cima toda noite. Finalmente o proprietário veio. “Senhora Jeffries”, ele disse, “não há necessidade de tudo isto”. Eu disse: “Claro, não havia, mas você me pôs para fora. Então eu vou ficar aqui o tempo que eu quiser. Você não pode me expulsar daqui. Eu não estou na sua propriedade, estou num espaço público. O apartamento não pertence a você”.

Chovia, mas os homens tinham lonas. Nada [dos móveis] se estragou. A gente cozinhava e tinha mais para comer do que quando eu estava morando no prédio<sup>884</sup>.

Estes despejos aconteceram com ela e com outros membros do prédio, sendo que as pessoas que faziam parte da Aliança dos Trabalhadores se ajudavam mutuamente e combatiam este tipo de ação do proprietário. Com esta forma de luta política, segundo Terkel, Mrs.

<sup>882</sup> “I got everybody’s rent. And I wouldn’t give it to him. I said, ‘you’re gonna pay your rent when you got the decorations that I got.’ Some of ‘em wanted a bed and some of ‘em wanted linoleum and some of ‘em wanted chairs and tables” (Depoimento de Mrs. Willye Jeffries, p.8).

<sup>883</sup> “As they did the decorating, whatever those people said they wanted, they got it, before he got any rent” (Depoimento de Mrs. Willye Jeffries, p.9).

<sup>884</sup> “But we had a committee, see. We had everything arranged. We stayed out there a whole week. That was to excite the neighborhood. To what was happening. I had a very dear friend that lived around that same building. Every morning when I got tired from picketing, I’d go up there and sleep. My little daughter, she slept upstairs every night. So finally he came. ‘Miz Jeffries’, he say, ‘there’s no need for all this’. I said, ‘Sure, there wasn’t, but you put me out. So I’m gonna stay here as long as I want. You can’t put me off. I’m not on your property, I’m on city property. The block don’t belong to you’.

It rained, but the men had tarpaulins. Nothing got ruined. We cooked, we had more to eat out there than we had in the house” (Depoimento de Mrs. Willye Jeffries, p.9-10).

Jeffries “morou em vários prédios da área, entrando e saindo de confusões” oriundas da mobilização<sup>885</sup>.

Tal como Irene, em *The American Clock*, procurou convencer as pessoas do bairro a votar em Roosevelt (cf. 2012, p. 473), Mrs. Willye Jeffries também lutou para conseguir votos para o presidente democrata. Nas palavras de Terkel: “Durante a campanha eleitoral de 1936, ela era assistente do representante do Partido Democrata naquele distrito. Ela trouxe cada voto do seu prédio para Roosevelt. O proprietário era republicano<sup>886</sup>”. Jeffries comenta que quase foi despejada por isto: “Ele me ameaçou com o despejo porque eu fiz o prédio inteiro votar no Partido Democrata. Eu disse para ele: ‘Você devia estar neste barco também’<sup>887</sup>”.

Deste modo, Willye Jeffries (e, conseqüentemente, Irene, na peça) representa aqueles que perderam tudo durante a Depressão, até mesmo o local onde morar, e que acharam na mobilização coletiva a única forma de lutar contra as dificuldades econômicas. Ela termina o seu depoimento lamentando que a solidariedade existente entre as pessoas nos anos 1930, que gerava mobilizações coletivas em favor de melhorias sociais, não tenha mais encontrado tanto espaço na sociedade atual:

Ninguém tinha dinheiro. E nós formamos esta organização. A gente permitia que as pessoas pagassem dez centavos por mês. Aí a gente organizava festas e arrecadava dinheiro para continuar a mobilização. Mas a maioria das pessoas se apegou ao pouco dinheiro que recebiam quando veio a guerra. Aí você não podia falar nada para eles. Eles não precisavam de você, sabe. Nos anos 1930, quando as coisas estavam difíceis, e ninguém estava trabalhando, a gente dividia o que quer que a gente tivesse com os outros. A ajuda do governo vinha por meio daquele pequeno cheque, e eu pagava meu aluguel. Eles davam para você, então, um pouco da comida que sobrava, lembra? Você ia para o local de distribuição e pegava um pouco de carne, de feijão e de pão, entre outras coisas. A gente dividia esta comida com os amigos.

Agora, se eles veem que você não tem nada, eles não pensam em você. Eles jogam as coisas no lixo primeiro. Alguns deles pensam que são melhores do que você. Alguns deles dizem: “eu não ia dar para eles nem o tempo de morrer”<sup>888</sup>.

<sup>885</sup> “She moved in and out of several buildings in the area, getting in and out of trouble” (Comentário de Terkel pontuando o depoimento de Mrs. Willye Jeffries, p.11).

<sup>886</sup> “During the 1936 Campaign, she was assistant to the Democratic precinct captain. She carried every vote in her building for Roosevelt. The landlord was a Republican” (Comentário de Terkel pontuando o depoimento de Mrs. Willye Jeffries, p.11).

<sup>887</sup> “He was gonna put me out because I carried his building Democrat. I said to ‘im, ‘you shoulda been in that boat’” (Depoimento de Mrs. Willye Jeffries, p.11).

<sup>888</sup> “Nobody had any money. And we formed this organization. We would allow people to pay ten cents a month dues. Then we would give parties and raise money so we could carry on the work. But the majority of people when the war come along, they got ahold to a little money. Then you couldn’t tell ‘em nothin’. They didn’t need

### Joe (Ray Wax)

Em *The American Clock*, o personagem Joe é amigo de infância de Lee. Quando pequeno, ele fica admirado em receber uma resposta para sua carta ao presidente Hoover. O jovem vai para a faculdade, forma-se em odontologia, mas não consegue exercer a profissão, por não ter dinheiro para abrir um consultório e por não encontrar emprego como dentista, dadas as dificuldades econômicas do período. Joe acaba tendo que vender flores no metrô para sobreviver, e se relaciona com prostitutas (Isabel) para, segundo ele, manter a sua “sanidade mental”. No final da peça, ele comete suicídio jogando-se nos trilhos do metrô.

Ray Wax não chega a se suicidar. Pelo contrário, ele até consegue uma boa posição social após a Depressão. No entanto, tal como Joe em *Clock*, Ray também trabalhou como vendedor de flores no metrô nos anos 1930, e teve acesso a prostitutas, sendo o seu depoimento em *Hard Times* a provável base para que Miller criasse o personagem Joe.

A entrevista de Ray Wax é a última antes do epílogo do livro de Terkel. Ela está na seção denominada “Lutar e vencer [*Strive and Succeed*]”, e seu depoimento sintetiza, em *Hard Times*, a concepção de Sonho Americano (*American Dream*) fortemente presente na sociedade estadunidense – a ideia de que, se você trabalhar arduamente, conseguirá absolutamente tudo o que quer, como, por exemplo, ser o presidente da empresa e se casar com a filha do dono.

Ray Wax lia e cria fielmente nos ensinamentos oriundos dos livros de Horatio Alger, Jr. (1834-1899), escritor americano que escrevia romances populares, voltados à juventude, e cujas obras tornaram-se conhecidas pelas histórias de jovens que conseguiam a ascensão econômica e social nos moldes do Sonho Americano<sup>889</sup>. No entanto, durante a Depressão, Ray viverá situações em que ele vai começar a questionar fortemente os valores ensinados por Alger.

Ray Wax é descrito por Terkel como “um corretor de ações, que vive num subúrbio de classe média, próximo à Nova Iorque. Trata-se de uma ocupação profissional recente. Antes,

---

you, see. Back in the Thirties, when it was really tough, and nobody was working, we divided whatever we had with each other. Being on relief, I'd get that little piece of check, pay off my rent. They were givin' you then a little surplus food, remember? You'd have to go to the station and pick up some meat and some beans and bread and stuff like that. We'd divide it with our friends.

Now, if they see you ain't got nothing, they ain't thinking about you. They'll throw it in the garbage first. Some of them think they're better than you are. Some of 'em say, 'I wouldn't give 'em the time to die'" (Depoimento de Mrs. Willye Jeffries, p.12).

<sup>889</sup> Horatio Alger é descrito também em STANFORD UNIVERSITY. Verbete sobre Horatio Alger. Disponível em: [http://web.stanford.edu/dept/SUL/library/prod/depts/dp/pennies/1860\\_alger.html](http://web.stanford.edu/dept/SUL/library/prod/depts/dp/pennies/1860_alger.html). Acesso em: 02 jun. 2015.

ele foi um construtor e um corretor de imóveis<sup>890</sup>”. Chama a atenção o seu estado emocional durante a entrevista: “Apesar de suas palavras virem facilmente, Ray sente que não tem muitas coisas interessantes para contar. Ele está angustiado, uma febre o possui<sup>891</sup>”.

Ray comenta que seu pai tinha um milhão de dólares em 1928. Mas, devido à crise financeira e ao vício de apostas em cavalos, seu genitor perdeu tudo o que possuía. O corretor diz ter demorado vinte anos para entender o que havia acontecido: ele se perguntava como uma família de classe média podia perder tudo (inclusive os empregados). Para tentar encontrar sua identidade, ele buscava auxílio nos livros de Horatio Alger: “De fato, sem Horatio Alger, eu não teria conseguido. Eu realmente acreditava que havia um lugar para você na sociedade, que havia trabalho, que você podia superar as adversidades<sup>892</sup>”.

O corretor comenta que não tinha nenhuma ilusão de conseguir acesso à educação escolar. E, durante o período da Depressão, tentava procurar emprego em meio a muitos desempregados da época: “Eu entrava nas estações de metrô de Nova Iorque e olhava para os painéis de agências de emprego. Nas ruas, havia centenas de homens olhando para estes painéis. Os trabalhos que surgiam, eu tentava<sup>893</sup>”.

De repente, ele encontrou uma chance de emprego que era a mesma conseguida por Joe em *Clock*: “Um dia, no metrô, eu peguei um papel que dizia: ‘Procura-se florista com experiência’. A data no papel era a do dia anterior, mas eu pensei: que se dane, eu vou tentar<sup>894</sup>”. Mesmo não tendo sido contratado no dia anterior (o que não permitiria que ele trabalhasse nesta função), Ray se misturou à multidão que estava começando a trabalhar e conseguiu convencer o gerente de que tinha sido selecionado (tal ato de Wax já traz uma problemática para a concepção de Sonho Americano, uma vez que ele não consegue o emprego por méritos próprios, mas por uma espécie de “trapaça”, enganando o gerente da empresa).

Dessa forma, Ray Wax, tal como Joe, começou a vender flores nas estações de metrô como funcionário da empresa *Everybody's Florist (Florista de todos)*, sendo que esta empresa

<sup>890</sup> “He is a stockbroker, living in a middle-class suburb, just outside New York City. It is a recent endeavor. Previously, he had been a builder and a real estate broker” (Comentários de Terkel pontuando o depoimento de Ray Wax, seção “Lutar e vencer [*Strive and Succeed*]”, p. 39). In: TERKEL (1986).

<sup>891</sup> “Though his words come easily, he feels he has little of worth to recount. He is restless, a fever possesses him” (Comentários de Terkel pontuando o depoimento de Ray Wax, p. 39).

<sup>892</sup> “Really, without Horatio Alger I wouldn't have made it. I really believed there was room for you in this society, that there was work, that you could overcome adversity” (Depoimento de Ray Wax, seção “Lutar e vencer [*Strive and Succeed*]”, p. 39-40). In: TERKEL (1986).

<sup>893</sup> “I used to ride the New York subways and look at the chalk board at employment agencies. In the street, there'd be hundreds of men looking at these boards. I did chance jobs” (Depoimento de Ray Wax, p.40).

<sup>894</sup> “One day on the subway, I picked up a paper and it said: ‘Experienced florist Wanted’. The date on the paper was the day before, but I figured the hell with it, I'll try” (Depoimento de Ray Wax, p.40).

tinha um acordo com a IRT (*Interborough Rapid Transit*, a primeira operadora do sistema de metrô da cidade de Nova Iorque):

As rosas eram vendidas por cinco centavos e os cravos por três centavos. Estes caras estavam dominando o mercado de flores de Nova Iorque. Eles tinham a concessão para colocar vendedores em qualquer estação do sistema IRT, repassando parte dos ganhos para esta operadora do metrô. Foi assim que eu me tornei um vendedor de flores<sup>895</sup>.

Na edição antiga da peça, Joe dá um cravo de presente para a prostituta Isabel, que é parte das flores que ele vendia. No entanto, este suposto gesto de romantismo contrasta, paradoxalmente, com o fato de o jovem ser indiferente ao cansaço de Isabel (cf. 2012, p. 461), querendo ser atendido num horário específico para poder ter condições de vender o seu produto às moças que estavam indo ao trabalho na estação de metrô. No caso de Ray Wax, acontece algo semelhante. O seu depoimento a Terkel deixa a entender que este trabalho de lidar com flores, que poderia representar algo lírico e romântico, na verdade, escondia processos econômicos e atos de corrupção.

É possível perceber, por meio das palavras de Wax, que a *Everybody's Florist* (chamada de “Búfalo da IRT” pelo entrevistado) atuava como uma grande corporação no setor de venda de flores. Ele comenta que, nos anos 1930, as pessoas tentavam ganhar dinheiro comprando e vendendo algumas flores - ou seja, trabalhando por conta própria. No entanto, esta empresa passou a monopolizar este tipo de comércio, impedindo qualquer competição dentro das estações de metrô. Qualquer um que tentasse vender o produto autonomamente, sem pertencer à empresa, acabava não conseguindo fazê-lo: “O Búfalo da IRT vinha e os caçava<sup>896</sup>”. Tal postura da *Everybody's Florist* relativiza a concepção de livre concorrência defendida no Sonho Americano.

O salário de Ray na empresa não era dos mais altos: “Eu acho que no primeiro dia as vendas renderam 8 dólares. Meu pagamento na *Everybody's Florist* era de 2 dólares diários. Depois, quando eu cresci na empresa, meu salário mais alto chegava a 3 dólares<sup>897</sup>”. Mesmo assim, o rapaz pensava que poderia crescer na empresa, e se tornar um dos chefes dela:

<sup>895</sup> “Roses and carnations, three cents for this and five cents for that. These guys were buying the glut of the New York flower market. They had the concession to put men out on any station of the IRT system, for which they gave a cut to the IRT. This is the way I became a flower vendor” (Depoimento de Ray Wax, p.41).

<sup>896</sup> “The IRT bull would come along and chase them” (Depoimento de Ray Wax, p.41).

<sup>897</sup> “I think the first day maybe I sold \$8. My pay working for Everybody's Florist was \$2 a day. Later when I became top drawer, my top pay was like \$3” (Depoimento de Ray Wax, p.42).



Eu cresci lendo Horatio Alger. Eu lia cada livro dele. Um bichinho realmente me mordida. Eu realmente acreditava que se você corresse e parasse os cavalos, você se casaria com a filha do patrão (...). E se você conseguisse um trabalho e trabalhasse mais arduamente do que qualquer um e eles vissem o brilho nos seus olhos, eles reconheceriam, de alguma forma, que você merecia ser recompensado. Havia todos aqueles outros caras competindo com você, mas, de qualquer forma, você estava sentado na mesa dando as ordens. Era o certo. Tinha que ser desse modo, o mundo foi feito assim<sup>898</sup>.

No entanto, Ray tinha baixos salários, e recebia a cobrança de seus chefes para ser cada vez mais produtivo: “No dia seguinte, eu trouxe para eles o dinheiro que tinha conseguido, 8 dólares. E o cara da empresa disse: ‘Seu vagabundo, este é todo o dinheiro que você conseguiu? Olha, seu bastardo, você tem que fazer melhor’<sup>899</sup>”.

Quando Wax descreve, em sua entrevista a Terkel, as más condições de seu trabalho, ele remete a algo também dito por Joe em *The American Clock* (cf. 2012, p. 461): devido a esta cobrança por produtividade e pelo aumento das vendas e dos lucros, Ray não queria perder nenhum trem de passageiros que poderiam comprar suas flores; neste sentido, Wax comenta sobre a dificuldade de urinar durante o expediente, com o frio do metrô e as duas calças que ele utilizava:

Era muito frio lá embaixo. Eu usava duas calças. Nenhum alívio. Se você queria mijar... Eu contava o tempo dos trens, então eu ia ao banheiro e desabotoava dois botões da calça. Só assim eu podia mijar antes do próximo trem chegar. Era uma piada tentar lidar com duas calças, pegar seu pênis, mijar e voltar a tempo para o próximo trem<sup>900</sup>.

Num determinado momento, Wax percebeu que as pessoas que trabalhavam com ele davam uma parte do dinheiro das vendas para a empresa, e roubavam a outra parte para elas. Ele tentou alertar os chefes que administravam a *Everybody's Florist* sobre o desvio de dinheiro. Tal atitude de Ray tem um caráter muito ambíguo: ela pode ser interpretada como uma postura correta por denunciar uma desonestidade, mas também pode ser vista como uma ten-

---

<sup>898</sup> “I grew up on Horatio Alger. I remember reading every Horatio Alger. I was really bit in the ass. I really believed that if you ran out and stopped the horses, you married the boss's daughter (...). And if you get a fucking job and worked harder than anybody else and they saw the gleam in your eye, they somehow recognized that you had it. There were all these other guys struggling behind you, but somehow you were sitting at the desk and you were calling the orders. It was only right. It was the way the world was made, it was the way it was supposed to happen” (Depoimento de Ray Wax, p.42).

<sup>899</sup> “The next day I brought ‘em back the money I got, the \$8. And the guy said, ‘You fucking little bum, is this all the money you brought? Look, you little bastard, you gotta do better’” (Depoimento de Ray Wax, p.43).

<sup>900</sup> “It used to get so cold down there. I used to wear two pairs of pants. No relief. If you had to pee... I used to time the trains so I could get into the fuckin' pissoir and unbutton two flies so I could pee before the next train came in. It was a joke trying to get through two pair of pants to get to your pecker and pee and get back out in time for the next train” (Depoimento de Ray Wax, p.43).

tativa de Wax de utilizar esta informação para depreciar os seus colegas de trabalho e para se promover diante de seus chefes, numa busca de ascensão social e de obtenção do *American Dream* por meios diferentes do trabalho árduo, praticado por Ray, mas pouco valorizado pelo alto escalão da empresa.

No entanto, depois de delatar seus colegas, Ray foi ameaçado, e percebeu que, para continuar na empresa, ele teria que fazer parte do esquema ilícito:

Eu saí pela porta, dois caras me pegaram pelo pescoço. Eles me puseram contra a parede e disseram: “Escuta, seu filho da puta, enquanto você trabalhar aqui, você vai trabalhar como todo mundo. Se você vai trabalhar aqui e vender flores, você vai roubar. E então você vai ganhar seu dinheiro”. A partir daí, eu nunca fiz menos do que 75, 100, 125 dólares por semana. Eu me tornei um dos grandes na empresa<sup>901</sup>.

A partir do momento em que começou a roubar na *Everybody's Florist*, Ray passou a “subir” na carreira (algo não conseguido pelo esforço árduo, como Horatio Alger sugere, mas sim pela sua entrada em esquemas de corrupção). Um dos “privilégios” de ser um dos “grandes” da empresa consistia no acesso que ele teve a prostitutas:

Esta era uma das casas de Luciano, uma casa do sindicato. Eu acho que os policiais recebiam sua parte no suborno.

Eu mesmo, quando eu entrava eu olhava para baixo, me sentava, para não olhar para os outros homens. E você não sabia o que ia vir. Tinha duas garotas (...). Se você entrava num dos quartos, você transava com ela rapidinho. Era o melhor que você podia fazer para estas garotas. Elas diziam: “Querido, você foi ótimo, não se preocupe (...)”. A moça se preparava para quarenta, cinquenta caras por dia. Eu frequentava bastante o local. Era uma casa de um dólar nos anos 1930<sup>902</sup>.

Aqui temos a provável referência utilizada por Miller para criar o diálogo entre Joe e a prostituta Isabel. O cansaço do qual Isabel reclama nesta cena pode ser relacionado a esta dura rotina das prostitutas no contexto dos anos 1930, em que, segundo os relatos do ex-vendedor de flores em *Hard Times*, elas tinham que atender 40, 50 homens diariamente.

---

<sup>901</sup> “I walk out the door, two guys grab me by the throat. They put me up against the wall and they say, ‘Listen, you little son of a bitch, when you work here, you work like everyone else. If you’re gonna work here and sell flowers, you’re gonna steal. And then you’ll make a living’. From then on, I never make less than \$75, \$100 a week and a hundred and a quarter. I became one of their top men” (Depoimento de Ray Wax, p.45).

<sup>902</sup> “... This was a Luciano house, a syndicate house. I guess the cops got paid off. Myself, when I would come in I’d look down, sit down, not look at the other men. And you didn’t know what would come out. There would be two girls (...). If you went in a room, you made it quick with the girl. It was the best thing you could do for the girls. She’d say, ‘Honey, you were great, don’t worry about it. (...)’. The girl was good for forty, fifty men a day. I came back to the house often. This was a dollar house in the Thirties” (Depoimento de Ray Wax, p.46).

Assim como Joe em relação à Isabel (cf. 2012, p.462), Ray Wax comenta que os bordéis salvaram sua “sanidade” mental, uma vez que estes eram os únicos locais em que ele tinha alguma relação pessoal: “Os bordéis na Rua Sand foram a única coisa que salvou minha sanidade. Eu não tinha qualquer relação com o resto do mundo<sup>903</sup>”. A leitura era outra coisa que ajudava Wax a superar a solidão e as dificuldades econômicas:

Eu vivia num mundo completamente sozinho. A única coisa que me dava forças durante este período: eu continuava a ler, continuava tentando me dar bem. Eu tinha uma noção vaga de mim mesmo. Todo cara possuía uma arma ou uma faca com exceção de mim mesmo. Eu carregava um livro, então eles me chamavam de professor. Mas, finalmente, eu comecei a esquecer o inglês. Tudo foi reduzido a palavras de quatro letras.<sup>904</sup>

Joe compartilha com Ray a ideia de que estava esquecendo o inglês, e desenvolve, na peça, a concepção de Wax de que tudo tinha sido reduzido a palavras de “quatro letras” dizendo que ouve, todos os dias, somente os palavrões de quatro letras *shit*, *fuck* e *piss*<sup>905</sup> (cf. 2012, p. 461). Tal informação indica o estado de revolta dos americanos diante das dificuldades econômicas dos anos 1930.

Curiosamente, na peça, Miller não põe Joe para ler qualquer livro, mas a obra de Engels *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* (*The Origin of the Family, Private Property, and the State*), para também se referir ao crescente interesse dos americanos pelas teorias marxistas durante a Depressão. No entanto, Ray Wax diz que costumava guardar o dinheiro que roubava da empresa no livro *A História dos Judeus na Polônia* (*The History of the Jews in Poland*), sendo que Wax também era roubado por seus familiares.

Nos anos finais da Depressão, Ray Wax começou a ter uma estabilidade econômica maior, embora sua sensação não fosse de plena felicidade: “A Depressão acabou para mim por volta de 1937. Parecia que havia mais trabalho disponível. Você não se sentia culpado se dirigisse um carro pelas ruas. Eu entrei na classe média, um pouco infeliz<sup>906</sup>”.

Ray também diz a Terkel que, nos anos 1930, a ajuda social vinda do governo aos necessitados tinha o apoio das pessoas, e era vista como um direito de quem precisava. No en-

<sup>903</sup> “The warehouses on Sand Street were the only thing that saved my sanity. I had no relationship to the rest of the world” (Depoimento de Ray Wax, p.47).

<sup>904</sup> “I lived in a world completely alone. The only thing that sustained me during that period: I continued to read, I continued to hustle. I had a vague sense of myself. Every guy had a gun or a knife except me. I carried a book, so they called me professor. But finally I began to forget English. Everything reduced to four-letter words” (Depoimento de Ray Wax, p.47).

<sup>905</sup> Respectivamente, “cagar”, “foder” e “mijar” em inglês.

<sup>906</sup> “The Depression ended for me about ’37. There seemed to be more work available. You weren’t feeling guilty if you drove through the streets with a car. I moved into the middle classes, a little unhappy” (Depoimento de Ray Wax, p.48).

tanto, após a Depressão, aqueles que recebem auxílio governamental passaram a ser vistos como um “peso” para quem “trabalha”: “Eles pensam que as pessoas ajudadas pelo governo estão brincando, se apoiando nas costas delas<sup>907</sup>”.

Wax comenta como Roosevelt é bem visto entre as pessoas com as quais o corretor conviveu: “Ah, eles eram loucos pelo Roosevelt, meus vizinhos<sup>908</sup>”, uma vez que, na visão deles, o presidente democrata salvou a economia dos EUA. Segundo Ray, nos anos 1930, os jovens acreditavam que as coisas melhorariam, sendo que, para ele, esta sensação de esperança não existe mais: “Hoje os jovens se rebelam, mas estão frustrados. Eles não têm as ilusões que tínhamos<sup>909</sup>”.

A entrevista de Ray Wax em *Hard Times* (assim como o livro de Terkel, antes do epílogo) termina com este, de certa forma, abdicando de sua crença nos conceitos de busca do Sonho Americano defendidos nos livros de Horatio Alger: “Eu nasci na época da Depressão. Eu parei com minhas ilusões. Chega de Horatio Alger. Eu tive algumas horas ruins, alguns anos ruins. Mas eu encontrei algo com que me empolgar. Foi um despertar<sup>910</sup>”.

Joe e Ray Wax compartilham muitas coisas em comum – ambos venderam flores durante a Depressão, tiveram relações com prostitutas, “esqueceram” o inglês e liam livros. Eles também criam que venceriam na vida, de acordo com a crença do Sonho Americano de que o trabalho árduo levaria à presidência da empresa. Joe tentou ser dentista, e não conseguiu; Ray precisou entrar em esquemas de corrupção para ter algum *status* na *Everybody’s Florist*, apontando para os problemas presentes na ideologia do *American Dream*. Ambos diferem no fato de Joe ter se suicidado, e Wax ter entrado para a classe média “infeliz”. Além disso, diferentemente de Ray, o personagem de Miller, na sua leitura de Engels e na sua sugestão a Lee para ler Marx (cf. 2012, p. 460), também representa uma crença no marxismo que parece não ter sido levada adiante com o seu suicídio, simbolizando as limitações da esquerda neste contexto histórico.

---

<sup>907</sup> “They feel the welfare people are getting a ride on their back, playing a game” (Depoimento de Ray Wax, p.48).

<sup>908</sup> “Oh, they were crazy for Roosevelt, my neighbors” (Depoimento de Ray Wax, p.49).

<sup>909</sup> “Today the young people are in rebellion, but they’re frustrated. They haven’t the illusion we had...” (Depoimento de Ray Wax, p.49).

<sup>910</sup> “I was born out of the Depression. I gave up my illusions. No more Horatio Alger. I had a few bad hours, a few bad years. But I found excitement. It was an awakening” (Depoimento de Ray Wax, p.49).

**Personagens com nomes iguais, mas características diferentes dos entrevistados de *Hard Times***

**Diana Morgan**

O modo como Arthur Miller utiliza, em *The American Clock*, o depoimento que Diana Morgan concede a Terkel destoa consideravelmente dos outros casos, uma vez que, apesar de a entrevistada aparecer como personagem na peça milleriana, a função de ambas em *Clock* e em *Hard Times* difere sobremaneira.

Em *The American Clock*, Diana Morgan aparece como a irmã de Randolph Morgan, um grande investidor que se suicida após ter conhecimento da crise econômica que afetou sua fortuna (o sobrenome de ambos parece até sugerir um parentesco fictício com o banqueiro multimilionário J.P. Morgan). Na cena que acontece no *speakeasy* de Tony, em que os investidores Durant e Livermore conversam sobre a quebra da bolsa, Diana fala das dificuldades financeiras que já está vivendo, e fica sabendo da morte de seu irmão.

A moça aparece na peça indicando alguém de origem aristocrática, que não tinha nenhuma consciência da estrutura socioeconômica dos Estados Unidos até a chegada da crise que a fez passar por dificuldades financeiras e influenciou no suicídio de seu irmão. A rubrica de *Clock* a descreve como uma “beldade sulista” (cf. 2012, p. 425), ou seja, uma moça bela e de aparência aristocrática oriunda do sul dos Estados Unidos (*Southern Belle*).

Terkel também faz a descrição de sua entrevistada como uma *Southern Belle*, ou seja, como uma beldade sulista de origem aristocrática. No entanto, em *Hard Times*, Diana Morgan, que era uma moça de família rica oriunda de uma pequena cidade na Carolina do Norte, não fala sobre nenhum irmão que se chamasse Randolph. Além disso, ela tem uma característica central que não aparece na peça: com a crise econômica, Diana empobreceu muito financeiramente, algo que a fez tomar consciência das desigualdades sociais do país. Esta consciência levou a moça a se tornar assistente social, num impulso de querer ajudar as pessoas e fazer o máximo para diminuir estas desigualdades. Assim ela é descrita por Terkel, que também cita algumas frases de Diana:

Ela era uma “beldade sulista” de uma pequena cidade da Carolina do Norte. “Sempre me disseram que nenhum príncipe de sangue real era bom o bastante para mim” (ela ri). Seu pai era um comerciante próspero de algodão e tinha uma loja de variedades. “É o tipo de lugar com o qual você se torna familiar

na peça *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder. Você conhecia todo o mundo. Nós éramos as únicas pessoas na cidade que tinham uma biblioteca<sup>911</sup>”.

Quando a crise de 1929 eclodiu, o pai de Diana estava doente. Ele foi à falência, e, assim como Lee, a moça teve problemas para ingressar na universidade:

Os bancos faliram mais ou menos no período em que eu estava apta a ir para a faculdade. Minha família queria que eu fosse para Wellesley, Vassar, Smith – mas tínhamos tão pouco dinheiro, pensamos que eu poderia estudar na Carolina do Norte. Não era tão caro<sup>912</sup>.

Em *The American Clock*, Diana comenta, espantada, que sua linha de telefone foi cortada (cf. 2012, p. 426), o que, obviamente, já era um efeito da recessão econômica. Em *Hard Times*, fica claro que seu pensamento aristocrático, antes da crise, costumava ver a perda de uma linha telefônica, por exemplo, como uma tragédia sem tamanho: “Eu estava no meu penúltimo ano, e vim para casa para comemorar o Natal... Eu encontrei o telefone desligado. E foi quando eu percebi que o mundo estava ruindo. Imagine só, a gente sem telefone!”<sup>913</sup>”.

No entanto, a crise atingiu sua família de modo bem mais intenso do que a simples perda de uma linha telefônica:

A primeira coisa que eu percebi sobre a Depressão foi que perdemos a casa de meu bisavô, vendida para pagar dívidas. Nossa própria residência foi vendida. Era considerada a casa mais atrativa da cidade, com mais ou menos 150 anos de existência. Nós até tínhamos uma biblioteca musical. Imagine como fiquei chocada quando a venderam por 5 mil dólares para quitar dívidas. Eu nasci naquela casa<sup>914</sup>.

Diana Morgan comenta, em sua entrevista em *Hard Times*, que, até o momento da Depressão econômica e do início de suas dificuldades financeiras, ela não se importava muito

<sup>911</sup> “She was a ‘Southern belle’ in a small North Carolina town. ‘I was taught that no prince of royal blood was too good for me’ (Laughs). Her father had been a prosperous cotton merchant and owner of a general store. ‘It’s the kind of town you became familiar with in Thornton Wilder’s *Our Town*. You knew everybody. We were the only people in town who had a library” (Depoimento de Diana Morgan, seção “Famílias tradicionais [*Old Families*]”, p. 5-6). In: TERKEL (1986).

<sup>912</sup> “The banks failed about the time I was getting ready to go to college. My family thought of my going to Wellesley, Vassar, Smith – but we had so little money, we thought of a school in North Carolina. It wasn’t so expensive” (Depoimento de Diana Morgan, p.6).

<sup>913</sup> “It was my junior year, and I came home for Christmas... I found the telephone disconnected. And this was when I realized that the world was falling apart. Imagine us without a telephone!” (Depoimento de Diana Morgan, p.6).

<sup>914</sup> “The first thing I noticed about the Depression was that my great-grandfather’s house was lost, about to be sold for taxes. Our own house was sold. It was considered the most attractive house in town, about a hundred and fifty years old. We even had a music library. Imagine my shock when it was sold for \$5,000 in back taxes. I was born in that house” (Depoimento de Diana Morgan, p.6-7).

com as questões socioeconômicas dos Estados Unidos: “Durante todos estes anos, eu não pensava muito sobre o que estava acontecendo neste país<sup>915</sup>”. Isso começou a mudar quando ela foi convidada a trabalhar como uma espécie de assistente social num programa do *New Deal*.

Inicialmente, Diana sofreu preconceito contra sua origem aristocrática. Os responsáveis pelo programa lhe diziam: “Este não é um emprego para uma borboleta<sup>916</sup>”. No entanto, sua visão sobre a sociedade começou a mudar, e ela passou a perceber a realidade das pessoas pobres que pereciam nas ruas e nas agências de assistência social da época (*relief offices*). Como foi dito anteriormente, Diana se impressionava com o abatimento dos americanos nestes locais (dos brancos, e, principalmente, dos negros), e com o fato de que uma pessoa precisava praticamente chegar ao fundo do poço (ou seja, a total falta de recursos financeiros) para estar apta a receber ajuda governamental.

Diana comenta sobre ter visto a sua antiga empregada negra vir a um destes *relief offices* em busca de ajuda financeira do governo. Ela se recorda de como esta senhora usava jornais como papel de parede, dadas as condições precárias em que vivia, e como, durante sua adolescência, a beldade sulista não percebia as dificuldades de sua empregada, uma vez que Diana só obteve uma consciência das desigualdades sociais de seu país após trabalhar como assistente social:

Eu não tinha a mentalidade para pensar aos onze ou doze anos: que tipo de país é este que deixa pessoas vivendo em casas como estas, que precisam usar o jornal de domingo como papel de parede. Eu me surpreendo com o fato de que eu não posso te dizer: “Quando eu tinha doze anos, eu fiquei horrorizada ao entrar na casa dela pela primeira vez”. Eu fiquei surpresa, mas não horrorizada<sup>917</sup>.

Mesmo com todas as dificuldades vividas por Diana Morgan, ela diz ter encontrado o sentido de sua vida na assistência social, uma vez que Morgan podia ajudar as pessoas por meio de seu trabalho: “Eu falei para a senhorita Ward, que se tornou naquele momento minha amiga leal, que era isto que eu queria fazer de minha vida: eu queria fazer algo para mudar as

<sup>915</sup> “All this time, I wasn’t thinking much about what was going on in this country...” (Depoimento de Diana Morgan, p.7).

<sup>916</sup> “She said to me, ‘It’s not a job for a butterfly’” (Depoimento de Diana Morgan, p.8).

<sup>917</sup> “I didn’t have any brains at eleven or twelve or whatever to think: what kind of country is this that lets people live in houses like this and necessitates their using the Sunday paper for wallpaper. I’m shocked that I can’t say to you: ‘When I was twelve, I was horrified when I first went into this house’. I was surprised, but I wasn’t horrified” (Depoimento de Diana Morgan, p.11).

coisas<sup>918</sup>”. Nas palavras de Diana, “Em dois meses, eu estava empregada como uma assistente social<sup>919</sup>”.

A assistente social descreve a Terkel as condições de seu trabalho no período da Depressão. A parte burocrática presente na concessão do auxílio governamental do *New Deal* lembra muito os procedimentos do assistente social Ryan na cena do *relief office* em *The American Clock*:

Tal como eu me lembro, quando uma pessoa vinha para o escritório e pedia ajuda, você tinha que preencher um formulário, e fazer todas aquelas perguntas humilhantes: Você trabalha? Tem casa própria? Tem carro? Era necessário se certificar de que eles não tinham nada financeiramente. Nada para comer, e crianças para alimentar. Aí você dava para eles um vale-alimentação. Você não podia doar sapatos, nem dinheiro para remédio – só depois de visitá-los e de corroborar o fato de que eles não tinham nenhum bem<sup>920</sup>.

Na opinião de Morgan, o WPA foi criado pelo presidente democrata porque este teria enxergado que as pessoas queriam trabalhar, e não gostavam de depender do auxílio do governo: “Roosevelt reconheceu que as pessoas não podiam ficar recebendo ajuda governamental para sempre. Isto os degrada, lhes tira a dignidade<sup>921</sup>”. Curiosamente, esta opinião vem de uma pessoa que é descrita por Terkel como de origem aristocrática, sendo que o trabalho não é algo tão valorizado pela aristocracia. Isto mostra a mudança de consciência da estrutura socioeconômica apresentada pela antiga beldade sulista.

Como assistente social, Diana visitou as áreas rurais dos EUA no intuito de auxiliar os necessitados. Ela viu situações de grande miséria, exemplificadas numa das famílias que ela descreve em *Hard Times* (a moça inclusive ironiza, indicando que estas pessoas precisavam muito mais do que auxílio alimentício, do qual ela estava encarregada):

Eu encontrava dois quartos, talvez, um local de madeira dilapidado, sujo, uma mãe com um olhar quase paralisado, como se ela não se mexesse mais. Um pai sem fazer a barba, bêbado. Crianças de todas as

<sup>918</sup> “I told Miss Ward, who had by now become my staunch friend, that this is what I want to do with myself: I want to do something to change things” (Depoimento de Diana Morgan, p.12).

<sup>919</sup> “In two months, I was employed as a case worker” (Depoimento de Diana Morgan, p.12).

<sup>920</sup> “As I recall, when a person came into the office and applied for help, you filled out a form, asked all those humiliating questions: Does anybody work? Do you own your own house? Do you have a car? You just established the fact they had nothing. Nothing to eat, and children. So you give them one food order. You couldn’t give them shoes, or money for medicine – without visiting and corroborating the fact that they were destitute” (Depoimento de Diana Morgan, p.12).

<sup>921</sup> “Roosevelt recognized that people cannot stay on relief forever. It degrades them, it takes away their manhood” (Depoimento de Diana Morgan, p.14).



idades pela casa, e nada para comer. Você pensava que não havia nada que podia ser feito por estas pessoas. Talvez dar a elas um vale-alimentação...<sup>922</sup>

No entanto, depois que os programas governamentais de auxílio ao setor rural começaram a ser implantados como resultado do *New Deal* de Roosevelt, esta mesma família descrita por Morgan teve a oportunidade de sair da miséria:

Eu tive a alegria de comunicar algumas famílias do programa de auxílio governamental que elas iriam para as terras compradas pelo governo. Para ter casas melhores, para ter equipamentos. E eu vi esta família ir para uma casa diferente. Vi o rosto da mulher voltar à vida - a mesma senhora que antes estava naquele estupor - suas crianças limpas, sua casa limpa - eu vi esta família saindo de uma situação sem esperanças... O homem devia ser um arrendatário. Aparentemente, ele foi, um dia, um trabalhador muito bom<sup>923</sup>.

Muitas vezes, pessoas envolvidas com os próprios programas assistenciais achavam que estas medidas do *New Deal* para ajudar os mais necessitados eram um desperdício de dinheiro, e que estas famílias ajudadas não desenvolveriam economicamente. Diana, obviamente, se opunha totalmente a esta visão:

Foi quando eu ouvi, pela primeira vez, a antiga expressão: se você lhes der carvão, eles vão colocá-lo na banheira. Estas pessoas nem sequer tinham banheira para colocar carvão. Então como alguém poderia saber que eles fariam isso com o carvão se o tivessem?<sup>924</sup>

Além da oposição dos próprios envolvidos no desenvolvimento dos projetos do *New Deal*, havia ainda as dificuldades impostas pelos parlamentares da época. Estes sempre escolhiam restringir os programas assistenciais quando queriam cortar gastos do governo: “Nós éramos ameaçados o tempo todo, porque os fundos para o programa eram constantemente

---

<sup>922</sup> “I would find maybe two rooms, a dilapidated wooden place, dirty, an almost paralyzed-looking mother, as if she didn’t function at all. Father unshaven, drunk. Children of all ages around the house, and nothing to eat. You thought you could do just absolutely nothing. Maybe you’d write a food order...” (Depoimento de Diana Morgan, p.13).

<sup>923</sup> “I had the joy of certifying certain families from the relief rolls to go to the land bought by the government. To have better houses, to have equipment. And I saw this family move to a different house. Saw that woman’s face come alive - the one who’d been in that stupor - her children clean, her house scrubbed - I saw this family move from a hopeless situation... The man had been a sharecropper. Apparently, he had once been a very good worker” (Depoimento de Diana Morgan, p.14).

<sup>924</sup> “That was when I first heard the old expression: If you give them coal, they’d put it in the bathtub. They didn’t even have bathtubs to put coal in. So how did anybody know that’s what they’d do with coal if they had it?” (Depoimento de Diana Morgan, p.12).

questionados pelos legisladores. Depois que eu já estava três meses no programa, ele foi interrompido<sup>925</sup>”.

Segundo Terkel, com as constantes ameaças de interrupção dos programas assistenciais nos quais Diana trabalhava, a moça foi aconselhada pelo administrador estadual a aceitar outras ofertas de emprego. Ela estudou na Escola de Trabalho Social de Nova Iorque com subsídio federal, e se casou. Ausentou-se por seis meses de sua região, e quando voltou, Diana teve a curiosidade de conferir como estavam as famílias ajudadas pelos programas assistenciais. Ela percebeu que o dinheiro investido nestas pessoas não foi jogado fora, ao contrário do que muitos imaginaram na época: “Cada uma das pessoas que tínhamos ajudado fez um bom trabalho e começou a pagar os empréstimos. Nenhum deles foi preguiçoso, e ninguém deixou de trabalhar direito<sup>926</sup>”.

Depois de algum tempo, Diana Morgan foi convidada para o baile das principais famílias da Virgínia no hotel George Mason (provavelmente, uma festa aristocrática). Ela se recusou a ir ao evento porque se solidarizou com os trabalhadores do hotel e seus salários baixos, contra o qual lutavam: “Eu escrevi uma carta e disse que não poderia entrar num hotel onde os salários eram tão baixos<sup>927</sup>”.

Os trabalhadores desse hotel haviam organizado um piquete na semana anterior, do qual Diana havia participado. Seu marido se espantava com as ideias e ações de sua esposa oriunda de um universo aristocrático: “Meu marido estava muito surpreso. Ele disse: ‘Eu nunca imaginei que você teria este tipo de atitude’. Bem, eu nunca imaginei que não teria<sup>928</sup>”.

Diana termina seu depoimento em *Hard Times* lamentando a falta de consciência dos problemas econômicos e sociais demonstrada por muitos americanos até hoje. Após, num caminho para um encontro numa universidade, ela passar próximo a locais em que pessoas estavam à beira da miséria, Diana comenta com os participantes deste encontro:

---

<sup>925</sup> “We were threatened the whole time, because funds were constantly being questioned by the legislators. After I’d been there three months, the program was discontinued” (Depoimento de Diana Morgan, p.12).

<sup>926</sup> “Every one of the people we had certified had done well and had begun to pay back the loans. Not one of them had been lazy and done a bad job” (Depoimento de Diana Morgan, p.16).

<sup>927</sup> “I wrote a letter and said I couldn’t possibly go to a hotel where the wages were so unfair” (Depoimento de Diana Morgan, p.16).

<sup>928</sup> “My husband was very much surprised. He said, ‘I never dreamed you would take that kind of stand’. Well, I never dreamed I wouldn’t” (Depoimento de Diana Morgan, p.16).

Eu perguntei a uma destas mulheres: “Você já dirigiu por este bairro recentemente?”. Ela disse: “Diana, querida, com todos estes projetos habitacionais, e tudo o mais, as coisas estão muito, muito melhores”. Eu percebi logo que nada que eu pudesse dizer os faria entender<sup>929</sup>.

A Diana Morgan entrevistada em *Hard Times* e a personagem Diana Morgan em *The American Clock* compartilham entre si o mesmo nome e o fato de ambas serem *Southern Belles*, ou seja, de terem uma origem na atmosfera aristocrática do sul dos EUA, sendo que, nos dois casos, houve a perda dos bens durante a Depressão.

No entanto, as semelhanças param por aí. Se a personagem da peça tem um irmão chamado Randolph, que se suicida, e dialoga com os investidores Livermore e Durant no *speakeasy* de Tony, quase toda a trajetória de Diana relatada no livro de Terkel está ausente em *Clock* (com exceção de alguns aspectos presentes na cena do *relief office*, tal como a caracterização de Ryan como assistente social). Esta trajetória inclui suas perdas financeiras nos anos 1930 que a levam a uma conscientização dos problemas econômicos e sociais dos Estados Unidos, sua transformação numa assistente social dos programas do *New Deal* preocupada em melhorar as condições econômicas dos necessitados, além de seu distanciamento da elite sulista e sua aproximação às causas dos trabalhadores.

\*\*\*

A Épica tem como seus elementos fundamentais as narrativas e os narradores. Neste sentido, podemos dizer que *The American Clock* tem uma base estrutural épica, uma vez que esta base é composta por várias narrativas: a dos entrevistados de *Hard Times*, e a do próprio autor, indicada pelos traços autobiográficos utilizados na peça para remeter a questões sociais da época. Neste último caso, são exemplares as memórias do dramaturgo sobre a greve de Flint, testemunhada por Miller e inserida no contexto dos anos 1930, em que houve o aumento da mobilização e ação coletiva em busca de melhorias socioeconômicas e a maior legitimação de sindicatos.

As entrevistas de *Hard Times* são inseridas por Miller em *The American Clock* de várias maneiras. Em relação ao depoimento de Robin Langston, por exemplo, o dramaturgo se utiliza da história do pai do entrevistado para criar o personagem negro Isaac, que fica numa posição de superioridade em relação aos brancos no contexto da Depressão devido ao seu

---

<sup>929</sup> “I said to one of these women, ‘Have you driven through this neighborhood recently?’. She said, ‘Diana, dear, with all the new housing projects and everything, it’s much, much better’. I realized at once that nothing I could say would make them understand” (Depoimento de Diana Morgan, p.18).

restaurante e à sua próspera venda de melancias e de frango frito. Da entrevista de Emma Tiller, por sua vez, Miller extrai o episódio dos comerciantes do Texas que desviavam a comida subsidiada pelo governo para ajudar aos necessitados e a vendiam no intuito de lucrar financeiramente com ela. No entanto, neste caso, ele não cria um personagem, mas insere o episódio nos comentários de Lee à plateia, como se o filho de Rose Baum tivesse testemunhado a história em sua viagem pelo rio Mississippi.

Nesta utilização feita por Miller das entrevistas do livro de Terkel, destaca-se a transformação de entrevistados de *Hard Times* em personagens na peça, algo também feito de diferentes formas. O empresário Arthur Robertson, o psiquiatra David J. Rossman, o dono de restaurante Tony e o veterano negro Louis Banks têm seus nomes, características e trechos de suas entrevistas em *Hard Times* transpostos à peça (curiosamente, com exceção de Banks, todos de alta classe social). O fazendeiro Harry Terrell, a senhora afrodescendente Mrs. Willye Jeffries e o ex-vendedor de flores Ray Wax tem seus nomes alterados em *Clock* para Henry Taylor, Irene e Joe respectivamente, embora preservem no palco muito das características e relatos apresentados em suas entrevistas. A personagem Diana Morgan, por sua vez, tem o mesmo nome da entrevistada por Terkel, mas não apresenta em *Clock* a sua mudança de consciência socioeconômica ao se tornar uma assistente social.

Obviamente, este ato de analisar um processo histórico utilizando como base narrativas orais (tal como tentam fazer Miller e Terkel) tem suas limitações. Além da possibilidade que há de que alguém, conscientemente, narre sobre algo que não ocorreu (ou seja, “cria” um passado), muitas vezes, aqueles que narram suas experiências podem se esquecer de detalhes importantes, ou “reconstruir” acontecimentos, num processo inconsciente em que este narrador pensa ter vivido algo que, na verdade, não viveu, ou viveu parcialmente:

O caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é, segundo Halbwachs, exceptional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (BOSI, 1987, p.17).

Assim, há sempre, nas narrativas orais, o risco da “criação de um passado” ao invés da revitalização do processo histórico tal como ocorreu, ou a possibilidade de uma visão parcial dos fatos, que os altera significativamente. Como foi dito por Bosi, isto acontece, dentre outras coisas, porque o ser que narra não é mais o mesmo que viveu a experiência – ele não a revive, mas sim a interpreta, de acordo com a ideologia e os valores que tem hoje, possivelmente diferentes de suas concepções ideológicas e valores passados. Tal como foi visto anteriormente, aqueles que são a favor de mobilizações trabalhistas se lembram, por exemplo, da greve de Flint com um tom heroico. Já outros que não são entusiastas deste tipo de movimento sequer mencionam o ocorrido.

Esta limitação apresentada pelas narrativas orais em relação ao estudo da História (no caso aqui analisado, tanto a narrativa de Miller quanto a dos entrevistados de *Hard Times*) é, também, de certa forma, similar à limitação de historiadores que tentam analisar um processo histórico. Também este historiador “reconstrói” um passado, e o interpreta de acordo com suas concepções ideológicas, na impossibilidade de trazer ao presente o passado puramente objetivo, “tal como foi”:

A experiência da releitura é apenas um exemplo, entre muitos, da dificuldade, senão da impossibilidade, de reviver o passado tal e qual; impossibilidade que todo sujeito que lembra tem em comum com o historiador. Para este também se coloca a meta ideal de refazer, no discurso presente, acontecimentos pretéritos, o que, a rigor, exigiria se tirassem dos túmulos todos os que agiram ou testemunharam os fatos a serem evocados. Posto o limite fatal que o tempo impõe ao historiador, não lhe resta senão *reconstruir*, no que lhe for possível, a fisionomia dos acontecimentos. Nesse esforço exerce um papel condicionante todo o conjunto de noções presentes que, involuntariamente, nos obriga a avaliar (logo, a alterar), o conteúdo das memórias (BOSI, 1987, p.21).

É preciso lembrar que, em seus textos críticos, o próprio Miller diz que a análise da Depressão é algo “parcialmente resolvido” em sua peça, tal como é parcialmente resolvida também em estudos de historiadores:

Eu não tenho hesitação em dizer que, da maneira em que a peça está estruturada, ela simplesmente chegou tão perto desta resolução como eu fui capaz de concebê-la, do mesmo modo em que a própria experiência se mantém parcialmente resolvida nas mãos dos historiadores. Pois a verdade humilhante sobre qualquer período é o seu caos essencial, sobre o qual qualquer generalização não pode ser mais do que isto: uma afirmação que carrega consigo muitas exceções<sup>930</sup>.

---

<sup>930</sup> “I have no hesitation in saying that as it now stands, the work is simply as close to such a resolution as I am able to bring it, just as the experience itself remains only partially resolved in the hands of historians. For the

No entanto, tais limitações não excluem o grande valor destas narrativas orais (oriundas da memória) para o estudo de qualquer processo histórico. Bosi também comenta que, quanto mais coletiva e socializada for esta memória (narrada), mais distante do esquecimento ela estará: “Quanto mais pessoal, mais livre (isto é, menos socializada, menos presa à ação presente) for a lembrança, mais distante, rara e fugitiva será a sua atualização pela consciência” (BOSI, 1987, p.13).

Podemos ampliar ainda mais esta reflexão de Bosi dizendo que, quanto mais coletiva for esta memória, mais fincada na realidade ela estará. Utilizando novamente o exemplo da greve de Flint, é possível dizer que o fato de ela ser lembrada por mais de uma pessoa - Miller e entrevistados de Terkel, por exemplo - nos faz crer que dificilmente este acontecimento possa ser “invenção” da cabeça de alguém, uma vez que indivíduos de diferentes origens e pontos de vista falam sobre o mesmo evento histórico. Ainda que cada narrador tenha a sua própria opinião e interpretação sobre o ocorrido, o fato de muitas pessoas se recordarem do acontecimento reforça a veracidade desta memória coletiva sobre a greve de Flint.

E este é tanto o procedimento de Miller, na peça, quanto o de Terkel, em *Hard Times*: por meio do resgate de uma memória coletiva dos acontecimentos (ou seja, pessoas de diferentes origens e pontos de vista que narram um mesmo fato), recontar o processo histórico da Depressão econômica dos anos 1930 com o maior nível de veracidade possível – um método muito próximo do que fazem os historiadores.

Além disso, é preciso salientar que a maior parte dos fatos históricos contados por Miller e pelos entrevistados de *Hard Times* é ratificada pelos historiadores citados nesta tese, que possuem, além de acesso a estas narrativas orais, outros documentos comprobatórios desta História tal como contada pelo dramaturgo e por Terkel. Neste sentido, esta tese procura demonstrar, dentre outras coisas, que há uma grande coerência entre as memórias de Miller e dos entrevistados de *Hard Times* e aquilo que dizem os historiadores citados neste trabalho. Deste modo, a importância da memória e das narrativas orais para qualquer tipo de análise histórica é fundamental, sendo que tais elementos estão intimamente ligados ao épico-narrativo: “A memória é a faculdade épica por excelência” (BOSI, 1987, p.48).

---

humiliating truth about any period is its essential chaos, about which any generalization can be no more than just that, a statement to which many exceptions may be taken.” MILLER, A. *Conditions of Freedom: Two Plays of the Seventies*. In: KUSHNER (ed), 2012, p. 775.

Como exemplos da veracidade dos relatos presentes em *Hard Times* e utilizados por Miller, temos o uso que historiadores renomados como Howard Zinn e Sean Purdy fazem do livro de Terkel. Purdy, por exemplo, comenta:

Para quem está acostumado com a imagem do típico americano abastado do período pós-Segunda Guerra Mundial é difícil conceber a extrema miséria da Grande Depressão. No campo e na cidade, americanos nunca haviam enfrentado tanta pobreza, choque social e desespero quanto nos anos 1930. O escritor e radialista popular Studs Terkel sagazmente chamou sua História Oral da década de *Tempos Duros*, uma expressão comum usada pelos sobreviventes para descrever aquela época (PURDY et. alii, 2008, p.206).

Zinn, por sua vez, se refere ao depoimento do compositor musical E.Y. Harburg em *Hard Times* (sendo que a música *Brother, Can You Spare a Dime*, de Harburg, também é utilizada por Miller na versão antiga de *The American Clock*): “Yip Harburg, o compositor musical, disse a Studs Terkel sobre o ano de 1932: ‘Eu estava andando na rua, naquela época, e você via as filas de pessoas em busca de um pedaço de pão [*bread lines*]<sup>931</sup>” (ZINN, 2010, p. 288).

Outro depoimento do livro de Terkel que também é citado por Zinn é justamente o de Mrs. Willye Jeffries, cuja entrevista estruturou a criação da personagem Irene em *The American Clock*:

Por todo o país, pessoas se organizaram espontaneamente para impedir despejos em Nova Iorque, em Chicago, e em outras cidades – quando havia a notícia de que alguém estava sendo despejado, uma multidão se juntava; a polícia tirava os móveis da residência, punha-os na rua, e a multidão levava estes móveis de volta para a casa. O Partido Comunista era ativo em organizar os grupos da Aliança dos Trabalhadores nas cidades. Mrs. Willye Jeffries, uma senhora negra, contou a Studs Terkel sobre os despejos<sup>932</sup> (ZINN, 2010, p. 290).

A presença de *Hard Times* em *The American Clock* contamina a forma da peça de vários modos. Vários relatos dos entrevistados são convertidos, por exemplo, em comentários

---

<sup>931</sup> “Yip Harburg, the songwriter, told Studs Terkel about the year 1932: ‘I was walking along the street at that time, and you'd see the bread lines’”

<sup>932</sup> “All over the country, people organized spontaneously to stop evictions, in New York, in Chicago, in other cities - when word spread that someone was being evicted, a crowd would gather; the police would remove the furniture from the house, put it out in the street, and the crowd would bring the furniture back. The Communist party was active in organizing Workers Alliance groups in the cities. Mrs. Willye Jeffries, a black woman, told Studs Terkel about evictions”.

dos personagens feitos ao público na peça. Robertson e Banks se destacam neste sentido. Aliás, de todos estes personagens-entrevistados, somente Tony, Dr. Rosman e Diana Morgan não tiveram atuação como narradores e produtores de comentários à plateia em *Clock* (Como visto anteriormente, Joe também teve uma função mais narrativa na edição antiga da peça do que na versão final, por meio de sua “carta” a Lee).

As entrevistas daqueles que se tornaram personagens em *The American Clock* também auxiliaram na criação de outras *personae* para a peça. Robertson, em seu depoimento a Terkel, fala sobre Livermore e Durant; logo, Miller transforma estes investidores também em personagens de *Clock*. O mesmo ocorre com os relatos de Harry Terrell, que geraram a presença do juiz Bradley e seu quase enforcamento representado cenicamente; e com Ray Wax, no momento em que este fala das prostitutas que conheceu quando trabalhava para a *Everybody's Florist*. A sua entrevista deu condições para que a personagem Isabel pudesse ter vida no palco.

O desenvolvimento narrativo, base do épico, está presente na peça, tal como foi dito acima. É explícita a presença de Miller selecionando tanto determinados aspectos de suas memórias quanto trechos das entrevistas de Terkel para criar esteticamente e compor *The American Clock*, num procedimento quase que de narrador, para contar cenicamente os efeitos da Depressão econômica na vida dos americanos.

Em todas estas narrativas utilizadas, há um distanciamento em relação ao tempo: tanto Miller quanto os entrevistados de *Hard Times* já viveram a situação, veem os acontecimentos de forma mais objetiva e distanciada, e conseguem analisá-los com mais profundidade. Eles também falam de um “outrem”, que, tanto no caso do dramaturgo quanto daqueles cujos depoimentos estão no livro de Terkel, são os próprios narradores num passado mais distante (uma espécie de narração em primeira pessoa). Isto é algo comum nos textos de caráter épico: “Como não exprime o próprio estado de alma, mas narra estórias que aconteceram a outrem, falará com certa serenidade e descreverá objetivamente as circunstâncias objetivas. A estória foi assim. Ela já aconteceu – a voz é a do pretérito – e aconteceu a outrem” (ROSENFELD, 2006, p.24-5). No caso particular da peça, certos personagens são oniscientes em relação aos fatos da Depressão, sobretudo aqueles que também atuam como narradores (Robertson, por exemplo); outros, porém, não agem com esta onisciência (é o caso de Dr. Rosman, que aparece cenicamente surpreso pelas informações sobre a crise econômica fornecidas por Robertson).

O fato de Miller utilizar diferentes narrativas em *The American Clock* também permite que diferentes pontos de vista estejam presentes na peça. Tony e Rosman, por exemplo, sen-



do oriundos de altas classes sociais, dizem em *Hard Times* que não concordam com o auxílio governamental concedido aos necessitados, uma vez que veem neste auxílio um desperdício de dinheiro público, destinado a pessoas que, em sua visão, não gostam de trabalhar. Diana Morgan, por sua vez, se opõe a estas ideias, e acredita que, sem este tipo de ajuda assistencial do governo, muitos americanos jamais teriam saído da miséria no período da Depressão.

Além disso, a utilização de *Hard Times* na peça já contradiz um princípio da forma dramática em sua essência: o drama não pode remeter a algo fora do palco, e seu funcionamento tem que ser autônomo em relação ao mundo exterior: “O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si” (SZONDI, 2001, p. 30). O que *The American Clock* mais faz é remeter ao que está fora do palco – ou seja, às vivências autobiográficas de Miller relativas a tensões socioeconômicas dos anos 1930, e às entrevistas de *Hard Times*, que, por sua vez, são depoimentos de fatos realmente ocorridos historicamente (tal como o quase enforcamento do juiz Bradley) e que também estão relacionados à Depressão vivida pelos americanos. Em alguns casos, eventos históricos são duplamente testemunhados, tanto por Miller quanto pelos entrevistados do livro de Terkel: é o caso da greve de Flint, por exemplo, relatada pelo dramaturgo, em sua autobiografia, e por aqueles que concedem depoimentos em *Hard Times*.

Tanto Miller quanto Terkel (o primeiro, por meio da linguagem teatral, e o segundo, registrando narrativas orais), nesta exposição de relatos e entrevistas, não querem somente se exprimir (ou exprimir as concepções de personagens e entrevistados), mas almejam analisar, expor e representar a grande complexidade econômica e social provocada pela Depressão, tal como os narradores de textos épicos têm o interesse de comunicar a outrem o seu discurso narrativo, o que gera um aprendizado para quem conta e para quem ouve: “O narrador, muito mais do que exprimir a si mesmo (o que, naturalmente não é excluído), quer *comunicar* alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhes conte um ‘caso’” (ROSENFELD, 2006, p. 24).

Neste sentido, o uso que Miller faz das entrevistas de *Hard Times* (de um psiquiatra a um veterano negro, de um empresário a uma ex-aristocrata que se torna assistente social) é útil no sentido de criar esta análise mais abrangente do impacto da Depressão em diferentes setores da sociedade norte-americana. No entanto, chama a atenção, também, os setores sociais presentes em *Hard Times* e ausentes em *The American Clock*.

Talvez o exemplo mais expressivo desta ausência seja o caso dos mineiros de carvão. Em *Hard Times*, há uma seção inteira intitulada “Dezesseis toneladas [*Sixteen Ton*]”, cujos entrevistados falam sobre as péssimas condições de trabalho destes operários nos EUA, inten-

sificadas pelo aumento do desemprego neste setor durante a Depressão. O pequeno Roger, de 14 anos, morador de uma cidade na Virgínia Ocidental, exemplifica esta referência aos mineiros em sua entrevista a Terkel:

Eu já ouvi sobre isto. Eles não tinham nem comida e nem dinheiro. Não conseguiam nem alimentar suas crianças, nem dar roupas a elas. As pessoas dizem - foi há muito tempo isto - que os mineiros de carvão trabalhavam arduamente por alguns dólares, e quase não conseguiam arranjar emprego. Principalmente na minha cidade e em lugares semelhantes<sup>933</sup>.

Enquanto as entrevistas em *Hard Times* falam profundamente sobre os mineiros de carvão, *The American Clock* não faz nenhuma menção a estes trabalhadores. Esta é uma ausência muito sentida, uma vez que estes operários possivelmente estavam entre os que mais sofreram com a exploração, com as dificuldades financeiras nos anos 1930, e com as condições de trabalho inapropriadas, e, neste sentido, precisavam ser representados e analisados na peça.

Esta ausência dos mineiros de carvão em *Clock* exemplifica como, ainda que Miller tenha conseguido, tal como um mural, representar vários aspectos da sociedade estadunidense em *The American Clock*, houve setores sociais que não foram contemplados nesta representação cênica – o que mostra a profundidade e a complexidade da crise econômica dos anos 1930 nos Estados Unidos.

### **11. The American Clock e a concepção de mural**

Há um outro conceito considerado por Miller como de suma importância para a criação de *The American Clock*: a concepção de mural. Neste sentido, é importante relembrar o que o dramaturgo americano fala em sua autobiografia sobre esta concepção voltada ao universo da pintura:

Eu disse para ele [Wood] que eu estava atrás de um estilo épico, tal como um mural. Na pintura, eu pensava no mural como uma profusão de imagens individuais que auxiliavam na composição de um tema social ou religioso – a *Guernica* de Picasso, o trabalho de Rivera ou de Orozco, ou mais subjetivamente o de Hieronymus Bosch, assim como inumeráveis pinturas religiosas. Estas frequentemente condensam

---

<sup>933</sup> “I heard about it. They didn’t have no food and money. Couldn’t keep their children fed and in clothes. People say, like a long time ago it was, coal miners worked real hard for a couple of dollars, and you couldn’t hardly get a job. Especially in my hometown and places like that” (Depoimento de Roger, seção “Dezesseis toneladas [Sixteen Ton]”, p. 31). In: TERKEL (1986).

num único cenário a Virgem, Cristo, e alguns santos, juntamente com o rosto do mecenas do artista, ou de seus amigos e inimigos, e às vezes até o próprio rosto do pintor, tudo isto organizado em volta de algum tema sublime de ressurreição ou de salvação. De perto você consegue contemplar retratos individuais, mas eles estão subordinados ou são conduzidos por uma afirmação doutrinal maior, que é aberta e não apresenta disfarces (MILLER, 1995, p. 588).<sup>934</sup>

Deste modo, é preciso traçar algumas considerações sobre o conceito de mural no universo da arte pictórica, e sobre a necessidade de relacioná-lo ao “impulso épico original” que Miller queria inserir em *The American Clock*.

Os murais também são comumente chamados de “afrescos” e classificados como “pintura parietal”. Eles sempre estiveram presentes na história da humanidade; de certa forma, as pinturas rupestres do homem pré-histórico já configuram valores idiossincráticos ou de um grupo representados pictoricamente (imagens de celebrações religiosas, animais caçados, dentre outros). Houve uma intensa criação de murais em culturas da Antiguidade e também na Idade Média - curiosamente, períodos históricos em que a noção de indivíduo não era tão enfatizada:

Desde a Antiguidade encontramos grandes painéis pintados em paredes de edifícios públicos. Essa pintura, que recebe o nome de pintura mural, teve sempre a função de comunicar ao povo valores religiosos, políticos ou ambos ao mesmo tempo. Foi assim no Egito, em Bizâncio e durante a Idade Média. (PROENÇA<sup>935</sup>, 2001, p. 246)

A pintura mural do Antigo Egito, por exemplo, expunha, dentre outras coisas, a representação pictórica do cotidiano coletivo (o trabalho e os ritos religiosos do povo egípcio):

É no Antigo Egito, portanto, que surge a Arte com um sentido utilitário claramente determinado e identificável, de cunho religioso e ritualístico. Inicialmente bastante limitada, a temática foi se enriquecendo e teve agregada aos murais a representação da fauna e da flora, além de cenas de caça e pesca e atividades cotidianas relacionadas à agricultura e à construção de barcos. (NOBRE, 2011, p. 18<sup>936</sup>)

---

<sup>934</sup> “What I had been after, I told him, was an epic style, like a mural. In painting, I thought of the mural as a profusion of individual images woven around a broad social or religious theme – Picasso’s *Guernica*, and Rivera’s work or Orozco’s, or more subjectively Hieronymus Bosch’s, as well as innumerable religious paintings. These often compress into one scene the Virgin, Christ, and a few saints, intermixed with the faces of the artist’s patron or of his friends and enemies, and sometimes his own, all of it organized around some sublime theme of resurrection or salvation. From up close you can make out individual portraits, but they are subordinated or swept along by the major doctrinal statement, which is overt and undisguised”.

<sup>935</sup> PROENÇA, G. *História da Arte*. São Paulo: Ed. Ática, 2001.

<sup>936</sup> NOBRE, S.M.D. *Arte revolucionária: a função social da pintura mural*. Trabalho de conclusão de curso (Artes Visuais). Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília (Universidade Aberta do Brasil). Itapetininga, 2011. Nobre comenta que a razão de seu estudo sobre os murais é exatamente o

Os murais do Império Romano, por outro lado, apresentam, dentre outras temáticas, as guerras em que Roma teve participação, incluindo os guerreiros que lutavam nas batalhas - outro tema de ordem coletiva: “Assim como os etruscos, os romanos também apreciavam a arte parietal. A temática predominante nos templos e edifícios era baseada nas cenas de combate, cerimônias e desfiles triunfais. Era, portanto, uma pintura épica<sup>937</sup> que se prestava à exaltação” (NOBRE, 2011, p. 22).

Tal como é possível inferir nas palavras de Miller na citação acima, os murais da Idade Média tinham as concepções cristãs como a sua temática principal. A função deste tipo de arte era, justamente, ensinar a doutrina cristã aos fiéis:

A pintura parietal romântica é sucessora da arte musiva bizantina, centrada, portanto, em temas místicos e, assim como ela, tinha como principal objetivo o doutrinamento dos fiéis sobre os dogmas da Igreja Católica. Aliás, já no final do século VI, o papa Gregório Magno lembrava aos que eram contrários às pinturas nas igrejas que “[...] muitos membros da Igreja não sabiam ler nem escrever, e que, para ensiná-los, essas imagens eram tão úteis quanto os desenhos de um livro ilustrado para crianças.” (...). Disse ele, nesse sentido: “A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler” (NOBRE, 2011, p. 27).

É possível fazer um paralelo entre o teatro e a pintura em seu processo histórico, e isto pode ser exemplificado se pensarmos na era renascentista. Com a ascensão econômica da burguesia neste período, a noção de indivíduo passa a se tornar cada vez mais central, e o que viria a ser o drama burguês começa a ter as suas primeiras manifestações na representação desta classe socioeconômica, sendo que sua forma deixa em segundo plano elementos épicos como o coro (presente na tragédia grega, por exemplo).

Do mesmo modo, na pintura, quando há esta ascensão da burguesia, os murais passam a perder cada vez mais espaço para os quadros de cavalete, que começam a ter um papel dominante no universo pictórico a partir de então: “No Renascimento, com o fortalecimento da burguesia e a valorização crescente do individualismo, passaram a predominar os quadros de cavalete” (PROENÇA, 2011, p. 246).

De modo geral, a diferença formal entre ambos é significativa. Os murais tendem a ser pintados em prédios ou locais públicos; a consequência disso é que muitas pessoas podem

---

caráter social deste tipo de arte: “Essa escolha se deu porque o objeto do presente estudo é um movimento artístico cujas obras pictóricas não foram criadas apenas com uma função decorativa, mas, principalmente, com uma função político-social” (p.12).

<sup>937</sup> O conceito de épico, nesta citação, está relacionado ao senso comum de algo heroico, e não exatamente ao épico ligado ao teatro, tal como analisado neste trabalho.

observá-lo e contemplá-lo; além disso, se considerarmos o amplo espaço reservado para a pintura de um mural (muros, paredes), percebemos que ele é propício para a representação de temas coletivos - muitas pessoas e imagens, por exemplo. A pintura de cavalete, por sua vez, abrange frequentemente retratos e autorretratos (ou seja, a representação do indivíduo), produzindo quadros que decoram interiores de residências, estando mais associados ao mundo privado e contrastando com o universo público e coletivo do mural<sup>938</sup>.

Assim, os murais tornam-se locais interessantes para se falar pictoricamente de processos históricos e questões sociais, dado o local em que se situam (de acesso público), o grande espaço que possuem para esta representação (muros e paredes inteiras), e a possibilidade de uma contemplação artística pública. Considerando sua dimensão pequena e seu acesso mais privado, um retrato individual torna-se uma forma mais complicada para esta representação histórica. Uma vez que, após o Renascimento, floresceu a pintura de cavalete como expressão da ênfase no indivíduo, a criação de murais ficou em segundo plano em períodos como o Barroco e o Neoclassicismo:

O Barroco compartilhou com o Renascimento um profundo interesse pela arte da Antiguidade clássica, porém, interpretou-a de maneira diversa deste e deu aos mesmos temas maior dinamismo, contraste, dramaticidade, realismo e exuberância, imprimindo à pintura um caráter decorativo e com um apelo emocional até então inexistentes na arte renascentista, porém, não houve nesse período a produção de obras representativas no que concerne à pintura mural (...).

O mesmo se dá no período Neoclássico, no qual não se registram obras murais expressivas (NOBRE, 2011, p. 34-5).

Os murais até foram utilizados durante o Romantismo, com pintores como Eugène Delacroix (que pintou a obra sobre a Revolução Francesa) e artistas alemães denominados “Nazarenos” (cf. NOBRE, 2011, p. 35-6); no entanto, foi apenas no século XX que a pintura mural voltou a ter uma grande importância no mundo da arte: “Nas sociedades contemporâneas, porém, o muralismo reapareceu, ao lado da produção, do consumo e da comunicação de massa” (PROENÇA, 2001, p. 246). Este ressurgimento da arte mural se deu em contextos como o modernismo europeu (vale lembrar que, na citação de Miller acima, ele fala sobre a *Guernica*, de Picasso), o México pós-Revolução de 1910 e os EUA dos anos 1930 (justamente o período cenicamente representado em *The American Clock*):

---

<sup>938</sup> Nas pesquisas feitas até o momento, curiosamente, foi mais fácil encontrar estudos sobre a pintura de cavalete do que sobre os murais.

O renascimento da arte mural se manifestou de diversas maneiras: em Paris, de forma mais expressionista e abstrata nas obras dos pintores cubistas e fauvistas Pablo Picasso, Henri Matisse, Fernand Léger, Joan Miró e Marc Chagall; nos Estados Unidos, através de um movimento de arte mural de curta duração que surgiu na década de 1930; e no México, de forma mais pungente, através do Movimento Muralista desencadeado a partir do movimento revolucionário (...).

Esse importante movimento ressignificou a pintura mural apresentando-a ao mundo como ferramenta para manifestações políticas e sociais. Nos Estados Unidos, por exemplo, Diego Rivera, um dos mais proeminentes muralistas mexicanos, pintou murais em São Francisco, em Nova Iorque (...), e, inclusive, uma famosa série de 27 afrescos, intitulada *Indústria de Detroit* (...), nas paredes do Instituto de Belas-Artes daquela cidade, em 1933 (NOBRE, 2011, p. 38).

No Brasil, o principal nome do muralismo no século XX é Cândido Portinari. Em suas obras, os temas sobre a coletividade também são muito presentes:

Cândido Portinari (1903-1962) foi o artista plástico brasileiro a alcançar maior projeção internacional. Seu acervo conta com quase cinco mil obras que vão desde pequenos esboços a obras monumentais, como os murais e os painéis *Guerra e Paz*, com os quais, em 1956, o governo brasileiro presenteou a sede da ONU, em Nova Iorque (NOBRE, 2011, p. 62).

Miller cita, como exemplos de pintores que utilizam a arte mural, além de Pablo Picasso, o holandês da época do Renascimento Hieronymus Bosch (1450-1516) e seus quadros com temas religiosos e “símbolos da astrologia, da alquimia e da magia conhecidas no final da Idade Média” (PROENÇA, 2001, p. 95), e, principalmente, os muralistas mexicanos Diego Rivera e José Clemente Orozco com sua temática social.

Neste sentido, podemos inferir, na citação de Miller, uma ênfase no muralismo mexicano, uma vez que ele cita dois autores do mesmo movimento artístico. Devido a este destaque dado pelo dramaturgo e à análise social e econômica buscada pelos muralistas do México pós-Revolução de 1910, podemos utilizar, a partir deste momento, o muralismo mexicano como exemplo para analisar paralelos presentes entre a estrutura formal de *The American Clock* e a do mural como arte pictórica.

### ***The American Clock* e o muralismo mexicano**

Na visão de Miller, *The American Clock* deveria ter a exposição cênica de indivíduos e elementos de diferentes naturezas que, em conjunto, representariam um tema coletivo (no caso específico, a Depressão econômica). O dramaturgo compara este esforço ao da criação

de um mural, em que elementos diversos eram individualmente retratados, mas, juntos, compunham uma temática única e de ordem social – tal como a Ressureição de Cristo (no contexto cristão, religioso), ou a luta de classes.

A estrutura do mural deve ser investigada, uma vez que ela tem forte relação com a forma épica de *Clock*, sendo ambas importantes na representação de questões sociais e de ordem coletiva. Dentre os muralistas citados por Miller, destacam-se Orozco e Rivera, cuja temática socioeconômica está presente no importante movimento pictórico conhecido como muralismo mexicano, que floresceu após a Revolução Mexicana de 1910.

Esta revolução ocorreu porque, neste período histórico, a população do México, de maioria rural, estava cansada da miséria econômica em que vivia e da repressão do ditador Porfírio Diaz. Assim, houve a criação de um movimento popular que derrubou a ditadura de Diaz e permitiu a construção de um governo republicano no México (apesar da posterior instabilidade política deste governo). Nomes como Pancho Villa e Emiliano Zapata participaram desta mobilização popular.

O governo republicano pós-Revolução Mexicana incentivou sobremaneira o muralismo, até como uma forma de promover os valores desta Revolução, além de educar a população mexicana em termos de arte e de história do México. Pintores como Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros registraram, em prédios públicos, temas nacionais mexicanos e imagens associadas à luta de classes:

No México, depois da Revolução de 1910, a pintura mural surgiu com o objetivo de exaltar os valores nacionais e o heroísmo do povo na luta por melhores condições de vida. A realização desses murais coube a Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949), e David Alfaro Siqueiros (1896- ), três artistas que podem ser considerados os pioneiros da pintura mural moderna (PROENÇA, 2001, p. 246).

Sobre os três muralistas mexicanos acima citados, Proença comenta:

Orozco, que no começo da década de 1930 esteve em Ravena estudando os mosaicos bizantinos, criou uma série de murais, como o do Palácio de Belas-Artes e o do Palácio do Governador, na capital mexicana. Suas pinturas, que apresentam um vivo contraste de cores, refletem temas próprios da cultura de seu país.

Rivera, por sua vez, chegou ao muralismo de conteúdo político depois de passar por um período de pintura cubista. Mas foi o mural que lhe possibilitou atingir seu objetivo: dirigir-se aos humildes e à população indígena em grandes espaços públicos e fazê-los reconhecerem-se como protagonistas da pintura e

não apenas como seus observadores. Na Cidade do México, os murais de Rivera encontram-se no edifício da Secretaria de Educação Pública e na Escola Nacional Preparatória.

Já os murais de Siqueiros – para quem a ação artística está associada à ação política – têm sempre um conteúdo social revolucionário. O artista consegue isso realçando o volume das figuras humanas e dando-lhes um vigoroso movimento, como podemos observar em *Revolução Mexicana*, no Museu Nacional de Antropologia e História, ou em *A Marcha da Humanidade*, que pintou para o Palácio do Congresso, ambos na Cidade do México (PROENÇA, 2001, p.246-7).

A produção pictórica destes muralistas mexicanos era voltada, dentre outras coisas, para a crítica às contradições socioeconômicas, à burguesia e à “pintura de cavalete”:

Diego Rivera, José Clemente Orozco, e David Alfaro Siqueiros, artistas plásticos conhecidos como “*Los Três Grandes*” formaram a primeira geração de muralistas (...).

Reunidos no Sindicato de Operários, Técnicos, Pintores e Escultores lançaram, no ano de 1923, uma “Declaração Social, Política e Estética” na qual se propunham a socializar a arte, produzir apenas obras monumentais de domínio público, criar uma beleza que sugerisse a luta e repudiar as manifestações individuais e burguesas da “pintura de cavalete” (NOBRE, 2011, p. 46).

E tinha como objetivo a criação de uma arte pública e direcionada ao povo mexicano, resgatando sua história, representando pictoricamente a sua população, suas raízes e seu processo histórico, mantendo viva a memória da Revolução e apresentando uma reflexão sobre os problemas sociais e econômicos do México:

As produções dos muralistas mexicanos foram muito marcadas por argumentos oposicionistas (contra os reacionários, a burguesia, o capitalismo, a pintura de cavalete) e generalizações sobre aquilo que se apoiava - arte pública, trabalhadores, revolução, bom governo (SILVA, 2000, p. 102)<sup>939</sup>.

Assim, se analisarmos aspectos do muralismo mexicano, teremos exemplos de alguns conceitos que podem ser aplicados ao que ocorre em *The American Clock*. Uma das coisas que Silva (2000) aponta neste muralismo presente no México é que pintores como Rivera, Orozco e Siqueiros tiveram o apoio do governo pós-Revolução para criar um projeto em que a população do México seria representada e poderia se contemplar em murais cuja função era expor o processo histórico mexicano em imagens:

---

<sup>939</sup> SILVA, M. A. Uma perda de Avessos – O povo na parede *Ciência, Trabalho e Revolução* no Muralismo Mexicano. *Projeto História*, São Paulo, (21), nov. 2000, p.67-104.



O muralismo mexicano, dessa forma, configurou um discurso sobre a história em imagens, a ser consumido a partir de uma sensibilidade visual supostamente conhecida antes por um público amplo, patrocinado por governos que aquele gênero artístico caracterizava como agentes e frutos do processo exposto (SILVA, 2000, p.69).

De modo similar, *The American Clock* tem uma estrutura que busca a representação de aspectos da história americana (Depressão) ao povo americano (metonimicamente simbolizado pela plateia). Tal como num mural, em *Clock*, os estadunidenses são, ao mesmo tempo, agentes (representados cenicamente) e observadores (público teatral) deste processo histórico.

Outro aspecto em que podemos relacionar o muralismo mexicano e *The American Clock* é o fato de ambos procurarem representar diferentes setores sociais de seus países. Os murais de Rivera são um exemplo desta representação baseada no mapeamento de uma população: “na Secretaria de Educação Pública estão apoiados em cores intensas e tipos humanos mexicanos (mestiços, índios), em uma espécie de mapeamento nacional, sob o signo de certa ternura pelo popular” (SILVA, 2000, p.73).

Se elementos de narração (ou seja, épicos) estão presentes de diversas formas em *The American Clock*, eles também fizeram parte do muralismo mexicano. Houve, neste país, a criação de murais repartidos em “cenas”, o que os transformava em narrativas imagéticas de temas relacionados ao México: "Do Palácio de Belas Artes, *O homem domina o Universo*, de Rivera. É mural repartido em cenas, próximo de narrativas quadrinizadas ou de recursos medievais e renascentistas de justaposição sequencial de imagens (...)" (SILVA, 2000, p.74). Esta estrutura algo episódica também lembra o que ocorre em *The American Clock*, com sua divisão em episódios autônomos.

Outro exemplo de mural mexicano com estrutura narrativa é o que Juan O' Gorman fez na Biblioteca Gertrudis Bocanegra, cujo tema principal era a colonização europeia no México. Na parte superior do mural, são representados indígenas que ainda não haviam tido contato com europeus; no centro da obra, aparecem os primeiros elementos oriundos da Europa que aludem a este ato de colonizar a região; e na parte inferior, há uma colonização europeia em estado avançado (cf. SILVA, 2000, p.77).

Também é interessante mencionar a obra de Pablo O'Higgins, que, segundo Silva, criou murais com falas oriundas das bocas dos personagens pictoricamente representados, tal como numa história em quadrinhos. Estas falas poderiam ser, por exemplo, de trabalhadores urbanos, índios ou mestiços pedindo por mais alimento e menos guerras (cf. SILVA, 2000, p.75). Neste sentido, podemos aproximar este tipo de mural, em seu uso conjunto da palavra e

da imagem, à personagem Edie em *The American Clock* e à sua criação de diálogos para os quadrinhos do *Superman*.

Segundo Silva, um outro mural de O’Gorman chamado *História da Aviação*, e que foi pintado para o antigo aeroporto da Cidade do México, tem como característica ser "impregnado de didatismo, descrevendo diferentes aspectos do tema, com preocupação demonstrativa" (SILVA, 2000, p.75). Talvez possamos dizer que também há um certo caráter didático em *The American Clock*, uma vez que a peça tem como objetivo expor ao público uma análise sobre a Depressão econômica, além de tentar fazer esta plateia refletir sobre a questão histórica representada cenicamente; e, assim como *Historia da Aviação* procura expor diversos aspectos do tema, em *Clock*, a Depressão econômica é vista sob diferentes ângulos.

É importante salientar também a importância da relação entre a temática da obra e o local em que o mural é criado. Há muitas imagens de crianças, por exemplo, nos murais de Pablo O’Higgins localizados na Escola Estadual de Michoacán. Num espaço em que alunos transitam, eles poderiam se ver representados nestas imagens e teriam a possibilidade de se reconhecer enquanto grupo que participa do “conjunto da vida social”, sendo as obras dirigidas aos alunos “em um espaço por onde deveriam transitar” (SILVA, 2000, p.76).

É preciso pensar, por exemplo, nos espaços em que *The American Clock* foi encenada. O "mural" *Clock* foi dirigido, inicialmente, ao público da Broadway; o fracasso da peça nos EUA pode indicar que esta plateia não se viu representada, ou não se “reconheceu” nesta imagem teatral-muralística. É possível que isto tenha acontecido, tal como o próprio Miller diz, devido à resistência destes espectadores em se ver representados sob o ângulo de questões políticas e sociais. Curiosamente, ainda que o público inglês não seja diretamente retratado neste “mural teatral”, ele reconheceu, de forma mais profunda, os aspectos abordados em *The American Clock*.

A alegoria e o humor também são dois elementos muito presentes no muralismo mexicano:

Uma mescla desse temático histórico explícito com a alegoria é representada pelo painel *Sonho de uma tarde dominical no Parque da Alameda*, de Rivera. Nele, a história mexicana se faz presente em contexto alegórico, onírico, humorístico. Como já foi referido, sua figura central é a caveira Catarina, dando o braço a Posadas e a mão para um Rivera infantil. Nesse espaço, o painel situa pintura mexicana, produção específica de Rivera e o gênero histórico em uma vasta tradição artística nacional (SILVA, 2000, p. 79).

Os aspectos de humor em *The American Clock* já foram analisados em outras seções deste trabalho, e, se não há exatamente a alegoria na peça, os personagens da obra teatral tendem a representar, de forma algo alegórica, diferentes setores sociais estadunidenses (tal como Henry Taylor, cuja alusão é à estrutura econômica rural dos EUA).

No muralismo mexicano, a imagem da mulher era muito utilizada como figura alegórica de valores simbólicos e coletivos. Também se destacam, nesta representação pictórica, a temática das multidões e as discussões sobre nação e Estado relacionadas às contradições sociais e econômicas presentes no México:

Apelar para a multidão fez parte do vasto panorama que o muralismo traçou do México, apontando sua experiência histórica, suas perspectivas e opções. Todos esses temas conformaram perfis históricos do país, iluminando um ou outro de seus argumentos e dimensões - luta pela terra, combate à burguesia, herança cultural dos mexicanos e experiências da Revolução. Balanços desses perfis se deram especialmente nas situações em que tradições pré-colombianas, experiências de conquista e colonização, construção do Estado nacional e etapas, propostas ou dilemas da Revolução foram abordados (SILVA, 2000, p. 98).

De modo similar, chamam a atenção as personagens femininas de *The American Clock* (Rose, Isabel, Edie, Irene, dentre outras) e sua importância na representação de questões socioeconômicas, as multidões presentes na peça (passageiros do metrô, cena do *relief office*, a companhia de atores como personagem coletivo) e as contradições sociais e econômicas dos EUA em recessão discutidas em *Clock*.

A ironia é outro aspecto que aparece tanto em *The American Clock* quanto no muralismo mexicano. Um exemplo de manifestação irônica nos murais é uma obra de Siqueiros em que há uma crítica dirigida ao ex-ditador Porfírio Díaz:

*A Revolução contra a ditadura porfiriana*, de Siqueiros, demonstra a grande harmonia de tons perseguida pelo pintor (cinzas, azuis, lilases) na definição plástica de um passado: a ditadura porfiriana. Figuras ao redor de Díaz funcionam como uma espécie de halo sagrado em sua cabeça, realçando o tradicionalismo de sua modernidade, em um comentário a que não faltam fortes doses de ironia (SILVA, 2000, p. 83).

Na cena que envolve Isaac em *The American Clock* (cf. 2012, p. 466-7), Roosevelt pronuncia um discurso no rádio em que fala, indiretamente, sobre os conflitos ideológicos dos anos 1930 e sobre as dificuldades impostas pela modernidade, cuja superação é defendida pelo presidente democrata. Sua administração foi marcada por inovações tecnológicas, como

a ascensão do rádio e do cinema e a expansão da rede de energia elétrica. Do mesmo modo, há murais mexicanos que abordam os temas dos conflitos ideológicos, da modernidade e da tecnologia. No entanto, no caso do muralismo no México, estes temas são representados pictoricamente sob uma ótica mais coletiva:

*O homem na encruzilhada*, de Rivera (1934), associou a figura do trabalhador individual a imagens de multidões e a uma composição definida em seus principais eixos por objetos que assumiram intenso papel alegórico para definirem a temática de humanidade ante a técnica e às opções políticas do mundo contemporâneo (SILVA, 2000, p. 92).

São necessárias algumas palavras sobre este mural de Diego Rivera, devido à sua relação mais estreita com os EUA e com as tensões ideológicas da década de 1930 (como visto acima, a obra é de 1934).

Este mural, em geral, é chamado de *O Homem na encruzilhada dos caminhos* ou *Homem, o controlador do Universo*. Ele seria construído nos Estados Unidos, mais especificamente no edifício *Radio Corporation Arts*, localizado no Rockefeller Center, em Nova Iorque. Nelson Rockefeller (1908-1979), empresário, político e filantropo estadunidense, havia encomendado a obra a Rivera, que se iniciou em 1933. No entanto, a construção do mural foi interrompida por Rockefeller, e, logo em seguida, ele foi destruído, por apresentar, em sua estrutura, temáticas ligadas ao comunismo e à União Soviética (cf. NOBRE, 2011, p. 40).

Impedido de continuar a obra nos Estados Unidos, Rivera utilizou o dinheiro recebido de Rockefeller para recriar o mural na cidade do México no ano seguinte: “Trata-se de obra que retoma tema e soluções de outra, elaborada no Rockefeller Center, em Nova York, e destruída por motivos políticos - Lênin é um de seus personagens principais, à esquerda do trabalhador que centraliza o conjunto” (SILVA, 2000, p. 92). De acordo com Nobre (2011, p. 41), esta seria uma imagem do mural reconstruído:

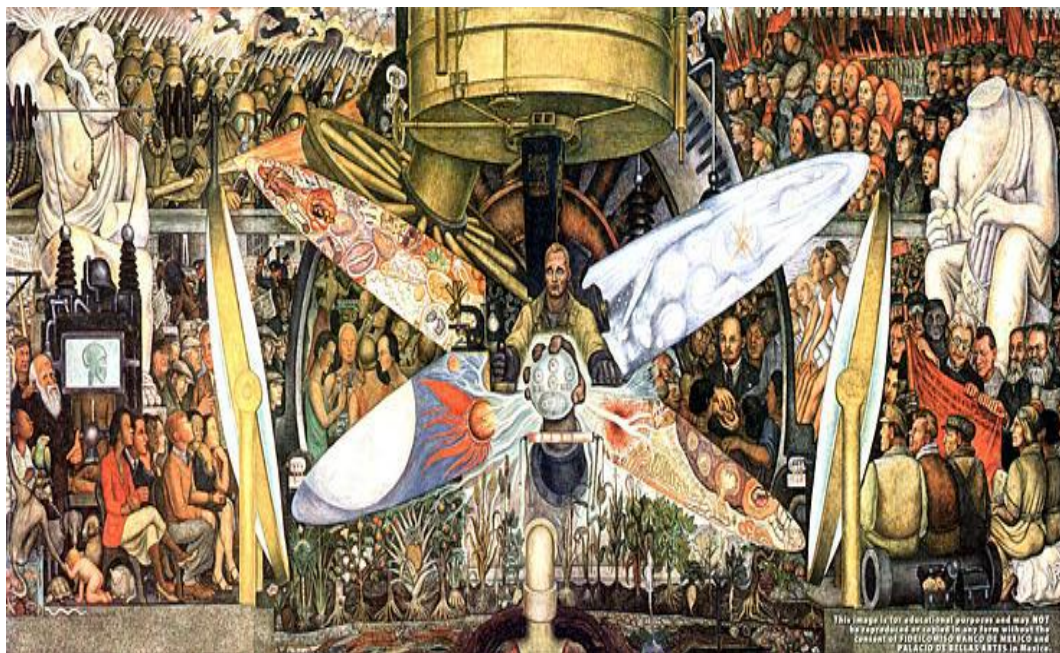


Figura 1 - Diego Rivera. *Homem, o controlador do Universo*. Disponível em: [http://www.diegorivera.com/?page\\_id=15](http://www.diegorivera.com/?page_id=15). Acesso em: 10 Nov. 2015.

Apesar da figura expoente de um único homem (uma representação alegórica do trabalho humano) e da tecnologia no centro deste mural, é perceptível como a coletividade é parte importante desta obra. Há vários setores sociais ali representados: dentre eles, podemos citar os trabalhadores à direita e os intelectuais próximos a eles (Lênin, e, aparentemente, até o próprio Marx está ali presente). Os soldados ao lado esquerdo têm aspecto monstruoso, aludindo, em sua monstruosidade, à repressão e aos conflitos bélicos nocivos ao setor operário. O fato de trabalhadores e soldados estarem em lados opostos também alude às tensões ideológicas dos anos 1930<sup>940</sup>.

A mescla de elementos é algo muito presente na pintura mural; o próprio Miller se refere a esta questão na citação exposta no início desta seção; o dramaturgo comenta, que, em murais religiosos, imagens de santos, do mecenas do artista e do rosto do próprio pintor, dentre outros aspectos, podiam ser registrados e se referirem a um tema comum. Do mesmo modo, esta mistura de elementos ocorre em *The American Clock*, sobretudo se pensarmos nos personagens da peça: há, por exemplo, personagens como Lee e Rose, ligados à esfera privada e a questões autobiográficas de Miller (algo que pode remeter ao “rosto do próprio pintor” referido acima, mas cuja presença é subordinada ao tema coletivo), os da esfera pública (juiz

<sup>940</sup> Se neste contexto dos anos 1920 e 1930 a preocupação com as inovações tecnológicas e científicas é grande, ela também está na estrutura do Teatro Épico de Brecht, que propõe ao espectador um olhar analítico sobre o que ele vê no palco, tal como um cientista analisa seu objeto de estudo. O dramaturgo alemão assim descreve suas peças: “É apenas o teatro da era científica” (BRECHT, 2002, p.101).

Bradley, o assistente social Ryan), e aqueles de existência real e histórica (Jesse Livermore, William Durant).

Algo similar ocorre no mural de Rivera exposto acima, com a representação de pessoas anônimas e também de figuras históricas como Lênin. Há outros exemplos desta mescla no muralismo mexicano: “A memória da Revolução Mexicana se constituiu, a partir dos murais, nesse jogo entre ‘grandes personagens’ (Zapata, Calles, etc.), figuras alegóricas (terra, governo, saúde, nação e outras) e multidões em diferentes espaços e momentos” (SILVA, 2000, p. 92).

Deste modo, em termos de estrutura formal e matéria representada, é possível traçar paralelos entre o muralismo (particularmente, o mexicano e sua análise social, política e econômica) e *The American Clock*. A mescla de elementos, a representação de diferentes setores sociais, o humor, a ironia, o caráter alegórico, a exposição de um tema sob diferentes ângulos, o aspecto narrativo, o resgate do processo histórico, a exposição da história da nação à própria nação, e a análise de contradições socioeconômicas estão entre os elementos compartilhados tanto por estes murais presentes no México quanto pela peça de Miller.

Ao expor cenicamente personagens individuais e cenas independentes, o dramaturgo buscava a representação de um tema socioeconômico inerente à coletividade (Depressão), algo que também é próprio da pintura mural: “Miller descreve a peça como um mural no qual ele tenta equilibrar o uso de elementos épicos com a criação de indivíduos psicologicamente retratados, no intuito de representar cenicamente tanto a sociedade quanto os indivíduos que constituem esta sociedade<sup>941</sup>” (ABBOTSON, 2007, p.54). O veterano Banks, a prostituta Isabel, e a senhora afrodescendente Irene, por exemplo, não tem nenhuma relação entre si, a não ser o fato de que todos eles viveram as dificuldades da recessão econômica dos anos 1930. Se, ao invés de uma peça, *The American Clock* fosse, de fato, um mural, poderíamos pensar nestes personagens pictoricamente representados em cada canto deste mural, podendo ser até analisados individualmente, mas todos eles interligados na temática da Depressão, e compondo uma única obra.

### **O mural nos EUA: matéria histórica representada em *Clock***

O uso do conceito de mural por parte de Miller não está somente relacionado à estrutura formal deste tipo de pintura, mas também à sua presença histórica nos EUA durante o perí-

---

<sup>941</sup> “Miller describes the play as a mural in which he tries to balance epic elements with intimate psychological portraits to give a picture of both a society and the individuals who make up that society.”

odo de Depressão econômica. Nos anos 1930, foi algo comum, em solo americano, a criação de murais em estabelecimentos públicos, graças aos subsídios federais oriundos do WPA – programa desenvolvido por Roosevelt em 1935 para gerar empregos a desempregados durante a Depressão, e que está dentro do *New Deal*, ou seja, inserido no pacote de medidas político-econômicas do presidente democrata cujo objetivo era tirar o país da crise financeira. Zinn comenta sobre a importância dos murais dentro de um contexto de incentivo federal à geração de empregos a artistas e ao fomento da apreciação artística entre os americanos:

O *New Deal* utilizou verbas federais para gerar empregos a milhares de escritores, artistas, atores, e músicos. Isto foi conseguido por meio do Projeto Federal de Teatro, do Projeto Federal de Escritores, do Projeto Federal de Arte: murais foram pintados em prédios públicos; peças foram encenadas a trabalhadores que nunca viram uma peça; centenas de livros e panfletos foram escritos e publicados; muitos ouviram uma sinfonia pela primeira vez. Foi um florescimento artístico interessante para as pessoas, tal como nunca havia acontecido antes na história dos EUA, e que nunca foi repetido depois. Mas em 1939, com o país mais estável e com o impulso de reformas do *New Deal* enfraquecido, programas para subsidiar as artes foram interrompidos<sup>942</sup> (ZINN, 2010, p. 297).

Com o subsídio federal do *New Deal*, houve a construção de muitos murais nesta década; dentre os temas destes painéis, estavam o passado norte-americano e imagens do cotidiano coletivo dos EUA (pessoas trabalhando em conjunto, por exemplo). Os murais criados em postos dos correios no Estado de Washington exemplificam esta presença do muralismo em solo estadunidense durante a Depressão:

O legado artístico do *New Deal* pode ser visto atualmente em murais que adornam prédios públicos em todo o estado, incluindo escolas, bibliotecas e agências dos correios. Centenas de artistas trabalharam nestes murais, que, de acordo com o espírito da época, eram frequentemente pintados num estilo realista e retratavam grupos de homens e mulheres trabalhando em conjunto numa causa comum, em cenas contemporâneas dos anos 1930 ou em revisões do passado histórico (KINDIG, 2009)<sup>943</sup>.

---

<sup>942</sup> "The New Deal gave federal money to put thousands of writers, artists, actors, and musicians to work - in a Federal Theatre Project, a Federal Writers Project, a Federal Art Project: murals were painted on public buildings; plays were put on for working-class audiences who had never seen a play; hundreds of books and pamphlets were written and published. People heard a symphony for the first time. It was an exciting flowering of arts for the people, such as had never happened before in American history, and which has not been duplicated since. But in 1939, with the country more stable and the New Deal reform impulse weakened, programs to subsidize the arts were eliminated."

<sup>943</sup> "The artistic legacy of the New Deal can be seen today in the murals that adorn public buildings throughout the state, including schools, libraries, and post offices. Hundreds of artists worked on these murals, which in the spirit of the time, were usually painted in a realistic style and depicted groups of men and women working together in common cause, either in 1930s contemporary scenes or in revisions of the past history". KINDIG, J (2009). Culture and Arts During the Depression. THE GREAT DEPRESSION IN WASHINGTON STATE

Assim como Lee, que, por meio de sua participação no Projeto Federal de Escritores, obteve alguma estabilidade financeira para trabalhar na criação dos guias histórico-geográfico-culturais dos estados americanos, muitos artistas que pintavam murais também conseguiram se estabilizar financeiramente enquanto os projetos do WPA tiveram existência por meio dos subsídios federais. Além disso, estes murais pintados traziam uma arte mais pública e acessível aos americanos:

Durante toda uma década (1933-1943), o *New Deal* remodelou fundamentalmente a relação do artista com a sociedade e do público com as artes visuais. A teoria e a prática da arte, anteriormente restritas a salas de faculdades e museus de acesso exclusivo, se espalharam rápida e repentinamente em cada canto da nação. No Estado de Washington, aproximadamente 20 agências de correios se tornaram locais de criação de murais de alta qualidade, enquanto zoológicos, escolas de ensino médio e hospitais, dentre outros locais, abrigaram exposições públicas. Artistas de todos os níveis em suas carreiras se beneficiaram com os programas, que ofereceram, ao mesmo tempo, um salário estável num momento de colapso econômico e uma oportunidade inédita para que o artista interagisse com a comunidade (...). Além disso, os vários programas do *New Deal* também ofereciam às pessoas um acesso inédito às artes visuais, por causa do local em que se encontravam estas obras artísticas (prédios públicos de livre acesso) e também devido aos temas e ao estilo dos murais – predominantemente cenas figurativas da vida, da história e do folclore regional. Abertamente heroica e celebratória em alguns momentos, esta arte era, inegavelmente, democrática por natureza, contando histórias e representando paisagens que estiveram ausentes da representação imagética de gerações anteriores<sup>944</sup> (MAHONEY, 2012).

Na questão do forte incentivo governamental à cultura, e no esforço para que a arte se tornasse mais pública e acessível, podemos criar paralelos entre o governo americano do *New Deal* nos anos 1930 e o mexicano pós-Revolução. No entanto, as medidas do segundo foram

---

PROJECT. Disponível em: [http://depts.washington.edu/depress/culture\\_arts.shtml](http://depts.washington.edu/depress/culture_arts.shtml). Acesso em: 13 set. 2015 [tradução minha].

<sup>944</sup> "Over the course of a decade (1933-1943), the New Deal fundamentally reshaped the relationship of the artist to society and of the public to the visual arts. The theory and practice of art, previously reserved for college classrooms and exclusive museums, suddenly and rapidly expanded into every corner of the nation. In Washington State, close to 20 post offices became home to high quality murals, while zoos, high schools and hospitals, among other venues, hosted public displays and exhibitions. Artists at all stages of their careers benefited from the programs, which offered both a steady paycheck at a moment of economic collapse and an unprecedented opportunity for community engagement and feedback (...). In addition, the various New Deal programs also offered the public unprecedented access to the visual arts, both because of the location of much of the work (free public buildings) and the themes and style - predominately figurative scenes of local life, history and folklore. While at times overtly heroic and celebratory, the art was undeniably democratic in nature, telling stories and representing landscapes that had been absent in the renderings of previous generations". MAHONEY, E. (2012). Special Section: Visual Arts in the Great Depression. THE GREAT DEPRESSION IN WASHINGTON STATE PROJECT. Disponível em: [http://depts.washington.edu/depress/visual\\_arts\\_index.shtml](http://depts.washington.edu/depress/visual_arts_index.shtml). Acesso em: 16 set. 2015 [tradução minha].



bem mais intensas. No México, os murais tinham um caráter de "ensino informal" de história, e estavam acompanhados da difusão da leitura de clássicos universais de Literatura, Filosofia e Ciências, e da expansão da educação e do ensino profissionalizante. A ideia dos líderes pós-Revolução era expandir a prática educativa e torná-la uma atividade rotineira, "que deveria penetrar no cotidiano da população, orientando-o" (SILVA, 2000, p. 70).

Além disso, esta criação artística durante o *New Deal* nem sempre tinha a estabilidade necessária para florescer. Além de constantes ameaças de cortes no orçamento dos programas voltados ao setor de arte, havia ainda episódios de conflitos ideológicos como o que ocorreu entre Rivera e Nelson Rockefeller e que foi citado anteriormente. Denning comenta sobre esta questão, ressaltando também o fato de que, muitas vezes, a liberdade artística (incluindo a de pintores de mural) era limitada e restringida pela natureza dos projetos desenvolvidos pelo governo americano, e também por uma espécie de "monitoramento governamental" feito acerca do trabalho realizado:

Os projetos culturais organizaram orquestras, teatros, e centros de arte comunitária, além de produzir milhares de murais públicos e programas de rádio, por volta de 800 peças, e o famoso Guia Americano. Na maioria dos casos, o trabalho cultural desenvolvido pelos projetos era monitorado de perto, especialmente as produções teatrais e os murais públicos. Os artistas, em geral, não tinham permissão para criar o seu próprio trabalho, mas eram contratados para participar de projetos específicos, dos quais os guias históricos são exemplos. Tal como o próprio Roosevelt disse: "eu não posso ter um monte de jovens entusiastas pintando a cabeça do Lênin no prédio da Justiça". Entretanto, os projetos artísticos do WPA eram sempre objeto de controvérsia: murais individuais e produções teatrais provocaram batalhas políticas, e o Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC), liderado por Martin Dies, lançou uma investigação em agosto de 1938 que levou à interrupção do Projeto Federal de Teatro e à transferência de outros projetos para a administração em nível estadual em 1939. Na primavera de 1942, todas as atividades culturais que não estivessem relacionadas às questões da Segunda Guerra Mundial foram eliminadas<sup>945</sup>. (DENNING, 1997, p.45)

De qualquer forma, no entanto, o mural era uma forma pictórica muito presente nos anos 1930 nos EUA, o que faz com que a concepção muralística seja adequada em *Clock* não

---

<sup>945</sup> "The cultural projects ran orchestras, theaters, and community art centers, and produced thousands of public murals and radio programs, over eight hundred plays, and the famous American Guide series of tour books. For the most part, the cultural work of the projects was closely monitored, particularly the theater productions and public murals. The writers were generally not allowed to pursue their own work but were hired to write for particular projects, like the guidebooks. As Roosevelt himself said, 'I can't have a lot of young enthusiasts painting Lenin's head on the Justice Building'. Nevertheless, the WPA arts projects were a constant subject of controversy: individual murals and theater productions provoked political battles, and the House Committee on Un-American Activities, chaired by Martin Dies, launched an investigation of Federal One in August 1938 that led to the abolition of the Federal Theatre Project and the transfer of the other projects to the states in 1939. By the spring of 1942, all cultural activities that did not relate to the war effort were eliminated".

só pela questão formal, mas também por ela própria fazer parte do processo histórico analisado pela peça.

### **Murais contemporâneos**

O mural ainda está presente na sociedade atual de várias formas. O *grafite*, por exemplo, que é utilizado até hoje, passou a ser muito usado por jovens americanos após os anos 1960 com a cultura *hip hop*, como forma de expressão artística em contextos de opressão, violência e pobreza. No entanto, o seu surgimento é bem anterior a esta época:

O grafite (palavra de origem italiana que significa "escritas feitas com carvão"), que é uma manifestação de arte pública que também se insere na categoria de arte mural, tem raízes históricas que remontam aos antigos romanos, os quais costumavam escrever manifestações com carvão nas paredes de suas construções, tais como palavras de protesto, ordens comuns e outras formas de divulgação de leis e acontecimentos públicos (NOBRE, 2011, p. 42).

Delgado & Barton (1998) falam sobre a atual presença de murais nos EUA em bairros com maioria negra ou latina. Estes murais são vistos como locais em que estes grupos étnicos podem expressar a sua identidade, dar voz à sua luta por direitos e necessidades, e combater a opressão em que vivem por meio da imagem pictórica:

Muros interiores ou exteriores de prédios também devem ser considerados na prática do muralismo. Estes murais são frequentemente criados em espaços livres encontrados em comunidades urbanas. Alguns são pintados em órgãos "oficiais" tais como escolas, estações policiais, e outras estruturas públicas. Entretanto, a maioria deles aparece em prédios que foram "declarados" pela comunidade como sendo dela, ainda que não pertençam aos moradores dali. Se estes espaços tinham uma função original como parte de uma estrutura predial, eles se transformam num local em que uma comunidade interna ou externa pode aprender, ver e ler determinadas mensagens. Tal como Cooper and Sciorra (1994) afirmam, estas paredes e muros se tornam uma tela de expressão: "A energia ainda está ali – energia para criar, energia para ser visto, energia para ser ouvido"<sup>946</sup>.

---

<sup>946</sup> "Building walls, interior and external, must also be considered free spaces. Murals are very often painted on the free spaces found in urban communities. Some are painted in 'official' buildings such as schools, police stations, and other public buildings. However, most are painted on building walls that have been 'claimed' by the community as their own, even though they are not owned by community residents. These spaces are transformed from their original purpose as part of a building structure to a message board for the internal and external community to see, read and learn from. These spaces, as noted by Cooper and Sciorra (1994), are a canvas for expression: 'The energy is still there – energy to create, energy to be seen, energy to be heard'". DELGADO, M. & BARTON, K. Murals in Latino Communities: Social Indicators of Community Strengths. *Social Work*, vol. 43,

Estes murais também têm sempre como público-alvo não um único indivíduo, mas sim uma comunidade: “Para os murais terem impacto e significação cultural, eles devem ser direcionados para o entendimento do público interno, ou seja, a comunidade<sup>947</sup>” (DELGADO & BARTON, 1998). Do mesmo modo, seus temas tendem à representação de valores coletivos:

Apesar de não existir um tipo específico de mural, uma análise conteudística deste muralismo em contexto latino vai, em geral, indicar sete temas-chave que comunicam uma mensagem central e a importância desta forma de arte para a comunidade. Cada um destes temas tem implicações para a prática do trabalho social: símbolos de orgulho étnico e racial, símbolos religiosos, temas relacionados à justiça social, símbolos decorativos, locais para a representação de heróis nacionais e locais, memoriais apoiados por moradores, e locais simbólicos<sup>948</sup> (DELGADO & BARTON, 1998).

Delgado & Barton (1998) comentam que este muralismo, frequentemente, é a forma encontrada por estas comunidades para se expressarem, numa sociedade em que estes grupos étnicos não têm muito espaço para expor suas ideias. Os murais seriam “uma forma culturalmente estruturada de autoexpressão para comunidades que encontram espaços sem regulamentação e em pequena quantidade para se expressarem publicamente (...) <sup>949</sup>”, e estão num contexto em que “esta forma de arte tem um significado a mais devido ao mercado limitado para ‘artistas de cor’ [negros, latinos]” <sup>950</sup>.

Para os autores deste estudo sobre murais de diferentes grupos étnicos em bairros dos EUA, há um caráter revolucionário neste muralismo, uma vez que este tipo de arte torna-se propício para representar pictoricamente o desejo de mudanças sociais e de melhorias para a comunidade:

Os murais (...) são uma forma natural de expressão de protesto: “O conceito de arte como uma ferramenta revolucionária, como uma arma na propaganda contra o opressor, ou como ela própria sendo um

---

issue 4, July 1998. Disponível em: [www.questia.com](http://www.questia.com). Acesso em: 23 jan. 2015. Os trechos deste texto citados nesta tese têm tradução minha.

<sup>947</sup> “For murals to have cultural meaning and impact, they must target the internal audience, namely the community”.

<sup>948</sup> “Although there is no typical mural, a content analysis of Latino murals will generally uncover seven key themes that communicate a central message and the importance of this art form to the community. Each of the following themes has implications for social work practice: symbols of ethnic and racial pride, religious symbols, issues related to social justice, decorative symbols, homages to national and local heroes, memorials commissioned by local residents, and symbolic locations”.

<sup>949</sup> “a cultural-based form of self-expression for communities that have few unregulated outlets for their public voices”

<sup>950</sup> “This art form takes on added significance because of the limited market for artists of color”.

modo de revolução tem estado, atualmente, presente nos murais de artistas Chicanos em Los Angeles” (DELGADO & BARTON, 1998).<sup>951</sup>

O pesquisador deste trabalho teve a experiência de testemunhar, nos EUA, um mural com temática coletiva, algo semelhante ao que Delgado & Barton descrevem. Participei, no *St. Francis College*, localizado no Brooklyn (Nova Iorque), da conferência científica que celebrava o centenário de nascimento de Arthur Miller, ocorrida em outubro de 2015. O hotel em que me hospedei ficava próximo à 4ª avenida desta região nova-iorquina. Ao andar por esta avenida, era possível verificar que havia murais pintados em alguns prédios. Era perceptível, também, a forte presença de negros e latinos no local, com o uso constante, por parte destes últimos, da língua espanhola como canal de comunicação (além de imigrantes de outras origens étnicas). E, curiosamente, os murais criados apresentavam exatamente as aspirações destes grupos étnicos, e a luta para obtê-las:



Figura 2 – Mural presente na 4ª avenida, Brooklyn, Nova Iorque (arquivo pessoal).

---

<sup>951</sup> “Murals (...) are a natural form for expression of protest: ‘The concept of art as a revolutionary tool, as a weapon in propaganda campaign against the oppressor, or as a revolution itself has been carried over into the murals by Chicano artists in Los Angeles today’”.



Figura 3 – Mural presente na 4ª avenida, Brooklyn, Nova Iorque (arquivo pessoal).

Em ambos os murais, podemos ver pessoas “de cor” (negros, latinos), coletivamente (há vários indivíduos retratados na obra), obtendo acesso a direitos essenciais ao ser humano, o que indica, ao mesmo tempo, as aspirações destes grupos étnicos, e os direitos pelos quais estes grupos precisam lutar. No caso da figura 2, há a luta por educação (simbolizada pela jovem “de cor”, ao centro, com livros na mão, e apresentando até certo destaque no mural), por habitação (as pessoas dentro de suas casas, vivendo normalmente a sua rotina), pelo acesso a atividades artísticas (dança, pintura, literatura) e à ciência (a moça que observa as estrelas no céu com a luneta), dentre outros direitos que, muitas vezes, lhes são negados pelo poder estabelecido.

Já na figura 3, o tema central do mural é a questão da habitação, e a luta destas pessoas de “cor” para obter o acesso à moradia. Apesar da sombra na foto, que prejudica um pouco a visão da obra, é perceptível a presença, ao centro da imagem, de uma pessoa presa com correntes, cuja alusão é à opressão sofrida por estes grupos étnicos, e que inclui, por exemplo, uma política habitacional deficitária por parte das autoridades competentes. Ao lado do indivíduo acorrentado, há a representação de um “braço forte” (similar aos braços fortes e simbólicos do muralismo mexicano) segurando uma chave; esta chave é dada a uma família composta por mãe e filho pequeno.

Assim, o braço musculoso (simbolizando a luta pela moradia) permite que esta família representada no canto superior direito do mural tenha o acesso à moradia. No entanto, algo que chama a atenção é que este braço forte é sustentado por uma mobilização coletiva locali-



zada abaixo da mãe e do filho que recebem a chave da casa. A figura exposta a seguir indica de forma mais focalizada este movimento de inquilinos (*tenant meeting*) no mural. Eles se encontram, se organizam e lutam coletivamente para obterem o direito à habitação:



Figura 4 – Detalhe do mural da figura 3 (arquivo pessoal)

Se este direito à habitação é obtido para mãe e filho pequeno, isso ocorre graças a esta luta coletiva que sustenta o simbólico braço forte. É perceptível também que esta mobilização de cunho coletivo não tem violência nem armas, apenas a junção de pessoas comuns com filhos nos braços, e que se unem em torno da causa habitacional. Tal movimento de inquilinos, representado no mural, provavelmente agradaria muito a Irene, personagem de *The American Clock* (e, conseqüentemente, a Sra. Willye Jeffries em *Hard Times*, que inspirou a criação da personagem na peça), uma vez que esta senhora negra também se organizou coletivamente com outras pessoas em dificuldades financeiras para lutar pelo direito à moradia durante a Depressão.

\*\*\*

Brecht, em seus textos teóricos, comenta que, em suas peças de cunho épico, os indivíduos são representados em função da matéria socioeconômica analisada: “O espectador verá a coletividade por trás do indivíduo, há de contemplar os indivíduos como partículas da massa em uma reação, uma maneira de atuar, um processo das massas<sup>952</sup>” (BRECHT, 2010, p.61).

<sup>952</sup> “El espectador ha de ver esas masas detrás del individuo, ha de contemplar a los individuos como partículas de la masa en una reacción, una manera de actuar, un proceso de la masa”.

De modo algo similar, se Arthur Miller se inspirou na concepção de mural para a criação de *The American Clock*, é justamente porque esta é uma forma pictórica que favorece a exposição de vários indivíduos e elementos que, juntos, representam uma temática de ordem coletiva. E isto é justamente o que temos em *Clock*: mais de 40 personagens com variadas histórias de vida, mas unidos pelo sofrimento vivido durante a Depressão econômica.

No entanto, é preciso salientar que, além da forma do mural, a utilização desta concepção pictórica também está em consonância com o próprio processo histórico analisado em *The American Clock*, pois a criação de murais era comum nos EUA dos anos 1930, com o auxílio de subsídios federais do governo Roosevelt. Além disso, este tipo de obra em solo americano se inspirou sobremaneira em nomes do muralismo mexicano como Diego Rivera, que também criou painéis em cidades americanas, e foi um exemplo das tensões ideológicas da época, considerando o choque entre suas concepções de esquerda e a visão capitalista de homens como Nelson Rockefeller.

Como foi visto anteriormente, é possível fazer um paralelo entre o teatro e a pintura em relação ao seu processo histórico. Assim como, na arte teatral, o drama burguês surgiu num momento de ascensão burguesa e do foco no indivíduo, o que fez com que elementos épicos como o coro da tragédia grega ficassem num segundo plano, algo similar ocorreu na pintura durante a tomada de poder econômico da burguesia: a arte pictórica mural foi perdendo cada vez mais espaço para os quadros de cavalete e sua representação individual. E, se num contexto moderno, Brecht retoma os elementos épicos do teatro, o muralismo mexicano exemplifica este ressurgimento do aspecto coletivo na arte.

Neste sentido, é possível dizer que, em geral, a pintura mural teve ênfase em momentos da história cuja representação pictórica de valores coletivos estava em destaque. No Império Romano, havia a exposição da força militar de Roma como Estado e nação; na Idade Média, os valores cristãos eram ensinados ao povo por meio do muralismo; na Revolução Mexicana, as ideias defendidas pelo governo revolucionário (como a universalização da educação e o resgate da história do México) eram expostas em prédios públicos, e, nos EUA dos anos 1930, houve o aumento da mobilização coletiva contra as dificuldades da Depressão, com um governo que subsidiou a criação de obras artísticas como o mural.

Obviamente, este tipo de muralismo também levanta uma questão. Por aparecer em locais públicos e prédios oficiais, ele tende a ser subsidiado por instituições (o governo mexicano no muralismo deste país, os recursos federais do *New Deal* no caso americano), o que nos faz questionar o caráter revolucionário desta arte apoiada pelo poder estabelecido. Nobre questão: “Terão as cenas pintadas em locais públicos levado os seus fruidores a tomar uma

atitude por meio do apelo à sua razão, ou terão essas obras se apoderado de seus observadores apenas através de uma identificação passiva?” (NOBRE, 2011, p. 71)

Esta contradição é exemplificada pelo fato de que era comum ver, nos murais do México, pessoas do campo pictoricamente expostas, num esforço de resgatar a representação imagética da cultura e da história do país. No entanto, Silva questiona se os camponeses tinham acesso a estes órgãos oficiais (situados no contexto urbano) e podiam contemplar estas manifestações artísticas; e, ainda que tivessem a possibilidade de se verem retratados nesta pintura mural, será que eles se sentiam verdadeiramente representados naquelas obras?

O tema da terra, tão presente nessas obras, colocou em cena outro ponto de tensão: tratou-se de elaborar um espetáculo sobre camponeses para a cidade! Afinal, os lugares privilegiados para pintar os murais foram escolas, museus, sedes de órgãos governamentais, universidades, espaços predominantemente urbanos. Ao mesmo tempo, era também um espetáculo sobre camponeses para não-camponeses ou ex-camponeses, em um país que se urbanizava tão intensamente nos anos 20 e 30 - e a Cidade do México era o principal pólo de atração para esse processo, concentrando, igualmente, a maior parte desses murais (SILVA, 2000, p. 102).

Em relação à peça *The American Clock*, a sua recepção problemática nos EUA nos faz pensar sobre o conflito entre o tema exposto, o local em que esta obra foi apresentada (*Broadway*) e por quem ela foi patrocinada. Além disso, podemos questionar também se, como um “mural”, ela foi entendida por aqueles que eram representados na “imagem” cênica (os americanos, que, como espectadores, poderiam se ver, no palco, sob a ótica de seu passado e de seus ascendentes). De qualquer forma, este tipo de arte (seja o “mural” *Clock*, sejam as obras mexicanas, ou até mesmo as testemunhadas pelo pesquisador no Brooklyn) ainda vive, e há sempre a possibilidade de que a representação imagética coletiva presente no muralismo possa ser vista e compreendida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dito anteriormente, uma das principais perguntas de pesquisa presentes neste projeto envolvendo *The American Clock* é sobre o “impulso original épico” que é parte estrutural da peça. Diferentemente do que ocorre com outras obras de Arthur Miller, este aspecto épico de *Clock* é abertamente declarado pelo dramaturgo em seus textos críticos. Neste sentido, um dos objetivos desta tese foi demonstrar as consequências deste uso intencional e explí-



cito do épico para a estruturação formal e para a representação da matéria histórica em *The American Clock*.

Nas obras mais conhecidas de Arthur Miller, elementos de cunho épico sempre foram utilizados, ainda que o uso destes elementos não fosse abertamente declarado pelo autor. Isto ocorre devido à busca do dramaturgo em encontrar a melhor forma teatral para representar cenicamente temas econômicos, sociais e políticos (ou “psico-políticos”, nas palavras do autor, numa tentativa de integrar as esferas psicológica e político-econômica) relacionados aos Estados Unidos.

A mente de um personagem, por exemplo, com seu passado e sua memória, são expostos cenicamente em *Morte dum caixeiro viajante* [*Death of a Salesman*, 1949] e *Depois da queda* [*After the Fall*, 1964]. A estrutura formal destas duas peças contém uma simultaneidade entre os tempos passado e presente, com muita ênfase no passado, que é o tempo da Épica. Já as obras *As feiticeiras de Salém* [*The Crucible*, 1953], e *Panorama visto da ponte* [*A View from the Bridge*, 1955-6] apresentam, em sua forma estrutural, narradores implícitos e explícitos, sendo a figura do narrador central na literatura que pertence à Épica como gênero (cf. ROSENFELD, 2006). Além disso, saltos temporais e espaciais (próprios do texto épico) também fazem parte de obras teatrais millerianas como *Uma memória de duas segundas-feiras* [*A Memory of Two Mondays*, 1955]. Tais recursos épicos destas peças são úteis na representação de questões políticas e socioeconômicas vividas ao longo da história dos EUA como a perseguição política num contexto de Guerra Fria (Macartismo), a imigração ilegal, a Depressão econômica dos anos 1930 e as limitações do *American Dream* [*Sonho Americano*].

Estes recursos épicos citados acima também podem ser encontrados, com ou sem variações, em *The American Clock*. No entanto, uma das hipóteses defendidas nesta tese é a de que a análise histórica mais aprofundada da Depressão econômica dos anos 1930 presente em *Clock* trouxe ao dramaturgo a necessidade de considerar abertamente o épico na criação da peça, e este uso consciente e explícito teve como consequência uma aplicação mais abrangente e aprofundada de recursos épicos em *The American Clock*.

Embora o conceito de épico utilizado neste projeto tenha sido o exposto nos pressupostos teóricos desta tese - ou seja, as teorias de Szondi (2001) e Rosenfeld (2006), que encontram elementos da Épica até mesmo nas tragédias gregas - há alguns momentos em que *Clock* apresenta características semelhantes às do Teatro Épico de Bertolt Brecht. Obviamente, é grande a diferença formal entre as obras de Miller e de Brecht. No entanto, recursos brechtianos como o uso de canções e de narradores e o conceito de *gestus* social podem ser verificados, ainda que com modulações, em *The American Clock*.

É possível se perguntar sobre a origem deste épico utilizado em *The American Clock*. Nos ensaios do dramaturgo norte-americano lidos até aqui, Miller comenta de forma tímida sobre obras de cunho épico, tais como as de Brecht e as do *Federal Theatre Project* (sendo que o autor de *Clock* participou deste projeto nos últimos meses antes de sua interrupção). Há a possibilidade de que estas fontes tenham sido utilizadas na criação de *The American Clock*; no entanto, o uso de conceitos como o de narrativa oral, vaudeville e mural faz com que este épico presente em *Clock* tenha uma singularidade necessária para a representação cênica requerida por Miller: de indivíduos que formam uma coletividade afetada por um acontecimento político, econômico, social e histórico, que é a Depressão dos anos 1930.

Abbotson comenta que *The American Clock* se destaca entre as obras de Miller em relação à ênfase dada para a análise social: “Enquanto muitas das primeiras peças de Miller analisam a responsabilidade individual em relação à sociedade, *The American Clock* oferece um contraponto a esta visão ao refletir sobre a responsabilidade da sociedade em relação ao indivíduo<sup>953</sup>” (ABBOTSON, 2007, p.55). Do mesmo modo, há muito mais recursos épicos nesta peça de Miller do que nas suas obras teatrais mais conhecidas. São constantes, em *The American Clock*, as cenas independentes entre si (episódios) e a atuação de personagens-narradores e do coro (especialmente estabelecido pela área coral); também são parte estrutural de *Clock* planos temporais distintos dos utilizados na forma dramática e os mais de 40 personagens da peça (oriundos de diferentes setores sociais e regiões dos EUA), além de diversos outros elementos analisados anteriormente, e que exemplificam esta aplicação mais “consciente” do épico por parte de Miller em *The American Clock*. Como foi visto ao longo desta tese, a presença do épico permeia todas as esferas da peça, incluindo as rubricas, os diálogos, o comportamento dos personagens e os adereços (ou a ausência deles) em cena.

E, como foi dito acima, esta utilização mais aprofundada e abrangente do épico em *Clock* se deu pela necessidade de se encontrar uma forma teatral adequada para representar cenicamente a matéria histórica apresentada e analisada pela peça: a Grande Depressão dos anos 1930 e os efeitos trazidos por esta crise econômica aos americanos. A Depressão pós-quebra da bolsa em 1929 foi algo marcante na história dos EUA, gerando transformações sociais, econômicas, políticas e culturais ao país. *The American Clock*, além de mostrar em cena algumas destas transformações, também interliga estes anos 1930 a outras décadas da história estadunidense, tal como os anos 1920 (o *boom* econômico liberal dos presidentes republicanos), a década de 1940 (A Segunda Guerra Mundial), os anos 1950 (Guerra da Coreia), e as

---

<sup>953</sup> “Whereas many of Miller’s earlier plays depicted the individual’s responsibility within society, *American Clock* offers the obverse as it explores society’s responsibility toward the individual.”

décadas de 1960 e 1970 (Guerra do Vietnã). Esta interligação é importante para apontar contradições presentes nos EUA deste período, tal como a política bélica estadunidense que permitiu, por exemplo, um grande crescimento econômico aos americanos durante a Segunda Guerra Mundial e a morte de muitas pessoas.<sup>954</sup>

Uma vez que a Depressão, como matéria histórica cenicamente exposta, é um tema ligado ao social e à coletividade (pois a crise econômica dos anos 1930 atingiu quase todos os setores sociais estadunidenses), seria muito difícil utilizar uma estrutura dramática – com foco no indivíduo – para esta representação coletiva. Neste sentido, o conceito de épico se torna fundamental para esta peça.

Em seus ensaios, Miller costuma afirmar a sua busca por um teatro em que o social e o psicológico sejam analisados em conjunto. Um exemplo de que *The American Clock* tem uma temática social, histórica e de cunho coletivo é a dificuldade que o dramaturgo confessa ter tido ao tentar integrar as esferas psicológica e social nesta obra teatral. Na montagem americana de *Clock*, Miller diz ter deixado este “impulso original épico” num segundo plano, o que implica um direcionamento ao individual e ao psicológico. Mesmo assim, durante esta produção americana da peça, críticos como Rich (1980) demonstram insatisfação, por exemplo, com o grande número de personagens em *The American Clock* - muitos deles, em sua visão, “sem utilidade” para o andamento da peça. Esta crítica teatral estadunidense está embasada numa ênfase no individual e no psicológico, e costuma elogiar os aspectos autobiográficos da obra.

Embora diversos e interessantes recursos épicos já estivessem presentes nesta versão inicial de *The American Clock* (algo exemplificado, nesta tese, pela análise da “edição antiga” desta obra teatral), esta utilização do épico em *Clock* foi muito maior na aclamada produção londrina de Peter Wood (1986), que gerou o consequente texto final da peça em 1989. O número de canções usadas (três vezes maior do que na “versão antiga”) e a presença da banda de *jazz* no palco exemplificam a retomada do “impulso épico original” em *Clock*, descrita por Miller em seus ensaios.

Curiosamente, a partir do momento em que o dramaturgo considerou o épico para a construção de *The American Clock*, Miller precisou recorrer a conceitos voltados ao épico e

---

<sup>954</sup> Em *The American Clock*, o processo histórico é exposto em suas contradições, para que o espectador norte-americano passe a conhecer ou relembrar de forma mais profunda o que foi a Grande Depressão. Esta exposição de contradições e este (re) conhecimento do espectador também ocorrem em Brecht: “Em primeiro lugar os processos tem que ser expostos ao espectador em toda a sua dimensão surpreendente e estranha. Isto é necessário para que (...) passem de conhecidos a reconhecidos [En primer lugar los procesos han de ser transmitidos al espectador en toda su dimensión sorprendente y extraña. Esto es necesario para que (...) pasen de ser conocidos a reconocidos]” (BRECHT, 2010, p.24-5).

ao coletivo, e aplicá-los na peça para que o processo histórico da Depressão dos anos 1930 pudesse ser cenicamente representado por meio de uma estrutura formal voltada ao épico. Algo também defendido nesta tese como hipótese é a importância, para a confecção de *Clock*, dos conceitos de narrativa oral (*Hard Times*), de mural e de vaudeville (e seu aspecto musical) para a criação de *The American Clock* e de seus elementos épicos (utiliza-se, neste texto, para fins didáticos, o termo “conceitos épicos” para o estudo destas concepções, e toda a “Parte C” desta tese é voltada a este estudo).

A narrativa é parte fundamental da Épica. E algo que estrutura *The American Clock* é o conceito de narrativa oral. Na peça, ele está presente no uso das memórias autobiográficas de Miller, e também na utilização do livro *Hard Times* (1970), de Studs Terkel, com relatos de sobreviventes da Depressão econômica de diferentes setores sociais estadunidenses e seus descendentes.

Como foi visto nesta tese, a apropriação que Miller faz destas narrativas orais da Depressão para a construção da peça é feita de modo complexo e variado. Personagens como Arthur Robertson e Louis Banks, por exemplo (ambos, curiosamente, com função narrativa em *Clock*), só puderam ter existência devido a este uso feito pelo dramaturgo das entrevistas de Terkel, em que entrevistados em *Hard Times* se tornaram personagens em *The American Clock*. Por outro lado, as próprias memórias do dramaturgo (que viveu as mazelas da Depressão) aparecem na peça, e constituem uma espécie de “narrativa oral” cuja função não é expor conflitos familiares e psicológicos, mas sim acrescentar em *Clock* a visão do dramaturgo sobre questões sociais e econômicas relacionadas à Depressão (como, por exemplo, a crescente organização dos trabalhadores visível na greve de Flint em 1936-7, testemunhada tanto por Miller quanto por entrevistados de Terkel).

O conceito de pintura mural é outro que foi considerado por Miller na criação de *The American Clock*. Na visão do dramaturgo, este tipo de pintura tem a capacidade de representar pictoricamente várias imagens e indivíduos em função de um tema único, social e coletivo. E, de fato, *Clock* funcionou como um “mural teatral”, com mais de 40 personagens de diferentes origens sociais dos EUA que expõem no palco suas diversas reações com a chegada da crise de 1929. Muitos destes personagens não têm relação entre si (o que ligaria, por exemplo, Dr. Rosman, psiquiatra abastado, a Henry Taylor, fazendeiro falido de Iowa?), a não ser pelo fato de todos eles terem vivido os efeitos da Depressão econômica.

Neste sentido, a concepção de mural é importantíssima para a criação de *The American Clock*, e a pintura mural, por ser comumente utilizada para representar temáticas de cunho social e coletivo, se aproxima muito da concepção de épico. Esta aproximação também existe

ao analisarmos o processo histórico da arte pictórica: o mural, com seus temas sociais e históricos, está mais próximo do conceito de coletivo e de épico do que, por exemplo, a pintura de cavalete e a sua ênfase na representação do indivíduo (não coincidentemente, esta última forma pictórica surge em concomitância com o drama e com a ascensão da burguesia).

O conceito de vaudeville, por sua vez, foi considerado por Miller na montagem de 1986 em Londres. Dentre os “conceitos épicos” analisados nesta tese, este poderia ser visto como o mais distante da concepção de épico, uma vez que o vaudeville era um espetáculo de cunho comercial e voltado ao entretenimento. No entanto, a utilização que Miller faz deste conceito para a construção de *Clock* mais reafirma do que nega o épico na peça. O dramaturgo extrai do vaudeville, por exemplo, sua estrutura de “episódios autônomos” e a mistura de diferentes elementos (música, dança, teatro). O espetáculo vaudevilliano também era voltado a diversos setores sociais, tal como a peça representa variados setores sociais dos EUA nos anos 1930.

Do mesmo modo, vale lembrar a estreita relação que o vaudeville tinha com o universo de *Tin Pan Alley*, ou seja, com os cantores e músicas das três primeiras décadas do século XX. Miller se utiliza das canções da época tanto para ambientar a peça neste contexto histórico, quanto para comentar epicamente (e, muitas vezes, ironicamente), por meio das letras das músicas, as cenas e situações cênicas envolvendo os personagens (esta utilização das canções em *Clock*, como dito anteriormente, ora lembra, ora difere do que é feito nas obras teatrais de Brecht). Além disso, o circuito Keith-Albee de vaudeville foi uma das mais poderosas corporações deste período histórico, e Ted Quinn, o personagem na peça que mais representa o vaudeville, discute justamente o papel das grandes corporações empresariais na economia americana.

Outro aspecto fundamental relacionado a estes “conceitos épicos” é o fato de todos eles estarem presentes nos EUA durante a crise econômica, sendo esta recessão ocorrida nos anos 1930 a matéria cenicamente representada em *The American Clock*. A Depressão aparece analisada nas narrativas orais de Studs Terkel; além disso, durante a vigência dos Projetos Federais do *Works Progress Administration* (WPA), programa governamental dos anos 1930 que visava gerar empregos e estimular a economia, houve a criação dos guias histórico-geográficos das diferentes regiões dos EUA (Projeto Federal de Escritores), sendo que a confecção destes guias, de acordo com o personagem Lee em *Clock*, era baseada, dentre outras coisas, em narrativas orais (entrevistas).

Já os murais eram presentes nos EUA dos anos 1930 devido ao subsídio deste mesmo WPA (Projeto Federal de Arte) para a criação de painéis em prédios públicos (postos do cor-

reio, por exemplo), e também devido à influência das obras de Diego Rivera e do muralismo mexicano em solo americano. E o vaudeville, por sua vez, embora tenha tido sua derrocada econômica justamente durante o início da Depressão (causada por dificuldades financeiras e pelo surgimento de novos meios de comunicação e entretenimento como o rádio e o cinema), apresentou um último momento de sobrevivência em companhias subsidiadas pelo Projeto Federal de Teatro (WPA) e nas maratonas de dança, comuns na década de 1930 e também expostas cenicamente em *The American Clock*. Assim, estes “conceitos épicos” estruturam esta obra de Miller não só pelo fato de serem importantes na construção formal da peça e de seus recursos épicos, mas também por terem sido parte do próprio processo histórico analisado em *Clock*.

E este uso mais complexo, consciente e profundo do épico deu-se porque a matéria a ser representada em *The American Clock* era de ordem social, econômica, política e, sobretudo, coletiva. A forma dramática e a sua ênfase no indivíduo teriam muita dificuldade em contemplar uma crise econômica que atingiu quase todos os setores da economia americana. Os mais de 40 personagens de diferentes setores e regiões estadunidenses e o mapa dos EUA na versão antiga da peça exemplificam esta representação coletiva no palco. As consequências desta representação são a análise cênica de causas da crise e de contradições socioeconômicas expostas pela Depressão dos anos 1930, tal como as acentuadas desigualdades sociais do período (com alguns milionários e muitos chegando ao nível da miséria antes, durante e depois da recessão) e a política bélica americana.

Bosi comenta que as memórias do passado tendem a ser despertadas por elementos do presente, que, de uma forma ou de outra, têm relação com este passado: “Bergson afirma também (e esse é um princípio dialetizador da sua doutrina que nem sempre os objetores levaram em conta) que é ‘do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde’” (BOSI, 1987, p.10). Vale ressaltar o fato de que Miller retoma a análise dos anos 1930 em *The American Clock* por visualizar, em plena década de 1970 / 1980, uma excessiva ênfase dos americanos no individualismo do *American Dream* e na crença da prosperidade econômica sem fim, tal como agiam os estadunidenses num contexto pré-crise (anos 1920). Na visão do dramaturgo, o sofrimento e o aprendizado da Depressão estavam sendo esquecidos (algo também confirmado pelos depoimentos de muitos dos jovens em *Hard Times*), assim como a mobilização coletiva e a consciência da estrutura política e socioeconômica dos EUA trazida por esta recessão da década de 1930. Neste sentido, *Clock* se assemelha ao trabalho de um historiador, analisando e resgatando este passado que muitos fazem questão de esquecer (com a particularidade de que utiliza a estética artística / teatral para “narrar” este processo histórico).

Aliar Arthur Miller ao conceito de épico é algo que não é muito comum entre os críticos millerianos. No entanto, o “impulso original épico” do dramaturgo em *The American Clock* foi extremamente importante por produzir uma representação cênica que trouxe aos palcos a análise de um processo histórico complexo (a Depressão econômica, suas causas e consequências); para desenvolver este “impulso épico”, a utilização de conceituações formais de grande complexidade (mural, narrativa oral, vaudeville) também foi fundamental (e esta complexidade é exemplificada pelo tamanho desta tese, que não tem a pretensão de ter esgotado os estudos sobre *Clock*).

Apesar de ser um dramaturgo mundialmente famoso, há ainda muito o que se estudar e compreender sobre a poética de Arthur Miller, especialmente no que tange às peças pós-*Depois da queda* [*After the Fall*, 1964], comumente “esquecidas” pela crítica, e da qual *Clock* é um exemplo: “Tal como acontece com a maioria dos trabalhos de Arthur Miller dos anos 1980, *The American Clock* tem recebido pouca atenção dos críticos até o momento<sup>955</sup>” (ABBOTSON, 2007, p.60). Mesmo com poucas apresentações em solo americano (apesar da boa recepção inglesa), *The American Clock* tem uma grande importância por expor claramente o uso consciente e explícito do épico por parte de Miller, necessário para a representação cênica da Depressão econômica dos anos 1930 nos Estados Unidos - uma temática de cunho coletivo, social, econômico, político, e histórico.

---

<sup>955</sup> “As with most of Miller’s work from the 1980s, *The American Clock* has garnered little critical attention thus far.”

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

\*MILLER, A. *The American Clock*. In: KUSHNER, T. (ed). *Arthur Miller: Collected Plays (1964-1982)*. New York: The Library of America, 2012, p. 413-495.

ABBOTSON, S. C. W. *Critical Companion to Arthur Miller: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts on File, 2007.

ACCEPTANCE ADDRESS OF PRESIDENT FRANKLIN D. ROOSEVELT. United States Government Printing Office, Washington, 1936. Digitalizado por FRASER - Federal Reserve Bank of St. Louis. Disponível em: FEDERAL RESERVE ARCHIVE - <http://fraser.stlouisfed.org/>. Acesso em: 5 jun. 2014.

ALEXANDER, M. *A History of English Literature*. London: Macmillan Press Ltd, 2000.

ALLEN, R. C. B. F. Keith and the Rise of Vaudeville. In: *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1991, p. 180-194.

AMERICA'S LIBRARY (LIBRARY OF CONGRESS). Verbete sobre *General Custer's Last Stand* e sobre *Tennessee Valley Authority (TVA)*. Disponível em: <http://www.americaslibrary.gov/>. Acesso em: 10 jul. 2014.

ANDERSON, D. *The Columbia Guide to the Vietnam War*. New York: Columbia University Press, 2002.

BENJAMIN, W. L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939). In: *Oeuvres*, Tome III (Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch). Paris: Éditions Gallimard, 2000.

BEST, G. D. *The Dollar Decade: Mammon and the Machine in 1920s America*. Westport, CT: Praeger, 2003.

BIGSBY, C.W.E. *Arthur Miller: A Critical Study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.

BRECHT, B. *Diário de trabalho (Vol. 1 - 1938-1941)*. Organização de Werner Hecht. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre teatro*. Traducción al español, selección y prólogo de Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba Editorial, 2010.

BRITISH BROADCASTING COMPANY (BBC). *A History of the World: BBC Crystal Set*. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/ahistoryoftheworld/objects/Yqz4N9DQSRGk9sHGy11FPg>. Acesso em: 11 jan. 2015.



BUHLE, P. Anarchism and American Labor. *International Labor and Working Class History*, Number 23, Spring 1983, p. 21-34.

CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY (CIA) Website. Intelligence Throughout History: The Capture of Fort Ticonderoga, 1775. 30 Apr. 2013. Disponível em: <https://www.cia.gov/news-information/featured-story-archive/2010-featured-story-archive/capture-of-fort-ticonderoga.html>. Acesso em: 10 jul. 2015.

CHARLES WILLIAM PADDOCK official website. A brief synopsis of his life. Disponível em: <http://www.charlespaddock.com/a-little-about-charley>. Acesso em: 23 ago. 2014.

CNN LIBRARY. Empire State Building Fast Facts. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2013/07/11/us/empire-state-building-fast-facts/>. Acesso em: 27 mai. 2015.

COGGIOLA, O.L.A. As crises econômicas e a teoria marxista. *Revista de Economia Mackenzie*; vol. 7; n. 3 (2009), p. 96-180.

COSTA, I. C. Sinta o drama. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998, p.51-74.

CUNLIFFE, M. *História da Literatura dos Estados Unidos*. (Tradução de Bernardette Pinto Leite). Sintra, Portugal: Publicações Europa-América, 1986.

DELGADO, M. & BARTON, K. Murals in Latino Communities: Social Indicators of Community Strengths. *Social Work*, vol. 43, issue 4, July 1998. Disponível em: [www.questia.com](http://www.questia.com). Acesso em: 23 jan. 2015.

DEMASTES, W. W. Miller's 1970s "power" plays. In: BIGSBY, C.W.E. *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 139-151.

DENNING, M. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. London / New York: Verso, 1997.

DUNLOP, C. R. *American Dance Marathons (1928-1934) and The Social Drama and Ritual Process*. Dissertation (Master of Arts) – Departament of Dance, College of Visual Art, Theatre and Dance, The Florida State University, 2006.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Verbetes sobre John. D. Rockefeller; John Pierpont Morgan; William Handolph Hearst; Felix Frankfurter; Franz Joseph; Al Smith; Bing Crosby; Rudy Vallée; George Gershwin; *Tin Pan Alley*; *American Federation of Labor (AFL)* e *Congress of Industrial Organizations (CIO)*; Disponível em: <http://global.britannica.com/>. Acesso em: 14 nov. 2014.

ENGELS, F. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. 2ed. revisada. Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala [S.d].

FERGUSON, N; GRANVILLE, B. "Weimar on the Volga": Causes and Consequences of Inflation in 1990s Russia Compared with 1920s Germany. *The Journal of Economic History*, Vol. 60, No. 4 (Dec., 2000), p. 1061-1087. Publicado por: Cambridge University Press; Eco-

conomic History Association. URL: <http://www.jstor.org/stable/2698087>. Acesso em: 27 nov. 2014.

FIND A GRAVE. John Jacob Factor. Disponível em: <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=14830156>. Acesso em: 23 mai. 2015.

FLORES, F. T. *Da Depressão às raízes do macartismo: representação de questões sócio-históricas em American Blues, de Tennessee Williams*. São Paulo, 2013. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

FREYTAG, G. *Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*. Translated by Elias J. MacEwan. 4ªed. Chicago: Scott, Foresman and Company, 1904.

FRIGIDAIRE Website: <http://www.frigidaire-intl.com/company-history>. Acesso em: 31 ago. 2015.

GENERAL ELECTRIC Website: <http://www.ge.com/about-us/history/1878-1904>. Acesso em: 04 set. 2015.

GIDDINS, G. Bing's bio. Disponível em: <http://bingcrosby.com/bing-bio>. Acesso em: 22 dez. 2014.

GREENBERG, C. L. *To Ask for An Equal Chance: African Americans in the Great Depression*. Lanham, Maryland: Rowman & Little Field Publishers, 2009.

GUERRA, M. P. Constitucionalismo no *New Deal*. In: *Revista Observatório da jurisdição constitucional*. Brasília: IDP, Ano 4, 2010/2011, p.1-21.

HOBBSAWM, E. *Into the Economic Abyss. Age of Extremes: The Short Twentieth Century (1914-1991)*. London: Abacus, 1995, p. 85-108.

HOCHSCHILD, J. L. *Facing up to the American Dream: Race, Class and the Soul of the Nation*. Ewing, NJ, USA: Princeton University Press, 1995.

HOLMES, V (web ed.). All about Tap Dance: Footnotes from Hooper History. Disponível em: <http://www.theatredance.com/tap/>. Acesso em: 26 abr. 2015.

HUGHES, L. "Ballad of Roosevelt," *New Republic* 31 (November 14, 1934): 9. Fonte: GEORGE MASON UNIVERSITY (History Matters - The U.S. Survey Course on the Web). Disponível em: <http://historymatters.gmu.edu/d/5096/>. Acesso em: 3 mar. 2015.

INTERNET BROADWAY DATABASE. Verbete Sobre *Victoria Regina* (1935), de Laurence Housman. Disponível em: <http://ibdb.com/production.php?id=12049>. Acesso em: 05 jan. 2015.

KELLER, L; MILLER, C. Feminism and the Female Poet. In: FREDMAN, S. *A Concise Companion to Twentieth-Century American Poetry*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2005, p.75-94.

KINDIG, J (2009). University of Washington. THE GREAT DEPRESSION IN WASHINGTON STATE PROJECT. Disponível em: [http://depts.washington.edu/depress/university\\_washington.shtml](http://depts.washington.edu/depress/university_washington.shtml). Acesso em: 21 jul. 2014.

\_\_\_\_\_. (2009). Culture and Arts During the Depression. THE GREAT DEPRESSION IN WASHINGTON STATE PROJECT. Disponível em: [http://depts.washington.edu/depress/culture\\_arts.shtml](http://depts.washington.edu/depress/culture_arts.shtml). Acesso em: 13 set. 2015.

KUSHNER, T. (ed). *Arthur Miller: Collected Plays (1964-1982)*. New York: The Library of America, 2012.

LIMA, E.L.C. *Procedimentos formais do Jornal Vivo Injunction Granted (1936), do Federal Theatre Project, e de Teatro Jornal: Primeira Edição (1970), do Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

LIPSITZ, G. *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1990.

LUKACS, G (1920). *La Théorie du Roman* (Traduction de l'allemand par Jean Clairevoye). Paris: Éditions Gonthier, 1963.

MAHONEY, E (2012). Special Section: Visual Arts in the Great Depression. THE GREAT DEPRESSION IN WASHINGTON STATE PROJECT. Disponível em: [http://depts.washington.edu/depress/visual\\_arts\\_index.shtml](http://depts.washington.edu/depress/visual_arts_index.shtml). Acesso em: 16 set. 2015.

MALOSSO, M. G. *Análise da forma épica na peça We, The People, de Elmer Rice*. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MARX, K. *A origem do capital: a acumulação primitiva*. 5ed. Coleção bases. Tradução de Walter S. Maia. São Paulo: Global Editora, 1985.

MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY. Definição de “crooner”. Disponível em: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/crooner>. Acesso em: 26 out. 2015.

MILLER, A. (1987). *Timebends: a Life*. New York: Penguin Books, 1995.

\_\_\_\_\_. The American Clock. In: *Plays: Three* (The American Clock; The Archbishop Ceiling; Two-Way Mirror). London: Methuen, 1990, p. 1-86 (with critical commentaries by Christopher Bigsby).

MULVIHILL, G. S.S. *United States Being Prepared for a New Life*. NBC. 29 nov. 2013. Disponível em: <http://www.nbcphiladelphia.com/news/local/SS-United-States-Being-Prepared-For-a-New-Life-233789561.html>. Acesso em: 24 mai. 2015.

NEW YORK UNIVERSITY (THE TAMIMENT LIBRARY AND ROBERT F. WAGNER LABOR ARCHIVES). Guide to the *Daily Worker* and *Daily World* Photographs Collection. Disponível em: [http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/tamwag/photos\\_223/bioghist.html](http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/tamwag/photos_223/bioghist.html). Acesso em: 16 jul. 2015.

NOBRE, S.M.D. *Arte revolucionária: a função social da pintura mural*. Trabalho de conclusão de curso (Artes Visuais). Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília (Universidade Aberta do Brasil). Itapetininga, 2011.

OUR DOCUMENTS. Verbetes sobre o *Sherman Anti-Trust Act*. Disponível em: <http://www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=true&doc=51>. Acesso em: 29 ago. 2015.

PARTRIDGE, E. *A Dictionary of Catch Phrases (British and American, from the Sixteenth Century to the Present Day)*. Ed. by Paul Beale. London / New York: Routledge, 1993.

PATTERSON, M. Brecht's legacy. In: THOMSON, P.; SACKS, G. (Eds.) *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

PFISTER, J. Glamorizing the Psychological: The Politics of the Performances of Modern Psychological Identities. In: PFISTER, J.; SCHNOG, N. (ed.) *Inventing the Psychological: Toward a Cultural History of Emotional Life in America*. New Haven: Yale University Press, 1997, p.167-213.

POWERS, D (2010). The Banking Crisis of 1933: Seattle's Survival during the Great Depression Bank Closures. THE GREAT DEPRESSION IN WASHINGTON STATE PROJECT. Disponível em: [http://depts.washington.edu/depress/bank\\_crisis\\_1933.shtml](http://depts.washington.edu/depress/bank_crisis_1933.shtml). Acesso em: 15 jun. 2014.

PROENÇA, G. *História da Arte*. São Paulo: Ed. Ática, 2001.

PURDY, S. et alii. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

REINELT, J.G. Introduction. *After Brecht: British Epic Theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994, p. 1-16.

RICH, F. Miller's *The American Clock*. *The New York Times on the Web*, 21 nov. 1980. Disponível em: <http://partners.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-clock80.html>. Acesso em: 03 jan. 2015.

RIVERA, D. *Homem, o controlador do Universo* (mural). Disponível em: [http://www.diegorivera.com/?page\\_id=15](http://www.diegorivera.com/?page_id=15). Acesso em: 10 nov. 2015.

ROLFE, W. J. (ed). *Select Poems of Thomas Gray*. New York: Harper & Brothers, Publishers, Franklin Square, 1883. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/30357/30357-h/30357-h.htm#chap3> (Data de lançamento: 29 out. 2009 [EBook #30357]). Acesso em: 24 jan. 2014.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROTHBARD, M. N. Prelude to Depression: Mr. Hoover and *Laissez-Faire*. *America's Great Depression*. 5th ed. Auburn, Alabama: Mises Institute, 2000, p. 185-208.

SAMPAIO Jr., P. de A. Metástase da crise e aprofundamento da reversão neocolonial. *Crítica e sociedade: revista de cultura política*. v.1, n.3, dez. 2011.

SAN JOSE STATE UNIVERSITY (DEPARTMENT OF ECONOMICS). Episodes of Hyperinflation. Disponível em: <http://www.sjsu.edu/faculty/watkins/hyper.htm#GERMANY>. Acesso em: 19 ago. 2014.

SCHLUETER, J. Miller in the eighties. In: BIGSBY, C.W.E. *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 152-167.

SEATON, P (Woolworths Museum). A potted history of Woolworths stores, 2010. Disponível em: <http://www.woolworthsmuseum.co.uk/aboutwoolies.html>. Acesso em: 10 abr. 2015.

SILVA, M. A. Uma perda de Avessos – O povo na parede *Ciência, Trabalho e Revolução* no Muralismo Mexicano. *Projeto História*, São Paulo, (21), nov. 2000, p.67-104.

SNYDER, W. R. *The Voice of the City: Vaudeville and Popular Culture in New York*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1989.

S.S. IMPERATOR / RMS BERENGARIA. Disponível em: <http://www.oceanliners.com/ships/imperator.asp>. Acesso em: 24 mai. 2015.

S.S. MANHATTAN. Disponível em: <http://www.greatships.net/manhattan.html>. Acesso em: 24 mai. 2015.

STANFORD UNIVERSITY. Verbete sobre Horatio Alger. Disponível em: [http://web.stanford.edu/dept/SUL/library/prod/depts/dp/pennies/1860\\_alger.html](http://web.stanford.edu/dept/SUL/library/prod/depts/dp/pennies/1860_alger.html). Acesso em: 02 jun. 2015.

STUDIO GILEAD (Doda's Creative Wonderings). It's a braw bricht moonlicht nicht the nicht!. 21. dez. 2011. Disponível em: <http://dodadidit.blogspot.com.br/2011/12/its-braw-bricht-moonlicht-nicht-nicht.html>. Acesso em: 30 dez. 2014.

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

TERKEL, S. *Hard Times: An Oral History of The Great Depression*. New York/ London: The New Press, 1986 (E-book, paginação irregular).

THE COLUMBIA ELECTRONIC ENCYCLOPEDIA. Verbete sobre vaudeville. 6th Edition, Feb. 2013, p. 1. Disponível em: <http://connection.ebscohost.com/c/reference-entries/85548646/vaudeville>. Acesso em: 11 nov. 2014.

THE GOLDEN STREET CORNER (MUSIC FACTS). A Brief History of Tin Pan Alley. Disponível em: [http://www.thegoldenstreetcorner.com/tin\\_pan\\_alley.htm](http://www.thegoldenstreetcorner.com/tin_pan_alley.htm). Acesso em: 04 jun. 2015.

THE LIBRARY OF CONGRESS. Verbete sobre *Federal Writer's Project*. Disponível em: <http://www.loc.gov/rr/program/bib/newdeal/fwp.html>. Acesso em: 10 jan. 2015.

THE WHITE HOUSE website. Verbetes sobre os presidentes Warren G. Harding e William McKinley. Disponível em: <http://www.whitehouse.gov/>. Acesso em: 15 dez. 2014.

TURNER, D. T. Jazz-Vaudeville Drama in the Twenties. *Educational Theatre Journal*, Vol. 11, No. 2 (May, 1959), p. 110-116. Publicado por: The Johns Hopkins University Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/3204733>. Acesso em: 27 nov. 2014.

UNIVERSITY OF CHICAGO. Let's get working – Chicago celebrates Studs Terkel. Verbete sobre Lois Baum. Disponível em: <http://studs.uchicago.edu/lois-baum/>. Acesso em: 15 mai. 2014.

UNIVERSITY OF MISSOURI-KANSAS CITY (SCHOOL OF LAW). Charles A. Lindbergh. Disponível em: <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/frivals/hauptmann/clindbergh.html>. Acesso em: 22 ago. 2014.

UNIVERSITY OF RICHMOND (HISTORY ENGINE). Knights of the White Camellia opposed in Arkansas. Disponível em: <https://historyengine.richmond.edu/episodes/view/5357>. Acesso em: 17 jul. 2015.

UNIVERSITY OF VIRGINIA (AMERICAN STUDIES). The Babe is born. Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~UG02/yeung/Baberuth/born.html>. Acesso em: 22 ago. 2014.

WALD, A. M. *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left, from the 1930s to the 1980s*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1987.

WARD, M. C. Song of the Sonic Body: Noise, The Audience and Early American Moving Picture Culture. In: BOLTON, K. & OLSSON, J. *Media, Popular Culture and The American Century*. Stockholm: Fälth & Hässler / National Library of Sweden, 2010.

WIGMORE, B. A. Was the Bank Holiday of 1933 Caused by a Run on the Dollar? *The Journal of Economic History*, Vol. 47, No. 3 (Sep., 1987), p. 739-755. Publicado por: Cambridge University Press; Economic History Association. URL: <http://www.jstor.org/stable/2121338>. Acesso em: 27 nov. 2014.

WILLET, J. *O teatro de Brecht – visto de oito aspectos*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

ZINN, H. *A People's History of the United States: 1492 to Present*. New York: HarperCollins, 2010.

Websites em que as partituras foram compradas / obtidas:

INDIANA STATE UNIVERSITY: <http://library.indstate.edu>. Acesso em: fev. 2015.

MUSIC NOTES: <http://www.musicnotes.com>. Acesso em: mar. 2015.

ONLINE SHEET MUSIC: <https://www.onlinesheetmusic.com>. Acesso em: fev. / mar. 2015.

PARTITIONS DE CHANSONS: <http://www.partitionsdechansons.com>. Acesso em: mar. 2015.

\*Fotos de arquivo pessoal

## **ANEXOS**



## ANEXO 1: “PROJETO DE MURAL”

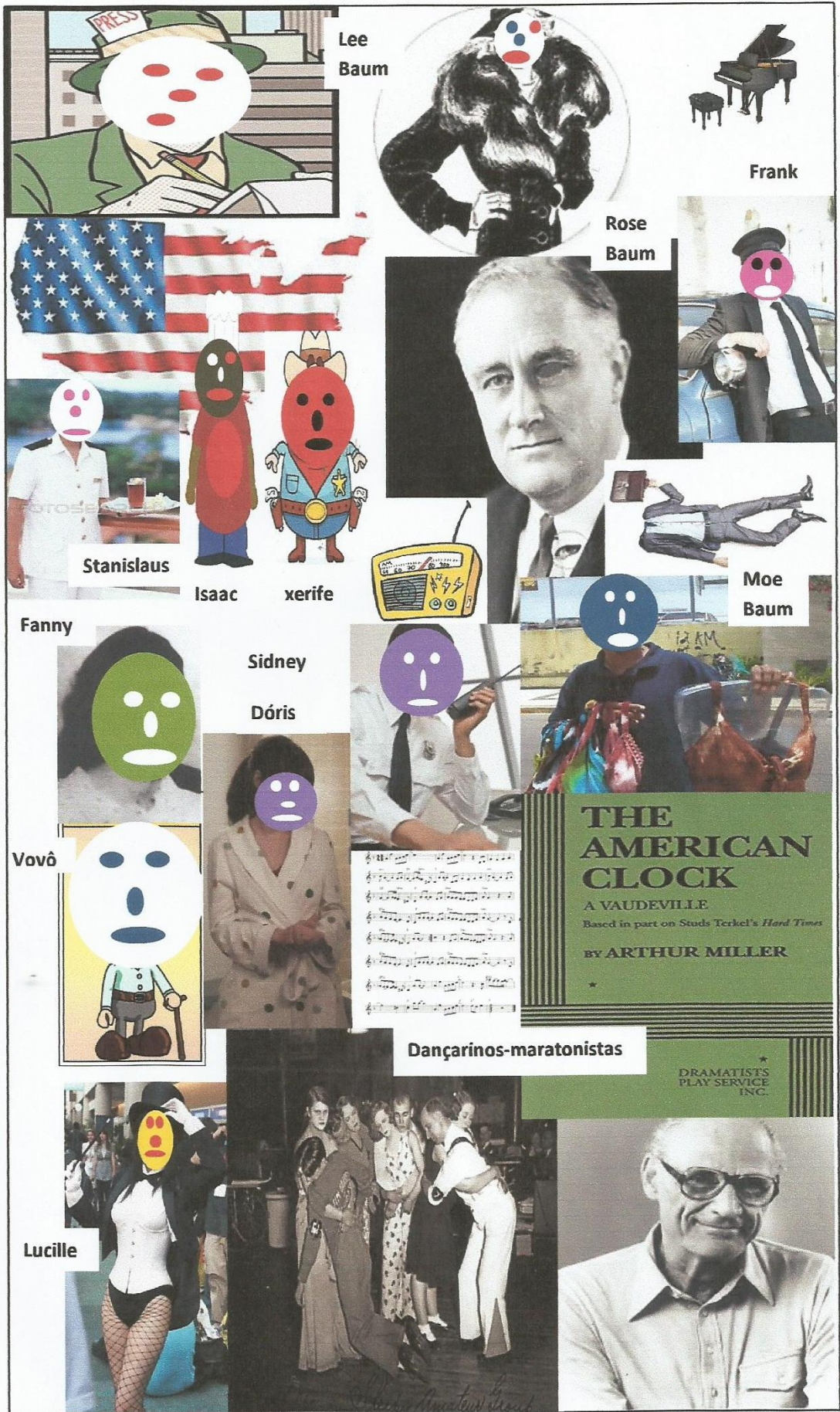
As quatro páginas que serão expostas a seguir podem ser denominadas "**Projeto de mural**". Tratam-se de personagens, ideias e situações de *The American Clock* pictoricamente representadas como se tivessem sido pintados em forma de mural. Seria muito interessante se, num futuro (próximo ou distante), *The American Clock* fosse, de fato, transformada numa obra mural (e, mesmo com todas as limitações do autor desta tese e de sua obra, as páginas seguintes são uma sugestão de como isto poderia ser feito um dia).

No entanto, a função principal deste "Projeto de mural" é mostrar a coerência presente em *The American Clock* a partir do momento em que a peça tem como proposição se tornar um "mural teatral" sobre a Depressão econômica dos anos 1930. Tal como defende Arthur Miller, e tal como acontece tanto em *Clock* quanto em obras pictóricas muralísticas, as várias figuras individuais são expostas tendo como função a representação de um tema único, social e coletivo.

Este "projeto de mural" é estruturado na forma de colagem / montagem de mais de 80 formas e imagens extraídas aleatoriamente da *Internet* e do *Word Office (Microsoft)*, manipuladas de forma a se transformarem em novas imagens relacionadas às situações e personagens da peça. A divulgação da fonte de onde estas figuras foram extraídas não se aplica aqui, pois a intenção é justamente combinar estas imagens a fim de gerar novas representações pictóricas, com novos significados que se aplicam aos temas de *The American Clock*, e que, por isso, são independentes e sem relação com a figura original<sup>956</sup>.

---

<sup>956</sup> No entanto, como exceção a esta regra, vale mencionar a utilização da obra de Diego Rivera, “O vendedor de Flores”, para a representação do personagem Joe, que, tal como o vendedor representado pelo pintor mexicano, carrega o pesado fardo dos trabalhadores explorados em sua ocupação.



Lee Baum



Rose Baum



Frank



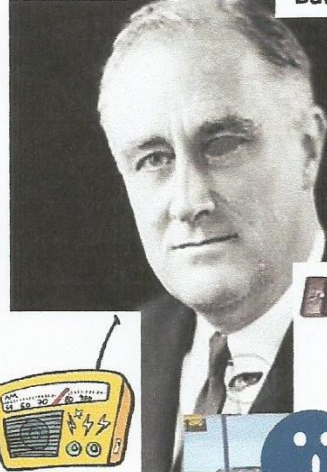
Stanislaus



Isaac



xerife



Moe Baum



Fanny



Sidney

Dóris



Vovô



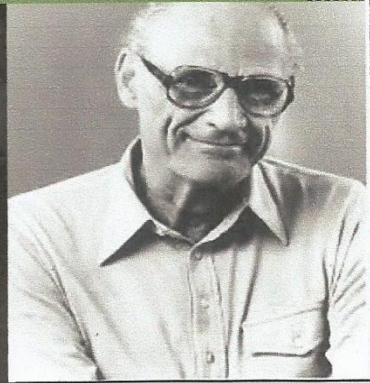
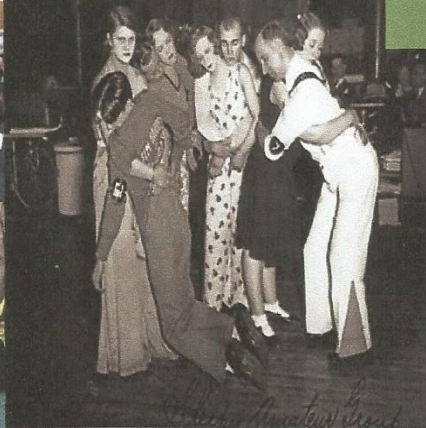
# THE AMERICAN CLOCK

A VAUDEVILLE  
Based in part on Studs Terkel's *Hard Times*  
BY ARTHUR MILLER

Dançarinos-maratonistas

★  
DRAMATIST'S  
PLAY SERVICE  
INC.

Lucille







Isabel

Joe

Ralph

Rudy

Clayton

Livermore

Tony

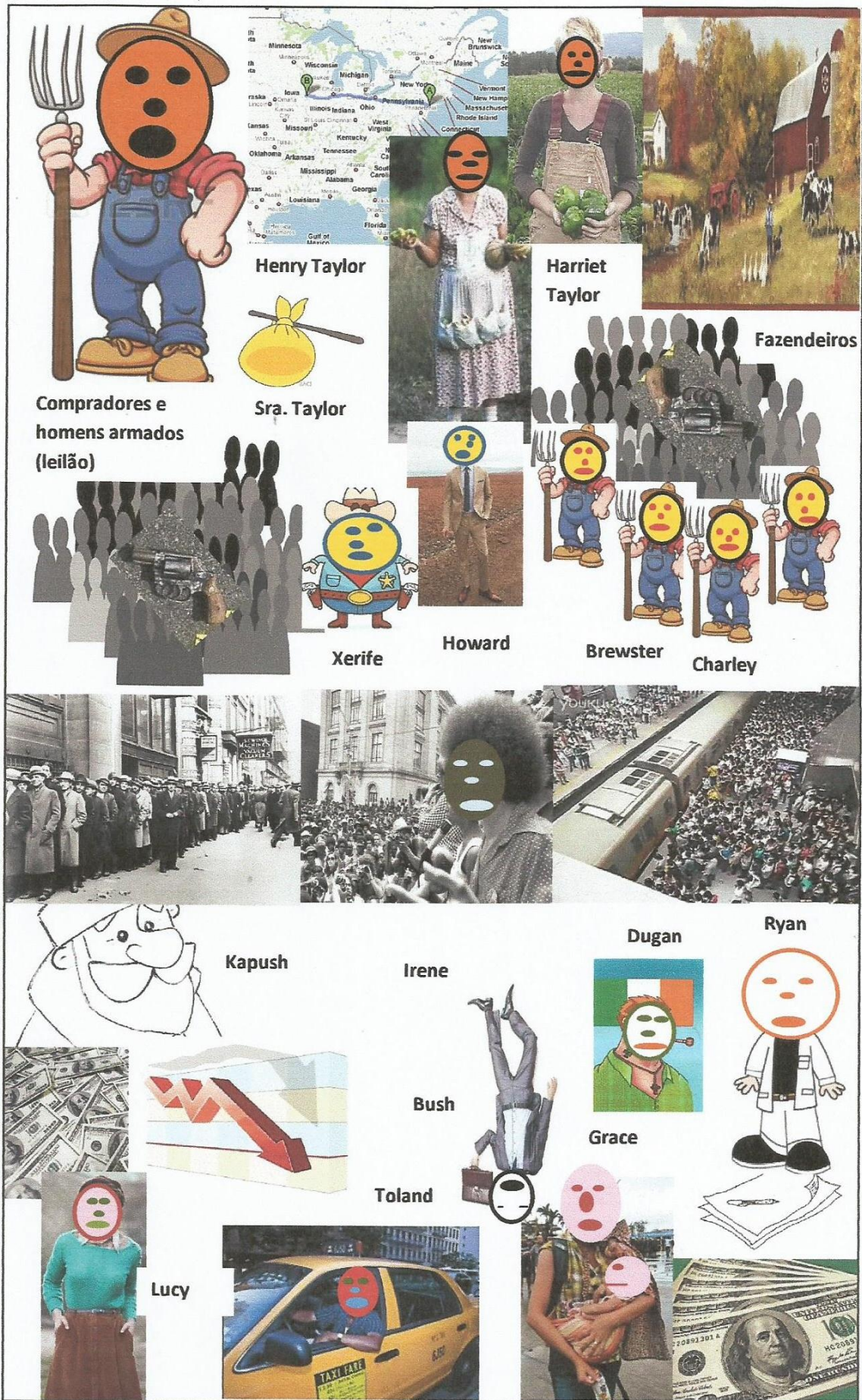
Edie

Durant

Diana Morgan

Juiz Bradley









## **ANEXO 2: AS PARTITURAS DAS MÚSICAS DE *THE AMERICAN CLOCK***

Serão expostas, abaixo, as partituras compradas / obtidas das músicas utilizadas por Miller em *The American Clock*. Elas aparecem na sequência em que foram analisadas na tese (seção sobre as músicas da peça).

# I FOUND A MILLION DOLLAR BABY

(In a Five and Ten Cent Store)

Music by HARRY WARREN  
Words by BILLY ROSE and MORT DIXON

© 1931 WARNER BROS. INC. (Renewed)  
Rights for the Extended Renewal Term in the United States  
Controlled by WARNER BROS. INC. and OLDE CLOVER LEAF MUSIC  
Canadian Rights Controlled by WARNER BROS. INC.  
All Rights Reserved

Digitally published by Sunhawk.com under license from  
WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC.





# I FOUND A MILLION DOLLAR BABY

(In a Five and Ten Cent Store)

Words by  
BILLY ROSE and MORT DIXON

Music by  
HARRY WARREN

**Moderato**

*mf* *poco rit.*

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked 'Moderato', the dynamic is 'mf', and it concludes with 'poco rit.'.

**With simplicity**

F Dm F Dm F Dm

F: Dm:

Love comes a - long like a pop - u - lar song, an - y - time or an - y where at  
Love used to be quite a stran - ger to me, did - n't know a sen - ti - men - tal

***p* a tempo**

The first system of the song features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The chords are F, Dm, F, Dm, F, and Dm. The tempo is marked 'a tempo'.

F Gm7 C7 F F#7 Gm7 C7 F

F: Gm7: C7: F: F#7: Gm7: C7: F:

all. Rain or sun - shine, spring or fall,  
word. Thoughts of kiss - ing seemed ab - surd.

The second system continues the vocal and piano accompaniment. The chords are F, Gm7, C7, F, F#7, Gm7, C7, and F.

F Dm F Dm F Dm

F: Dm:

you nev - er know when it may say hel - lo in a ver - y un - ex - pect - ed  
then came a change, and you may think it strange, but the world be - came a hap - py

The third system concludes the vocal and piano accompaniment. The chords are F, Dm, F, Dm, F, and Dm.

© 1931 WARNER BROS. INC. (Renewed)  
Rights for the Extended Renewal Term in the United States  
Controlled by WARNER BROS. INC. and OLDE CLOVER LEAF MUSIC  
Canadian Rights Controlled by WARNER BROS. INC.  
All Rights Reserved

NOTICE: Purchasers of a license to this musical file are entitled to use it for their personal enjoyment and musical fulfillment.  
However, any duplication, adaptation, arranging and/or transmission of this copyrighted music  
requires the written consent of the copyright owner(s) and of WARNER BROS. PUBLICATIONS, INC.  
Unauthorized uses are infringements of the copyright laws of the United States and other countries  
and may subject the user to civil and/or criminal penalties.



Warren - I Found A Million Dollar Baby (Page 2 of 4)

D7 Dm7 G7 C Am Dm G7 Gm7 C7

place. tune For since ex - am - ple, take my case: since noon. *poco rit.*

Not fast  
Refrain: F

It was a luck - y A - pril show - er, it was the most con - ve - nient

*p-mf a tempo*

G7 C7 C° C7

door. I found a mil - lion dol - lar ba - by in a

C(#5) F

Five and Ten Cent store. The rain con - tin - ued for an

Warren - I Found A Million Dollar Baby (Page 3 of 4)

Guitar chord: G7 (x000)

hour, I hung a-round for three or four,

Guitar chords: C7 (x032), C° (x x x), C7 (x 0)

a-round a mil-lion dol-lar ba-by in a Five and Ten Cent

Guitar chords: F (x232), A7 (x020)

store. She was sell-ing chi-na and when she made those

*mp*

Guitar chords: Dm (xx0), A7 (x020), Dm (xx0), G7 (x000)

eyes I kept buy-ing chi-na un-til the crowd got

Warren - I Found A Million Dollar Baby (Page 4 of 4)

Gm7 C7 G7 C7 F

wise. In - ci - dent - 'ly, if you should run in - to a show - er,

*p*

G7 C7 C°

just step in - side my cot - tage door and meet the mil - lion dol - lar

C7

1. F G7 C7 F

2. F

ba - by from the Five and Ten Cent store! store! *mf*



# I CAN'T GIVE YOU ANYTHING BUT LOVE

Music by JIMMY McHUGH  
Words by DOROTHY FIELDS

Copyright © 1928 (Renewed 1956) MILLS MUSIC, INC.  
International Copyright Secured. Made In U.S.A. All Rights Reserved

Digitally published by Sunhawk.com under license from  
WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC.



# I CAN'T GIVE YOU ANYTHING BUT LOVE

Words by  
DOROTHY FIELDS

Music by  
JIMMY McHUGH

*Andante con moto*

The piano introduction is in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a *mf* dynamic and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked *Andante con moto*. Dynamics include *mf*, *f*, and *rit.*

Verses 1 & 2:

*mp*

The first two verses are set in 4/4 time with a treble clef and a key signature of one sharp. The vocal line is accompanied by piano accompaniment. The dynamics are marked *mp*.

1. Gee, but it's tough to be broke, kid, it's not a joke, kid, it's a curse;  
2. Rome was -n't built in a day, kid, you have to pay, kid, for what you get.

The third verse continues in 4/4 time with a treble clef and a key signature of one sharp. The vocal line is accompanied by piano accompaniment. The dynamics are marked *mp*.

my luck is chang - ing, it's got - ten from sim - ply rot - ten to some - thing worse.  
but I am will - ing to wait, dear, your lit - tle mate, dear, will not for - get.

The final verse continues in 4/4 time with a treble clef and a key signature of one sharp. The vocal line is accompanied by piano accompaniment. The dynamics are marked *mp*.

Who knows some - day I will win too, I'll be - gin to reach my prime;  
You have a life - time be - fore you, I'll a - dore you, come what may;

Copyright © 1928 (Renewed 1956) MILLS MUSIC, INC.  
International Copyright Secured. Made in U.S.A. All Rights Reserved

NOTICE: Purchasers of a license to this musical file are entitled to use it for their personal enjoyment and musical fulfillment. However, any duplication, adaptation, arranging and/or transmission of this copyrighted music requires the written consent of the copyright owner(s) and/or WARNER BROS. PUBLICATIONS, INC. Unauthorized uses are infringements of the copyright laws of the United States and other countries and may subject the user to civil and/or criminal penalties.

McHugh - I Can't Give You Anything But Love (Page 2 of 3)

*poco rall.*

now though I see what our end is all I can spend is just my time:  
please don't be blue for the pre-sent, when it's so pleas-ant to hear you say:

*poco rall.*

Chorus:

*mp-f*

I can't give you an-y thing but love, ba-by,

*mp-f*

that's the on-ly thing I've plen-ty of, ba-by, dream a-while,

*poco rall.*

scheme a-while, we're sure to find, hap-pi-ness and I guess

*poco rall.*



McHugh - I Can't Give You Anything But Love (Page 3 of 3)

*rit.* *a tempo*

all those things you've al - ways pined for, gee I'd like to see you look - ing swell,

*rit.* *a tempo*

ba - by, dia - mond bracc - lets wool - worth doesn't - sell, ba - by,

till that luck - y day, you know damed well, ba - by, I can't give you

*rit.* 1. 2.

an - y - thing but love. love.

*rit.* *a tempo* *allarg.* *ff*

3

# ON THE SUNNY SIDE OF THE STREET

Music by JIMMY McHUGH  
Lyric by DOROTHY FIELDS

© 1930 ALDI MUSIC CO. & IRENEADELE PUBLISHING CO.  
pursuant to sections 304 (c) and 401 (b) of the U.S. Copyright Act.  
All Rights Administered by THE SONGWRITERS GUILD OF AMERICA  
International Copyright Secured. Made in U.S.A. All Rights Reserved

Digitally published by Sunhawk.com under license from  
WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC.





# ON THE SUNNY SIDE OF THE STREET

Lyric by DOROTHY FIELDS

Music by JIMMY McHUGH

**Moderato**
*Verse:*

C<sub>o</sub> C<sub>dim</sub> F7 C9 F<sub>m</sub>6 D7 D<sub>m</sub>7 G7

Walked with no - one, and talked with no - one, and I had noth - ing but shad - ows. Then one morn - ing you

C Em Am6 B $\flat$  D<sub>m</sub>7 G7 C<sub>o</sub> G7 B $\flat$  B $\flat$ dim

passed, and I bright - ened at last. Now I greet the day, and com - plete the day with the sun in my

© 1930 ALDI MUSIC CO. & IRENEADELE PUBLISHING CO.  
 pursuant to sections 304 (c) and 401 (b) of the U.S. Copyright Act.  
 All Rights Administered by THE SONGWRITERS GUILD OF AMERICA  
 International Copyright Secured. Made in U.S.A. All Rights Reserved

NOTICE: Purchasers of a license to this musical file are entitled to use it for their personal enjoyment and musical fulfillment.  
 However, any duplication, adaptation, arranging and/or transmission of this copyrighted music  
 requires the written consent of the copyright owner(s) and of WARNER BROS. PUBLICATIONS, INC.  
 Unauthorized uses are infringements of the copyright laws of the United States and other countries  
 and may subject the user to civil and/or criminal penalties.

McHugh - On the Sunny Side of the Street (Page 2 of 3)

Bb9 C Am7 D C D9 G7 Dm7 G7

heart. All my wor-ry blew a - way when you taught me how to say: *rit.*

Chorus:

G7 C G7 C E7 Am6 C7 E F Fm G7 Am E7 Am Cm

Grab your coat, and get your hat. Leave your wor-ry on the door - step. Just di - rect your *mp-mf*

D7 Dm7 G7 C G7 C G7 C E7 Am6 C7 E

feet to the sun - ny side \_ of the street. Can't you hear a pit - ter - pat? And that

F Fm G7 Am E7 Am Cm D7 Dm7 G7 C Fm6 Cdim

hap - py tunc is your step. Life can be so sweet on the sun - ny side \_ of the street. I used to

McHugh - On the Sunny Side of the Street (Page 3 of 3)

C7 Gm7 C7 Cdim C7 F6 F6 Gm7 Fdim F D7 Am7 D7

walk in the shade — with those blues on par - ade — but I'm not a - fraid. — This

G7 Cdim G7 C G7 C E7 Am6 C7 E F Fm G7

Ro - ver crossed o - ver. If I nev - er have a cent I'll be rich as Rock - e - fel - ler.

Am E7 Am Cm D7 Dm7 G7 C Gdim G7 C

Gold dust at my feet on the sun - ny side \_ of the street. Grab your street. —



## ARTISTS COPY

## 'Taint Nobody's Business If I Do

By PORTER GRAINGER  
and EVERETT ROBBINS

*Moderato* *Vamp*

The musical score consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato' and 'Vamp'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as dynamics (p, sfz, mf), articulation (accents), and phrasing slurs. The lyrics are written below the vocal staff.

There aint noth-in' I can do nor noth-in' I can say That folks don't  
Af - ter all, the way to do is "do just as you please" Re - gard - less

crit - i - cise me, But I'm gon - na do just as I  
of their talk in; Of - ten times the ones that talk will

want to an - y way And dont care if they all do - spise me;  
get down on their knees And beg your par - don for their squawk - in;

If I should take a no - tion to jump in - to the o - cean,  
If I dis - like my lov - er and leave him for an - oth - er

'Taint no - bod - y's bus - ness if I do, do, doo - dle - oo, do, do, doo - dle - oo  
'Taint no - bod - y's bus - ness if I do, do, doo - dle - oo, do, do, doo - dle - oo

Rath - er than per - se - cute me I choose that you would shoot me, 'Taint no - bod - y's  
If I go "tur - tle dov - in" with one an - oth - er's lov - in' 'Taint no - bod - y's

bus - ness if I do. do. do, do.  
bus - ness if I do. do. do, do.

*Stop chorus for Dance musical accompaniment contained in Orch.*

If I go to church on Sunday, Then, just "tear it down" on Monday,  
'Taint nobody's business if I do, do, doo - dle - oo do, do, do  
If I let my best companion Drive me right into the canyon,  
'Taint nobody's business if I do.  
If my friend aint got no money And I say, "take all mine honey"  
'Taint nobody's business if I do, do, doo - dle - oo do, do, do  
If I give him my last nickel And it leaves me in a pickle  
'Taint nobody's business if I do.

Copyright MCMXXII by Clarence Williams Music Pub. Co., Inc., 1547 B'way, N. Y.

*From: "Ultimate Showstoppers: Blues"*

## **How Long, How Long Blues**

by

LEROY CARR


Published Under License From

Universal Music Publishing Group

© 1929, 1941 Universal - MCA Music Publishing, a Division of Universal Studios, Inc.  
Copyright Renewed  
All Rights Reserved

Authorized for use by *Éwerton Silva de Oliveira*

NOTICE: Purchasers of this musical file are entitled to use it for their personal enjoyment and musical fulfillment. However, any duplication, adaptation, arranging and/or transmission of this copyrighted music requires the written consent of the copyright owner(s) and of Universal Music Publishing Group. Unauthorized uses are infringements of the copyright laws of the United States and other countries and may subject the user to civil and/or criminal penalties.

 <http://www.musicnotes.com>



# HOW LONG, HOW LONG BLUES

Words and Music by  
LEROY CARR

Slow blues (♩ = ♪ = ♪ = ♪)

The musical score is presented in three systems. Each system includes a piano accompaniment (left and right hands) and a vocal melody line. Chord diagrams are provided above the piano parts for various chords: C, G7, C7, Cdim7, Dm7b5, C, G(#5), C, C7, F, Fm, G9, C, C7, Cdim7, and Dm7b5. The vocal melody includes the following lyrics: "How long, how long has that eve-nin' train been gone? How long, how long, ba-by how long?"

© 1929, 1941 Universal - MCA Music Publishing, A Division of Universal Studios, Inc.  
Copyright Renewed  
All Rights Reserved





3

write me and give me the news? You have left me, left me

sing - in' those how long blues.

How long blues.

*Additional Choruses (Ad lib.)*

If I could holler like a Mountain Jack,  
I'd go up on the mountain and call my baby back,  
How long, how long, how long.

I went up on the mountain looked as far as I could see,  
The man/woman had my woman/man and the blues had poor me,  
How long, how long, how long.

I can see the green grass growing on the hill,  
But I ain't seen the green grass on a dollar bill,  
For so long, so long, baby so long.

If you don't believe I'm sinkin' see what a hole I'm in,  
If you don't believe me baby, look what a fool I've been,  
Well, I'm gone how long, baby, how long.

I'm goin' down to Georgia, been up in Tennessee,  
So look me over, Baby, the last you'll see of me,  
For so long, baby so long.

The brook runs into the river, the river runs into the sea,  
If I don't run into my baby, a train is goin' to run into me,  
How long, how long, how long.



# THE JOINT IS JUMPIN'

Music by THOMAS "FATS" WALLER  
Words by ANDY RAZAF and J.C. JOHNSON

Copyright © 1938 by PHILIP L. PONCE, INC.  
Copyright renewed and assigned to CHAPPELL & CO., INC. (INTERSONG MUSIC, publisher) and MAYFAIR MUSIC CORPORATION  
This arrangement Copyright © 1978 by CHAPPELL & CO., INC. and MAYFAIR MUSIC CORPORATION. Used by Permission  
International Copyright Secured. Made In U.S.A. All Rights Reserved

Digitally published by Sunhawk.com under license from  
WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC.



# THE JOINT IS JUMPIN'

Words by  
ANDY RAZAF and  
J.C. JOHNSON

Music by  
THOMAS "FATS" WALLER

Tempo di-sturb de neighbors

The musical score is presented in a standard format with a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The vocal line includes lyrics and is accompanied by guitar chords. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Tempo di-sturb de neighbors'. The dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The guitar chords are indicated by letters and diagrams showing fingerings and barre positions.

**System 1:** Piano accompaniment starts with a *f* dynamic. Chords: Bb, Eb, Bb, F7, Bb, F7.

**System 2:** Vocal line: "They have a new ex - pres - sion a - long old Har-lem way — that". Piano accompaniment starts with a *mf* dynamic. Chords: Bb, Eb, Bb, F7, Bb.

**System 3:** Vocal line: "tells you when a par - ty is ten times more — than gay. — To". Piano accompaniment continues. Chords: D, A7, D, A7, D, A7, D, Bbm.

**System 4:** Vocal line: "say that things are jump - in' leaves not a sin - gle doubt — that". Piano accompaniment continues. Chords: D, A7, D, A7, D, A7, D, Bbm.

Copyright © 1938 by PHILIP L. PONCE, INC.  
Copyright renewed and assigned to CHAPPELL & CO., INC. (INTERSONG MUSIC, publisher) and MAYFAIR MUSIC CORPORATION  
This arrangement Copyright © 1978 by CHAPPELL & CO., INC. and MAYFAIR MUSIC CORPORATION. Used by Permission  
International Copyright Secured. Made In U.S.A. All Rights Reserved

NOTICE: Purchasers of a license to this musical file are entitled to use it for their personal enjoyment and musical fulfillment.  
However, any duplication, adaptation, arranging and/or transmission of this copyrighted music  
requires the written consent of the copyright owner(s) and of WARNER BROS. PUBLICATIONS, INC.  
Unauthorized uses are infringements of the copyright laws of the United States and other countries  
and may subject the user to civil and/or criminal penalties.

Waller - The Joint is Jumpin' (Page 2 of 4)

F C7 F F#° Gm7 C7 F7

ev - 'ry - thing is in full swing - when you hear some - bod - y shout: (Here 'tis)

Bb B° Cm7 F7 Bb B° Cm7 F7

This joint is jump - in', it's real - ly jump - in'.  
This joint is jump - in', it's real - ly jump - in'.

Bb Bb7 Eb E° Bb F7 Bb

Come in cats - an' check - your hats, - I mean - this joint - is jump - in'.  
Ev - 'ry Mose - is on - his toes, - I mean - the joint - is jump - in'.

D A7 D A7 D A7 D A7 C7

The pi - an - o's thump - in', the danc - ers bump - in'.  
No time for talk - in', it's time - for walk - in'. (Yes!)



Waller - The Joint is Jumpin' (Page 3 of 4)

F C7 F F#° C7 F7  
 This here spot is more than hot, in fact the joint is jump - in'.  
 Grab a jug and cut the rug, I mean this joint is jump - in'.

Bb7 E° Bb7 Eb Bb7 Eb  
 Check your weap - ons at the door, be sure to pay your quar - ter.  
 Get your pig feet, beer and gin, there's plen - ty in the kitch - en.

C7 F9 C7(#5) F7  
 Burn your leath - er on the floor, grab an - y - bod - y's daugh - ter.  
 Who is that that just came in? Just look at the way he's switch - in'.

Bb B° Cm7 F7 Bb B° Cm7 F7  
 The roof is rock - in', the neigh - bor's knock - in'.  
 Don't mind the hour, 'cause I'm in pow - er.



Waller - The Joint is Jumpin' (Page 4 of 4)

1.

B $\flat$  B $\flat$ 7 E $\flat$  E $^{\circ}$  B $\flat$  F7 B $\flat$  F7

We're all bums\_ when the wag-on comes\_ I mean\_ this joint is jump - in'. Let it beat!  
I got bail\_ if we go to jail\_ I mean\_

2.

B $\flat$  E $\flat$  B $\flat$  F+ B $\flat$  B $^{\circ}$  Cm7 F9 B $\flat$  B $^{\circ}$

— this joint is jump - in'. This joint is jump - in', it's real-ly jump-

Cm7 F7 B $\flat$  B $\flat$ 7 E $\flat$  E $\flat$ m B $\flat$  E $\flat$

- in'. We're all bums\_ when the wag-on comes\_ I mean\_ this joint is jump-

B $\flat$  F+ B $\flat$  B $\flat$ 7 E $\flat$  E $\flat$ m B $\flat$  B $\flat$ + Gm7 C7 F7 B $\flat$

- in'. Don't give your right name. No, no, no!

*from "BIG CITY BLUES"*

# MY BABY JUST CARES FOR ME

Music by WALTER DONALDSON

Words by GUS KAHN

© 1930 WB MUSIC CORP.

Copyright Renewed and Assigned to GILBERT KEYES MUSIC and DONALDSON PUBLISHING CO.  
Rights on behalf of GILBERT KEYES MUSIC Administered by THE SONGWRITERS GUILD OF AMERICA  
Canadian Rights Controlled by WB MUSIC CORP.  
All Rights Reserved

Digitally published by Sunhawk under license from  
WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC.





from "BIG CITY BLUES"

# MY BABY JUST CARES FOR ME

Words by  
GUS KAHN

Music by  
WALTER DONALDSON

Moderato

The piano introduction consists of two systems of music. The first system is marked *f* (forte) and features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. The second system is marked *p* (piano) and includes the instruction *Till ready*, with a repeat sign at the end.

G C7 G C7

I'm so hap - py since the day - I fell in love - in a great big way - and the

The vocal line is written in a simple, melodic style. The piano accompaniment provides harmonic support with chords corresponding to the G and C7 markers above the staff.

G A7 D7 G A7 D7

big sur - prise is some - one loves me too.

The vocal line continues the melody. The piano accompaniment includes a trill in the bass line under the 'sur - prise' section, corresponding to the A7 and D7 markers above the staff.

© 1930 WB MUSIC CORP.  
Copyright Renewed and Assigned to GILBERT KEYES MUSIC and DONALDSON PUBLISHING CO.  
Rights on behalf of GILBERT KEYES MUSIC Administered by THE SONGWRITERS GUILD OF AMERICA  
Canadian Rights Controlled by WB MUSIC CORP.

All Rights Reserved  
NOTICE: Purchasers of a license to this musical file are entitled to use it for their personal enjoyment and musical fulfillment.  
However, any duplication, adaptation, arranging and/or transmission of this copyrighted music  
requires the written consent of the copyright owner(s) and of WARNER BROS. PUBLICATIONS, INC.  
Unauthorized uses are infringements of the copyright laws of the United States and other countries  
and may subject the user to civil and/or criminal penalties.

Donaldson - My Baby Just Cares For Me (Page 2 of 3)

G C7 G C7

Guess it's hard for you to see - just what an - y - one - can see in me - but it

A7 D7

sim - ply goes to prove what love - can do.

Chorus:

G

My ba - by don't care for shows, my ba - by don't care for clothes,  
My ba - by don't care to own a nine or ten car - at stone.

Bm Bbdim Am B7

my ba-by just cares for me! My ba-by don't care for  
my ba-by just cares for me! My ba-by don't go for



Donaldson - My Baby Just Cares For Me (Page 3 of 3)

Em A7 D7

furs and la - ces, my ba - by don't care for high - toned  
big Rolls Royc - es, there's some-times a doubt a - bout her

G

plac - cs. My ba-by don't care for rings, or oth - er ex - pen - sive things,  
choic - cs. My ba-by's not much for sports, like run-nin' 'round ten - nis courts,

E7(b9) Emaj7 E7 Am F#7

she's sen - si - ble as can be, my ba - by don't care who  
I must say I'm glad that she has made such a fine se -

Bm E7 Am A7 G Gdim D7 D+ 1. 2. G D7 G

knows it, my ba-by just cares for me! me!  
lec - tion, my ba-by just cares for me! me!



# ONCE IN A WHILE

MUSIC BY MICHAEL EDWARDS  
WORDS BY BUD GREEN

SLOW MED

**A**

Chords: Eb, Ab<sup>13</sup>, Ebmaj<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>(4<sup>5</sup>)

Once in a while, \_\_\_\_\_ will you try to give one lit - tle thought to

Chords: Gm<sup>7</sup>, C<sup>9</sup>, Fm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, Fm<sup>7</sup>, Bb<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, Fm<sup>9</sup>, Bb<sup>13</sup>

me? Though some - one else may be near - er your heart. \_\_\_\_\_

Chords: Eb, Ab<sup>13</sup>, Ebmaj<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>(4<sup>5</sup>), Gm<sup>7</sup>, C<sup>9</sup>

Once in a while, \_\_\_\_\_ will you dream of the mo - ments I shared with you?

Chords: Fm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, Fm<sup>7</sup>, Bb<sup>7</sup>, Eb, Bb<sup>11</sup>, Eb, Am<sup>11</sup>, D<sup>7</sup>

Mo - ments be - fore we two drift - ed a - part. \_\_\_\_\_ In

**B**

Chords: Gmaj<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, Bm<sup>7</sup>, Bb<sup>dim7</sup>, Am<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>

love's smol - der - ing em - ber, one spark may re - main if

Chords: Gmaj<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, G, C<sup>7</sup>(4<sup>5</sup>), Fm<sup>7</sup>, Bb<sup>13</sup>

love still can re - mem - ber, the spark may burn a - gain.

**C**

Chords: Eb, Ab<sup>13</sup>, Ebmaj<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>(4<sup>5</sup>), Gm<sup>7</sup>, C<sup>9</sup>

I know that I'll \_\_\_\_\_ be con - tent - ed with yes - ter - day's mem - o - ry,

Chords: Fm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, Fm<sup>7</sup>, Bb<sup>7</sup>, Eb, Fm<sup>9</sup>, Bb<sup>13</sup>, Eb, Dbmaj<sup>9</sup>, Eb

know - ing you think of me once in a while. \_\_\_\_\_ while. \_\_\_\_\_

© 1937 (Renewed 1965) EMI MILLER CATALOG INC.  
All Rights Reserved



from "FUNNY FACE"

## HE LOVES AND SHE LOVES

Music and Lyrics by  
GEORGE GERSHWIN  
and IRA GERSHWIN

**Moderato**

F#m7(b5) F7 E7 *p* Am

Now — that I have found you

*mf* *rall.* *p a tempo* *Bell.*

D9 Gm7 C7 Gm7 C7

I — must hang a - round you, though — you may re - fuse me,

Fmaj9 F6 Bbm7 Eb7 Bbm7 Eb7

you will nev - er lose me. If — the hu - man race is

© 1927 WB MUSIC CORP. (Renewed)  
All Right Reserved

NOTICE: Purchasers of this musical file are entitled to use it for their personal enjoyment and musical fulfillment. However, any excessive duplication, adaptation, arranging and/or transmission of this copyrighted musical file requires the written consent of the Copyright owners(s) and WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC. Unauthorized uses are an infringement of the Copyright laws of the United States and other countries and are punishable thereunder.

Gershwin - He Loves and She Loves (Page 2 of 4)

Chords: A<sup>b</sup>maj7, A<sup>b</sup>6, A<sup>b</sup>maj7, A<sup>o</sup>7, C, F7(b5)

full of hap - py fac - es, it's be - cause they

Chords: E<sup>m</sup>7, C, D<sup>m</sup>7, G7, C, D7, G<sup>m</sup>7, C9

all love that won - drous thing they call love.

*rall. e dim.*

*colla voce*

*Slowly, with sentiment*

Refrain: F, C9, A<sup>m</sup>7(b5)

*p - mf*

He loves and she loves and they love, so

Chords: D+, D7, G<sup>m</sup>7, G<sup>m</sup>7(b5), C, C7, F, D<sup>m</sup>7

why can't you love and I love, too?

*schierzando*

Gershwin - He Loves and She Loves (Page 3 of 4)

Gm7 C7 F C9 Am7(b5)

Birds love and bees love and whis - per - ing

D+ D7 Gm7 Gm7(b5) C C7 F Bm7(b5) Bb7

trees love, and that's what we both should do.

Am7 Abm6 Gm7 C7 F7 C7 F9

Oh, I al - ways knew, some day

Bb6 F7 Bb Bb6 D7

you'd come a - long; We'll make a



Gershwin - He Loves and She Loves (Page 4 of 4)

Am7(b5) D7 Gm Gm7 C7 Gm7 *rit.* C7

two - some that just can't go wrong, hear me:

F *a tempo* C9 Am7(b5)

He loves and she loves and they love, so

D+ D7 Gm7 Gm7(b5) C C7

won't you love me as I love  
why can't you love and I love,

1. F G9(b5) F7 Bb Gm7 C C7 2. F G9(b5) F

you. too?

# 'S WONDERFUL

Music and Lyrics by  
GEORGE GERSHWIN and IRA GERSHWIN

© 1927 WB MUSIC CORP. (Renewed)  
This Arrangement © 2001 WB MUSIC CORP.  
All Rights Reserved

Digitally published by Sunhawk Digital Music LLC under license from  
WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC.





# 'S WONDERFUL

Music and Lyrics by  
GEORGE GERSHWIN and IRA GERSHWIN

Moderately and freely ♩ = 84

Ebmaj9/Bb    Ab13    Gm7    Edim7    Fm7    Eb7sus    Bb7

If I'm in a daze,

*mp*  
(with pedal)

Ebmaj9    C7(b9)    Fm7    Bb7(b5)    Bb7    Ebmaj9    Ab13(#11)    Eb(9)/G    Eb/G

I am not to blame. Hav - ing heard your praise, I'll nev - er be the same.

Am7(b5)    D7    D7(b9)    Gm7    C7    C7(b9)    Fm7    Bb7

When at last fate brings some - one you a - dore and she tells you things,

© 1927 WB MUSIC CORP. (Resewed)  
This Arrangement © 2001 WB MUSIC CORP.  
All Rights Reserved

NOTICE: Purchasers of a license to this musical file are entitled to use it for their personal enjoyment and musical fulfillment. However, any duplication, adaptation, arranging and/or transmission of this copyrighted music requires the written consent of the copyright owner(s) and of WARNER BROS. PUBLICATIONS, INC. Unauthorized uses are infringements of the copyright laws of the United States and other countries and may subject the user to civil and/or criminal penalties.

Gershwin - 'S Wonderful (Page 2 of 7)

Ebmaj9    Edim7    Bb/F    Cm9    F7    Bb  

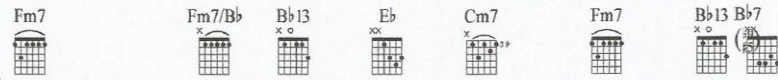

who could ask for more?    There real - ly is a San - ta Claus!

Gb9    Bb/F    Cm9    F7    Fm7    Bb7    Bb7(b9)  


My dear, I'm sure there is, be - cause...

Ebmaj9    Fm7    Eb(9)/G    Edim7  


'Swon - der - ful!    'Smar - vel - ous

Fm7    Fm7/Bb    Bb13    Eb    Cm7    Fm7    Bb13 Bb7  


you should care    for me.



Gershwin - 'S Wonderful (Page 3 of 7)

**Ebmaj9** **Fm7** **Eb(9)/G** **Edim7**

'Saw - ful nice! \_\_\_\_\_ 'Spar - a - dise! \_\_\_\_\_

**Fm7** **Fm7/Bb** **Bb13** **Bb7(#5)** **Ebmaj13** **Am7(b5)** **D7(b5)**

'Swhat I love \_\_\_\_\_ to see! \_\_\_\_\_ You're

**G(9)/D** **D/C** **G7/B** **Am7** **D9(b5)** **D9**

made \_\_\_\_\_ my life so glam - or - ous, \_\_\_\_\_

**G13** **C13** **C9(#5)** **F13** **Fm7/Bb** **Bb7**

you can't blame me for feel - ing am - or - ous. \_\_\_\_\_ Oh,

Gershwin - 'S Wonderful (Page 4 of 7)

E♭maj9 Fm7 E♭(9)/G Cm(maj7) Cm9 F13 Fm7 Edim7  
x x x x x x x x

'swon - der - ful! 'Smar - vel - ous that you should

Fm7/B♭ B♭13(b9) E♭maj9 Gm7 Gm7/C C7(b9)  
x x x x x x

care for me!

*rall.* *a tempo*

*Refrain:*  
Fmaj9 F6 Fmaj9 F6 F#dim7  
x x x x x

'Swon - der - ful! 'Smar - vel - ous

*mf* (2nd time Inst. solo ad lib....)

Gm7 Gm7/C C13 Fmaj9 Gm7 Gm7/C G♭9  
x x x x x x

you should care for me!

4



Gershwin - 'S Wonderful (Page 5 of 7)



'Sel - e - gant! \_\_\_\_\_ 'Sw'hat I want! \_\_\_\_\_





'Sw'hat I love \_\_\_\_\_ to see! \_\_\_\_\_ But





oh, \_\_\_\_\_ what's all this diz - zi - ness? \_\_\_\_\_





I thought that I came here on bus - i - ness. \_\_\_\_\_ Oh,



Gershwin - 'S Wonderful (Page 6 of 7)

Fmaj9 F6 Fmaj9 F6 Dm(maj7) Dm7 G13

'swon - der - ful! 'Smar - vel - ous

Gm9 Gm7/C C13(b9) Fmaj9 F6 Gm7 Gb9

that you should care for me!

1.

Bm7(b5) E7(b9) Amaj9 A6 Bm7 E13 E7(#5)

You've made my life so

Amaj9 A6 Bm7 E7 A9

ting - a - lish, I'll e - ven



Gershwin - 'S Wonderful (Page 7 of 7)

D13 D9(#5) G13 G7 Gm7/C Gb9  


o - ver - look your Eng - a - lish! \_\_\_\_\_ 'Sex -

Fmaj9 F6 Fmaj9 F6 Dm(maj7) Dm7 G13  


cep - tion - all! \_\_\_\_\_ 'Sno bag - a - telle \_\_\_\_\_

Gm9 Gm7/C C13 C7(#5) Am7(b5) D7  


that you should care for me, \_\_\_\_\_

*rit.*

Gm9 F#dim7 Gm7/C C13 C7(#5) F6 Dm7 Gm9 C13(b9) Fmaj9  


that you should care for me. \_\_\_\_\_



# DO-DO-DO

Music and Lyrics by  
GEORGE GERSHWIN and IRA GERSHWIN

© 1926 (Renewed) WB MUSIC CORP.  
All Rights Reserved

Digitally published by Sunhawk Digital Music LLC under license from  
WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC.





# DO-DO-DO

Music and Lyrics by  
GEORGE GERSHWIN and IRA GERSHWIN

**Moderato grazioso**

*mf* *p a tempo*

*un poco rit.*

**Fm7** **Bb7**

**Eb** **Fm7** **Bb7** **Eb** **Fm7** **Bb7**

**Eb** **Cm7** **Fm7** **Bb7** **Eb**

Jimmy: I re - mem - ber the  
Kay: Sweets we've tast - ed be -

bliss of that won - der - ful kiss. I knew that a  
fore, can - not stand an en - core. You know that a

boy could nev - er have more joy from an - y lit - tle miss.  
miss who al - ways gives a kiss would soon be - come a bore.

© 1926 (Renewed) WB MUSIC CORP.  
All Rights Reserved

NOTICE: Purchasers of a license to this musical file are entitled to use it for their personal enjoyment and musical fulfillment. However, any duplication, adaptation, arranging and/or transmission of this copyrighted music requires the written consent of the copyright owner(s) and of WARNER BROS. PUBLICATIONS, INC. Unauthorized uses are infringements of the copyright laws of the United States and other countries and may subject the user to civil and/or criminal penalties.

## Gershwin - Do-Do-Do (Page 2 of 4)

Kay: I re - mem - ber it quite, 'twas a won - der - ful night!  
 Jimmy: I can't see that at all true love nev - er should pall.

*poco cresc.*

Jimmy: Oh, how I'd a - dore it, if you would en - core it. Oh,  
 Kay: I was on - ly teas - ing what you did was pleas - ing. Oh,

*mf* *p* *un poco rit.*

**Refrain**

*p-f a tempo*

do, do, do what you've done, done, done be - fore,

*p-f a tempo*

ba - by. Do, do, do what I do, do, do a -

2

Gershwin - Do-Do-Do (Page 3 of 4)

Cm7 F7 Bb7 Bb7(#5) Eb Bb6 Cm Gm

dore, ba - by. Let's try a - gain, sigh a - gain,

*poco espressivo*

Ab Fm7 Bb7 Eb F Bb Gm Cm F7

fly a - gain to heav - en. Ba - by, see, it's A, B, C,

*mf*

Bb Abm6 Bb7(#5) Eb6 Bb6

I love you and you love me. I know, know, know, what a  
*Jimmy:* You dear, dear, dear, lit - tle

*deciso* *p*

C9 Cm7 F7 Bb7 Bb+

beau, beau, beau should do, ba - by. So  
 dear, dear, dear come here snap - py. And



Gershwin - Do-Do-Do (Page 4 of 4)

E<sup>b</sup>6 B<sup>b</sup>6 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>  
A<sup>b</sup>m6 B<sup>b</sup>+ E<sup>b</sup> Gm Cm E<sup>b</sup>maj7 A<sup>b</sup> C7(#5)  
Fm A<sup>b</sup>m6 B<sup>b</sup>7 B<sup>b</sup>7(#5) E<sup>b</sup> C7 Fm7 B<sup>b</sup>7  
1. E<sup>b</sup> C<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7 2. E<sup>b</sup> C<sup>b</sup> B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>

don't, don't, don't say it won't, won't, won't come true,  
 see, see, see lit - tle me, me, me make you  
 ba - by. My heart be - gins to hum: Dum - de - dum - de -  
 hap - py. Kay: My heart be - gins to sigh: Di - de - di - de -  
 dum - dum - dum, so do, do, do what you've done, done, done be -  
 di - di - di, so do, do, do what you've done, done, done be -  
 fore. Oh, fore.

4

# THINGS ABOUT TO COMIN' MY WAY

*American folk song / Traditionnel américain*

1. Ain't got no mon - ey, can't buy no grub,

back-bone and na - vel do-in' the bel ly rub. Now af-ter all my hard

trav-'ling things a-bout com - in' my way. 2. The pot was

2. The pot was empty, the cupboard bare,  
I said, "Mama, mama, what's goin' on here?"  
Now after all my hard trav'ling  
Things about comin' my way.

3. The rent was due, the light was out,  
I said, "Mama, mama, what's it all about?"

4. Sister was sick, doc wouldn't come,  
'cause we couldn't pay him the proper sum.

5. Lost all my money, ain't got a dime,  
Givin' up this cold world, leavin' it behind.

6. Work all this summer and all the fall,  
Gonna make this Christmas in my overall.

7. One of these days, it won't be long,  
You'll call my name and I'll be gone.  
'Cause after all my hard trav'lin',  
Things'll be comin' my way.



# THE GOLD DIGGERS' SONG

Music by HARRY WARREN  
Words by AL DUBIN

© 1933 WARNER BROS. INC. (Renewed)  
All Rights Reserved

Digitally published by Sunhawk Digital Music LLC under license from  
WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC.



# THE GOLD DIGGERS' SONG

(We're in the Money)

Words by  
AL DUBIN

Music by  
HARRY WARREN

*Allegro moderato*

Piano introduction in F major, 4/4 time. The piece begins with a piano (*f*) and gradually increases in volume (*cresc.*) to a fortissimo (*fz*) dynamic. The melody is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

*mp* **Fm** **D $\flat$ 7** **C** **Gm** **A7**

Gone are my blues, and gone are my tears; \_\_\_\_\_

*mp* **fz**

Piano accompaniment for the first vocal line, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and reaching fortissimo (*fz*) by the end of the phrase.

**Dm** **D $\flat$ 7** **C** **B7**

I've got good news to shout in your ears. \_\_\_\_\_

**fz**

Piano accompaniment for the second vocal line, featuring a fortissimo (*fz*) dynamic and a more complex harmonic texture.

*mf* **Em** **G+** **Em7** **A7**

The sil - ver dol - lar has re - turned to the fold, \_\_\_\_\_ with

*mf*

Piano accompaniment for the third vocal line, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and maintaining a consistent harmonic accompaniment.

© 1933 WARNER BROS. INC. (Renewed)  
All Rights Reserved

NOTICE: Purchaser of a license to this musical file are entitled to use it for their personal enjoyment and musical fulfillment. However, any duplication, adaptation, arranging and/or transmission of this copyrighted music requires the written consent of the copyright owner(s) and of WARNER BROS. PUBLICATIONS, INC. Unauthorized uses are infringements of the copyright laws of the United States and other countries and may subject the user to civil and/or criminal penalties.



## Warren - The Gold Diggers' Song (Page 2 of 3)

G D7 G7 Dm7 G7

sil - ver you can turn your dreams to gold.

## Refrain:

C *p-f* Dm7 G7 C Dm7 G7

We're in the mon - ey, we're in the mon - ey;

C C+ F Ab7 C Dm7 G7 C G7

we've got a lot of what it takes to get a - long!

C Dm7 G7 C Dm7 G7

We're in the mon - ey, the skies are sun - ny;



## Warren - The Gold Diggers' Song (Page 3 of 3)

C C+ F Ab7 C Dm7 G C Am6

old man de - pres - sion, you are through, you done us wrong!

Em Am6 Em Am6 B7 Adim Em B7

*f-ff*

We nev - er see a head - line 'bout a bread - line, to day.

Em Am Em Bb7 A7 Ab7 G7

and when we see the land - lord, we can look that guy right in the eye.

C *p-f* Dm7 G7 C Dm7 G7 C C+

We're in the mon - ey, come on, my hon - ey, let's spend it,

F Ab7 C Dm7 G7 1. C G7 2. C

lnd it, send it roll - ing a - long! long!

3

# The Times They Are A-Changin'

Words & Music By Bob Dylan

Moderately

The piano introduction consists of five measures in 3/4 time, marked *mf*. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature is one sharp (F#).

G Em

i. Come gath - er 'round peo - ple where -

The first system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part is marked *mp*. The lyrics are "i. Come gath - er 'round peo - ple where -".

C G

ev - er you roam, \_\_\_\_\_ and ad - mit that the

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "ev - er you roam, \_\_\_\_\_ and ad - mit that the".

Am C D G

wa - ters a - round you have grown, and ac - cept it that

The third system concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "wa - ters a - round you have grown, and ac - cept it that".

© Copyright 1963 & 1964 Warner Brothers Music, USA.  
 © Copyright renewed 1991 Special Rider Music, USA.  
 This arrangement © Copyright 2000 Special Rider Music.  
 All Rights Reserved International Copyright Secured



Em C G

soon you'll be drenched to the bone, if your

Am D

time to you is worth sav - in' then you

D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> D

bet - ter start swim - min' or you'll sink like a stone, for the

G C D

times they are a - chang -

1, 2. | 3, 4.

G G Em D

in'! 2. Come in'!  
3. Come

mp

D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> D G

5.

4. Come in'!  
5. The

mp

*Verse 2:*  
Come writers and critics  
Who prophesies with your pen  
And keep your eyes wide  
The chance won't come again.  
And don't speak too soon  
For the world's still in spin  
And there's no tellin' who  
That it's namin'  
For the loser now  
Will be later to win  
For the times they are a-changin'.

*Verse 4:*  
Come mothers and fathers,  
Throughout the land  
And don't criticise  
What you can't understand.  
Your sons and your daughters  
Are beyond your command  
Your old road is  
Rapidly agin'  
Please get out of the new one  
If you can't lend your hand  
For the times they are a-changin'.

*Verse 3:*  
Come senators, congressmen  
Please heed the call  
Don't stand in the doorway  
Don't block up the hall.  
For he that gets hurt  
Will be he who has stalled  
There's a battle  
Outside and it's ragin'  
It'll soon shake your windows  
And rattle your walls  
For the times they are a-changin'.

*Verse 5:*  
The line it is drawn  
The curse it is cast  
The slow one now will  
Later be fast.  
As the present now  
Will later be past  
The order is rapidly fadin'  
And the first one now  
Will later be last  
For the times they are a-changin'.

*from the movie "NO, NO, NANETTE"*

# I WANT TO BE HAPPY

Music by VINCENT YOUMANS

Words by IRVING CAESAR

© 1924 IRVING CAESAR MUSIC CORP. & WB MUSIC CORP. (Renewed)

All Rights Administered by WB MUSIC CORP.

All Rights Reserved

Digitally published by Sunhawk Digital Music LLC under license from  
WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC.





from the movie "NO, NO, NANETTE"  
**I WANT TO BE HAPPY**

Words by  
 IRVING CAESAR

Music by  
 VINCENT YOUMANS

Moderato

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a melody with eighth notes and quarter notes, starting with a dynamic marking of *mf*. The left hand plays a simple bass line with quarter notes. The tempo is marked as Moderato.

Verses 1 & 2:

C Dm7 G7 C

James: 1. I'm a ver - y or - din - ar - y man, try - ing to work out life's  
 Nanette: 2. No one ev - er talked like that to me, I have nev - er known such

The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two verses. The piano accompaniment is marked *p*. The lyrics are: James: 1. I'm a ver - y or - din - ar - y man, try - ing to work out life's; Nanette: 2. No one ev - er talked like that to me, I have nev - er known such.

Dm7 G7 C Cdim G7

hap - py plan, do - ing un - to oth - ers as I'd  
 sym - pa - thy, on - ly in my dreams, it real - ly

The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the final two lines of the song. The piano accompaniment is marked *p*. The lyrics are: hap - py plan, do - ing un - to oth - ers as I'd; sym - pa - thy, on - ly in my dreams, it real - ly.

© 1924 IRVING CAESAR MUSIC CORP. & WB MUSIC CORP. (Renewed)  
 All Rights Administered by WB MUSIC CORP.  
 All Rights Reserved

NOTICE: Purchasers of a license to this musical file are entitled to use it for their personal enjoyment and musical fulfillment.  
 However, any duplication, adaptation, arranging and/or transmission of this copyrighted music  
 requires the written consent of the copyright owner(s) and of WARNER BROS. PUBLICATIONS, INC.  
 Unauthorized uses are infringements of the copyright laws of the United States and other countries  
 and may subject the user to civil and/or criminal penalties.

Youmans - I Want to Be Happy (Page 2 of 4)

Dm7/G G7 C

like to have them do - ing un - to me.  
seems to me it's too good to be true.

Em C#m7(b5) B7/D# Em D#+

When I find a ver - y lone - ly soul, to be kind be - comes my  
There are smil - ing fac - es ev - 'ry - where, sure - ly I de - serve my

G6 A9 A9(b5) G/D C/D

on - ly goal, I feel so much bet - ter when I  
lit - tle share, I'm a luck - y girl to know that

G/D Gdim D7 G7 Gdim G B/G

tell them my phil - os - o - phy.  
I can get it all from you.

Youmans - I Want to Be Happy (Page 3 of 4)

## Refrain:

C Dm7/G G7 Dm7/G G7 Dm7/G G7

I want to be hap - py, but I won't be hap - py

Dm7/G G7 Dm7/G G7 Dm7/G G7 C G7

till I make you hap - py, too;

C Dm7/G G7 Dm7/G G7 Dm7/G G7

life's real - ly worth liv - ing, when we are mirth - giv - ing,

Dm7/G G7 Dm7 G7 Dm7 G7 C G7 C Cdim Gm7 C Gm7

why can't I give some to you? When skies are



Youmans - I Want to Be Happy (Page 4 of 4)

C7 Bb/C C F Fm6 C/G C6/G

gray and you say you are blue, I'll send the sun smil - ing

Dm7 G7 Dm7 G7 C

through, I want to be hap - py,

Dm7/G G7 Dm7/G G7 Dm7/G G7 Dm7/G G7 Dm7/G G7

but I won't be hap - py till I make you hap - py,

1. C G7 2. C

too. too. *sfz*

# Life Is Just A Bowl Of Cherries

Words & Music by Lew Brown & Ray Henderson

Moderately

Capo 1st fret

E<sup>b</sup> C<sup>7</sup>/G F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>11 B<sup>b</sup>aug<sup>7</sup>

E<sup>b</sup> E<sup>b</sup> Fm<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7

E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m/D<sup>b</sup> C<sup>7</sup>9 Fm Fm<sup>b</sup>9 C<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7

Peo-ple are qucer... they're al-ways crow - ing, scam-bling and rush - ing a - bout.

© Copyright 1931 Redwood Music Limited.  
All Rights Reserved. International Copyright Secured.



E<sup>b</sup> B<sup>bb</sup> B<sup>b7</sup> E<sup>b</sup>

Why don't they stop some day? Ad-dress them-selves this way,

B<sup>b</sup>m/D<sup>b</sup> C<sup>7</sup><sup>bb</sup> Fm G<sup>7</sup> Cm

why are we here? Where are we go - ing? It's time that we found out

rall.

F<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>11</sup> F<sup>7</sup> A<sup>b</sup>m<sup>6</sup> C<sup>7</sup>/G B<sup>7</sup>/F<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> B<sup>b7</sup>

we're not here to stay, we're on a short ho - li - day.

**a tempo**

E<sup>b</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>/B<sup>b</sup> E<sup>b</sup> Edim<sup>7</sup>

Life is just a bowl of cher - ries, don't be so se - ri - ous, life's too mys

B<sup>b</sup>/F Fm B<sup>7</sup> E<sup>b</sup>B<sup>b</sup>m<sup>6</sup>/D<sup>b</sup>C<sup>7</sup> Fm Fm<sup>7</sup> B<sup>7</sup>

- te - ri - ous. You work, you save, you wor - ry so, but you can't take your dough when you

F<sup>7</sup>/C A<sup>b</sup>m/C<sup>b</sup> B<sup>7</sup> E<sup>b</sup> E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>/B<sup>b</sup> E<sup>b</sup> Gm<sup>b</sup>5 C<sup>7</sup>

go, go, go. So keep re - peat - ing, "It's the ber - ries, the strong - est oak must



Fm C7/G Fm/A<sup>b</sup> Adim<sup>7</sup> Cm/B<sup>b</sup> C<sup>7</sup>

fall." \_\_\_\_\_ The sweetthings in life... to you were just loaned... so

Fm B<sup>b</sup>7 F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup> C<sup>7</sup>/G

how can you lose what you've ne-ver owned?... Life is just abowl of cher-ries, so

1. 2.

F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>11 B<sup>b</sup>aug<sup>7</sup> E<sup>b</sup> G<sup>b</sup>dim<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>

live and laugh at it all. all.

# BROTHER, CAN YOU SPARE A DIME?

Lyrics by  
E. Y. HARBURG

Music by  
JAY GORNEY

**Moderato**

*mf* *cresc.* *f* *mf rit.*

**Cm** *not fast* **Fm** **Cm**

They used to tell me I was build-ing a dream, and so I fol-lowed the mob.

*p* *a tempo*

**Fm** **Bb7** **Eb** **D7**

When there was earth to plough or guns to bear I was

**D7(b5)** **G7** **Cm** *p*

al - ways there right there on the job. They used to tell me I was

*p*

© 1932 (Renewed) Warner Bros. Inc.  
Rights for the Extended Term of Copyright in the U.S. assigned to  
Glocca Morra Music Corp. and Gorney Music Publisher (c/o Next Decade Music Entertainment Inc.)  
All Rights Reserved



Gorney - Brother, Can You Spare A Dime? (Page 2 of 4)

Fm Cm Bb7 Cm7 Bb7

build-ing a dream \_ with peace and glo - ry a - head \_ why should

Eb G7 G+ Cm Fm G7 G(7/5)

I be stand-ing in line just wait-ing for bread?

Refrain: Cm G7 C7 F Bb7 Eb G7

*mp - f (with much expression)*

Once I built a rail-road, made it run, \_ made it race \_ a-gainst time.

*mf* Fm G7 Cm Ab7 Fm G7

Once I built a rail-road, now it's done \_ bro - th - er can you spare a dime? \_

Gomey - Brother, Can You Spare A Dime? (Page 3 of 4)

The musical score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment.

**System 1:** The vocal line starts with a whole note chord of Cm. The lyrics are "once I built a tow - er, to the sun -". The piano accompaniment features a right-hand part with a triplet of eighth notes and a left-hand part with a triplet of eighth notes. Dynamics include *mp* and *f r.h.*

**System 2:** The vocal line continues with "Brick and ri - vet and lime, once I built a tow - er,". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes. Dynamics include *mf*.

**System 3:** The vocal line continues with "now it's done, - broth - er, can you spare a dime? -". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes and a *p* dynamic marking.

**System 4:** The vocal line continues with "Once in kha - ki suits gee, we looked swell full of that yan - kee doo-dle - de -". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes and a *poco a poco cresc.* marking.

Chord progressions are indicated above the vocal line: Cm, G7, C7, F, Bb7, Eb, G7, Fm, G7, Cm, Ab7, Fm, G7, Cm, Edim, C7, Gm7, C7, Edim, C7.



## Gomey - Brother, Can You Spare A Dime? (Page 4 of 4)

Bbm6 C7 F7 Cm F7 F9

- dum. Half a mil - lion boots went slog - gin' thru hell,

Cm A7(b5) D7 D7(b5) G7 Cm

I was the kid with the drum. Say don't you re-mem-ber, they

G7 C7 F7 Bb7 Eb G7 Fm G7

called me Al it was Al all the time say, don't you re-mem-ber

Cm *ten.* Ab7 Fm G7 1. Cm G7 2. Cm

I'm your pal! Bud-dy, can you spare a dime?

*ten. rit. ff marcatis. sf*